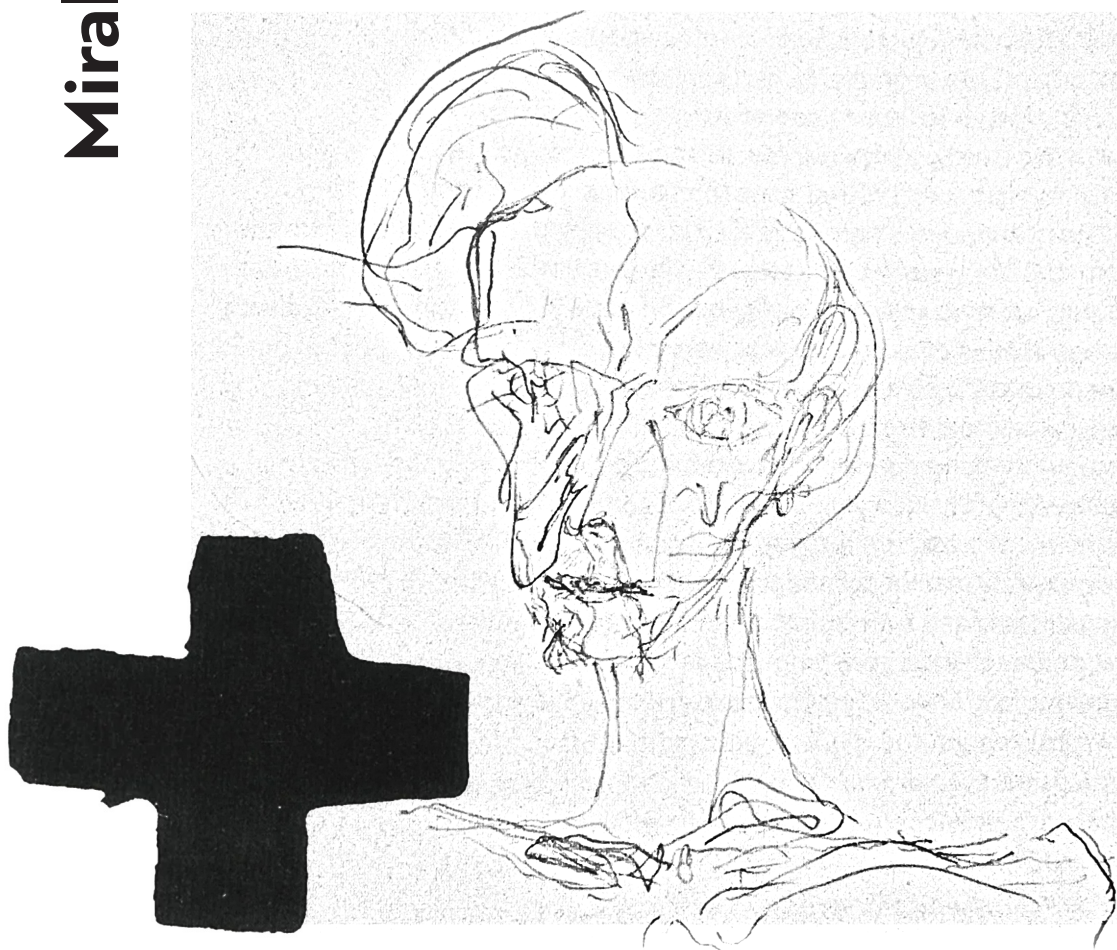


Miralles + Beuys +

Συγκλίσεις και αποκλίσεις
ανάμεσα στις γραμμές μιας μη-παράλληλης εξέλιξης



Κωνσταντίνος Σιγάλας
Πολυτεχνείο Κρήτης

επιβλ. καθηγήτρια: Δήμητρα Χατζησάββα
Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών Χανιά 2024

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ



Εισαγωγή

A. Βιογραφικές εστιγμένες γραμμές

A.1 Joseph Beuys

A.2 Enric Miralles

B. Δημιουργικές διαδικασίες

B.1 Υπό διαμόρφωση έργο

Η επανάληψη ως διαδικασία ενεργοποίησης των δυνατοτήτων της διαφοράς

B.2 Εκπεφρασμένο έργο

Μετατοπίσεις, παραλλαγές και πολλαπλότητες

B.3 Συναρθρωμένο έργο

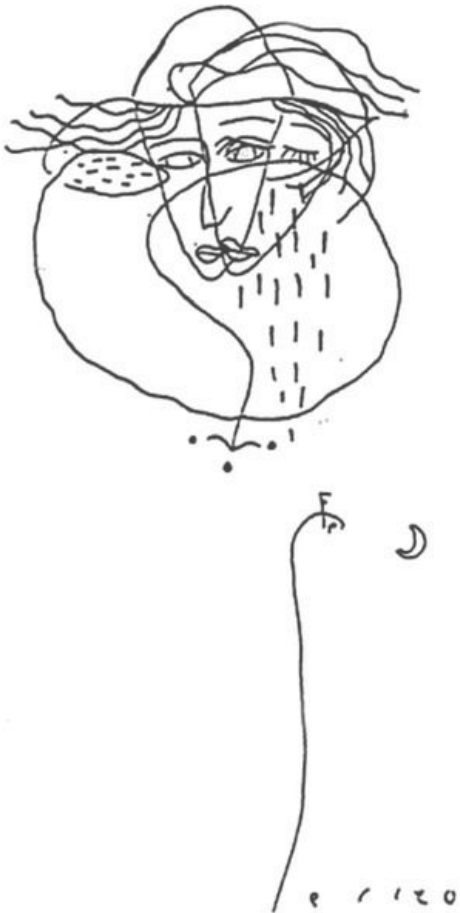
Αλληλεπιδράσεις, συνδέσεις και συναρθρώσεις εντός ενός γίνεσθαι-κόσμος

Γ. Συμπεράσματα

Η πληγή ως έναυσμα γόνιμης δημιουργικής υπέρβασης

Δ. Βιβλιογραφία - Κατάλογος εικόνων

Εισαγωγή



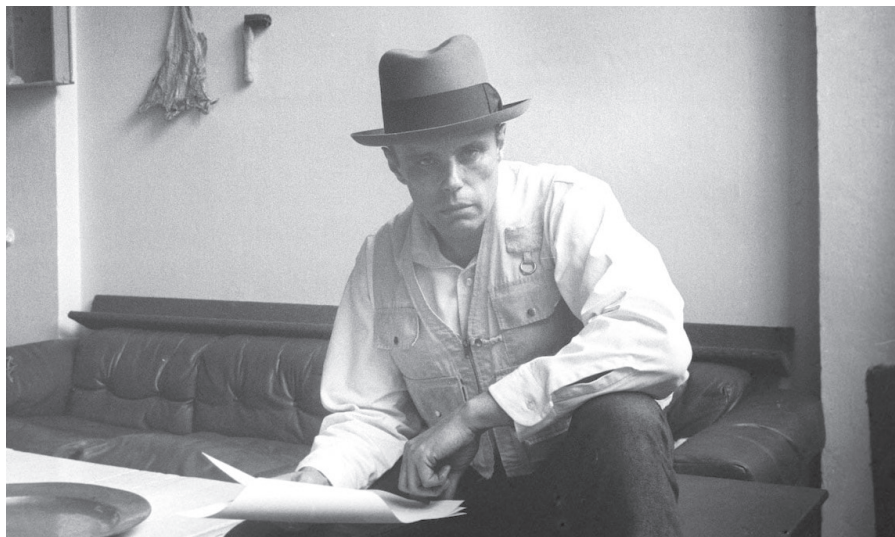
1936

Η παρούσα εργασία επιδιώκει να προσεγγίσει τη δημιουργική διαδικασία και τις κοινές γραμμές που διατρέχουν το έργο δύο δημιουργών, που δεν συναντήθηκαν ποτέ, αλλά μοιράζονται πολλά, του Joseph Beuys και του Enric Miralles: ενός καλλιτέχνη, η τέχνη του οποίου κατανοείται βαθύτερα μέσω της χωρικής ανάλυσης ενός αρχιτέκτονα, και ενός αρχιτέκτονα, η αρχιτεκτονική του οποίου διαβάζεται ουσιαστικότερα μέσα από το απελευθερωμένο βλέμμα ενός καλλιτέχνη. Πρόκειται για το έργο δύο δημιουργών, που συνηχεί και βιώνεται διαπεραστικά, μέσω των γραμμών της κοσμοθεωρίας και της διαφορεικής σκέψης του διανοητή Gilles Deleuze. Κοινός παρανομαστής στους τρεις μία εύθραστη κράση αλλά και μία ακατασίγαστη καταφατική δύναμη και επιθυμία για ζωή.

Στην πρώτη ενότητα, μελετάται η επανάληψη σκίτσων, χειρονομιών και ενεργειών, ως πράξη που ανασύρει και ενεργοποιεί, από την ανεξάντλητη δεξαμενή εντάσεων του ασυνειδήτου, τη δυνατότητα της διαφοράς. Η ιδέα προσεγγίζεται ως κατιτί που σχηματίζεται καθώς κατασκευάζεται, που δεν προϋπάρχει της υλοποίησής της εντός του κόσμου των εκτεταμένων αντικειμένων. Στην δεύτερη ενότητα διερευνώνται τα έργα των δύο δημιουργών ως παράθεση μεμονομένων στοιχείων και επεισοδίων, απεδαφικοποιημένων από το πλαίσió τους, που εμπλέκονται μεταξύ τους σε συνεχείς παραλλαγές και σχηματίζουν σύνθετες πολλαπλότητες. Στην τρίτη ενότητα εξετάζονται τα έργα-πολλαπλότητες σε συνάρθρωση με ό,τι τα περιβάλλει και αλληλεπιδρά μαζί τους, για τη δημιουργία κοινών γίνεσθαι. Εισέρχονται σε γίνεσθαι-κόσμος, που όσο μεταβάλλουν τον κόσμο, συγχρόνως διαλύονται εντός του. Τα τρία δημιουργικά στάδια που περιγράφονται παραπάνω δεν αλληλοδιαδέχονται το ένα το άλλο με απόλυτη σειρά, αλλά πιθανώς μπερδεύονται ή συμβαίνουν ταυτόχρονα.

Η εργασία καταλήγει στην διαπίστωση πως καταλύτης στην δημιουργική ορμή τους είναι η πληγή ως οδυνηρό συμβάν και η αντίστροφη υλοποίηση και ενεργοποίηση της, που γεννά το νόημα και οδηγεί σε νέες ζωτικές κατακτήσεις και γραμμές φυγής.

A. ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΕΣΤΙΓΜΕΝΕΣ ΓΡΑΜΜΕΣ



Joseph Beuys

- A.1 Ο Joseph Beuys γεννιέται το 1921 στην κωμόπολη του Κλέβε, στην κάτω Ρηνανία, κοντά στα σύνορα με την Ολλανδία. Μεγαλώνοντας σε συντηρητική κοινότητα, τα παιδικά του χρόνια είναι ταραχώδη. Αντιστέκεται στην αυστηρά καθολική ανατροφή των γονιών και η ψυχρότητά τους τον ωθεί να στραφεί προς τα έξω, στη φύση και το περιβάλλον, τους μύθους και τις παραδόσεις που συνδέονται με αυτό και την βοτανολογία. Στα εφηβικά του χρόνια ατίθασος και ονειροπόλος αψηφά την επιθυμία του πατέρα του να δουλέψει στο τοπικό εργοστάσιο μαργαρίνης και δραπετεύει με ένα πλανόδιο τσίρκο για ένα χρόνο. Το 1941 αποφοιτά από το γυμνάσιο και μέσα στο γενικό κλίμα της εποχής κατατάσσεται στην ναζιστική πολεμική αεροπορία. Αργότερα θα αναφέρει πως η επιλογή του είχε «σχέση με την τάση του να έχει από ψηλά μία ολική άποψη των πραγμάτων» (Thönges-Στριγγάρη, 2010: 33). Εκπαιδεύεται ασυρματιστής στο Πόξεν και όταν βρίσκει ελεύθερο χρόνο παρακολουθεί μαθήματα βιολογίας, βοτανικής και φιλοσοφίας στο πανεπιστήμιο. Το 1942 στη Βαϊμάρη επισκέπτεται το Αρχείο Νίτσε, το φιλοσοφικό έργο του οποίου, και ιδιαίτερα τα κείμενα του για το Διονυσιακό πάθος και το Απολλώνιο δέος, τον επηρεάζουν βαθύτατα. Σημαντική για την μετέπειτα πορεία του, υπήρξε ακόμη η ανακάλυψη ενός τεύχους με έργα του Γερμανού γλύπτη Wilhelm Lehmbruck τα οποία είχαν τοποθετήσει οι ναζί στα «εκφυλισμένα». Στο έργο του αναγνωρίζει μία εσωτερικότητα μέσω της οποίας διστάζει



Ο Beuys στην αεροπορία, 1941

τι κάνει την γλυπτική να αγγίζει μία οριακή κατάσταση. Το 1944, ενώ πετάει πάνω από την Κριμαία, το πολεμικό αεροσκάφος του συντρίβεται από ρωσικά πυρά και σύμφωνα με τις μαρτυρίες του, περιθάλπεται από μία ομάδα Τατάρων νομάδων, που τον τυλίζουν με κετσέ και λίπος για να επιβιώσει. Το γεγονός, τοποθετημένο ανάμεσα στην πραγματικότητα και το όνειρο, υπήρξε κομβικό για τη σύνδεση της ζωής και του έργου του με το μύθο.

Το 1947, στην πλέον κατεστραμμένη μετά τη λήξη του πολέμου Γερμανία, εγγράφεται στην ακαδημία Καλών Τεχνών του Ντύσελντορφ, στην τάξη του Ewald Mataré, με το οποίον αργότερα συνεργάζεται, πάνω σε γλυπτικές αναθέσεις, θρησκευτικού κυρίως χαρακτήρα. Δεν παύει ποτέ να αντιστέκεται στην μεσαιωνικά θρησκευτική πειθαρχία του καθηγητή του. Ολοκληρώνοντας τις σπουδές του βρίσκεται μετέωρος και οι αμφιβολίες για τον σκοπό της τέχνης και τον ρόλο του στο χώρο της, σε συνδυασμό με την κλονισμένη από τον πόλεμο υγεία του, τον οδηγούν σε βαθιά κρίση που εξελίσσεται γρήγορα σε σύνθετη καταθλιπτική ψύχωση. Αποσύρεται στο αγρόκτημα της οικογένειας φίλων του και έπειτα από εργασία ετών στους αγρούς και συνεχή υποστήριξη από τον κύκλο του καταφέρνει να αναρρώσει. Η ανάδυση από την εμπειρία, που αργότερα θα συνδεθεί βαθιά με την εργοβιογραφία του, τον οδηγεί σε ολική αναδιαμόρφωση του εαυτού του και των κινήτρων του. Η καλλιτεχνική του αναγέννηση συνοδεύεται με την πεποίθησή του ότι η τέχνη έχει αλλάξει ανεπίστρεπτα και ότι εκείνος οφείλει να συμμετάσχει στην έκφραση της. Το 1961, μετά την πρώτη του μεγάλη έκθεση, ανακηρύσσεται καθηγητής «Μνημειώδους γλυπτικής» στην ακαδημία Καλών Τεχνών του Ντύσελντορφ. Από τότε το καλλιτεχνικό του έργο θα συνδεθεί άρρηκτα με την παιδαγωγική του δραστηριότητα. Το 1962 γνωρίζει τον George Maciunas και ξεκινάει η πολυετής συμπόρευση του με το πολυδιάστατο κίνημα Fluxus, χωρίς να ενταχθεί ποτέ πλήρως στους κύκλους του. Διαμορφωμένο εξ αρχής από ταραξίες μουσικούς και καλλιτέχνες της πρωτοπορίας, με ρίζες στο Νταντά, και αντίθετο σε οτιδήποτε αμετάβλητο και στατικό, το κίνημα επηρεάζει τον Beuys να αναπτύξει τις δικές του ιδέες πάνω στη ρευστότητα, να χρησιμοποιήσει αντισυμβατικά μέσα επικοινωνίας και να ανοικτεί στη δημόσια σφαίρα και τον εξωκαλλιτεχνικό χώρο. Απομακρύνεται οριστικά από τα αστικά σύμβολα της τέχνης και δανειζόμενος από το Fluxus μεταφέρει στις δράσεις του στοιχεία διαφοροποιημένα από το αρχικό τους πλαίσιο. Εντάσσει το μουσικό στοιχείο στο αισθητικό του πρόγραμμα (*Σιβηρική συμφωνία*) και αρχίζει να χρησιμοποιεί το λίπος και τον κετσέ ως πλαστικά μέσα (*Γωνία από λίπος*, 1963). Οι δράσεις του, βιωμένες από το κοινό συχνά ως τρομερά προκλητικές, ξεσηκώνουν



Kukei, akopee-Nein!, Braumkreuz, Fettecken, Modellfettecken, 1964



Πως εξηγούμε στον νεκρό λαγό τις εικόνες, 1965

αντιδράσεις. Το 1964 στο φεστιβάλ της Νέας Τέχνης στο Άαχεν στο πλαίσιο της συμβολής του με τίτλο *Kukei, akopee-Nein!, Braum-kreuz, Fettecken, Modelfettecken*, οι γεμάτες ένταση ενέργειες που εκτελεί με λίπος, οδηγούν το πλήθος να ορμήσει στη σκηνή ώστε να τον διακόψει. Χαρακτηριστική παραμένει η φωτογραφία του Beuys όπου υψώνει έναν μικρό εσταυρωμένο καθώς αιμορραγεί από τη μύτη χτυπημένος από ένα φοιτητή. Για τον κατάλογο της έκθεσης θα συνθέσει την αυτοβιογραφία *Πορεία ζωής/ Πορεία έργου* περιπλέκοντας ακόμα περισσότερο το πραγματικό με το πλασματικό. Στη πρώτη ατομική του δράση με τίτλο *Πως εξηγούμε στον νεκρό λαγό τις εικόνες*; ο Beuys με το κεφάλι του τυλιγμένο σε φύλλα χρυσού και μέλι, περιδιαβαίνει στη γκαλερί με έναν νεκρό λαγό στο χέρι, και του εξηγεί ψιθυριστά τα έργα που κρέμονται στους τοίχους. Το 1964 συμμετέχει στην έκθεση *documenta 3*, στην πρώτη από τις πολλές, που ανά τα χρόνια θα αποτελούν σημαντικό σταθμό για τη διάδοση των ιδεών του.

Αντίθετος στις παρωχημένες αντιλήψεις περί τέχνης και γλυπτικής που επικρατούν στην Ακαδημία Καλών Τεχνών, αρχίζει να επιδιώκει μεταρρύθμιση εισάγοντας σταδιακά τις ασυνήθιστες μεθόδους του στην διδασκαλία. Έχοντας την πεποίθηση πως κάθε άτομο είναι καλλιτέχνης επιτρέπει σε κάθε ενδιαφερόμενο να συμμετέχει στην τάξη του χωρίς εξετάσεις, παρά τις έντονες αντιδράσεις της διοίκησης. Παράλληλα καθιερώνει ως πειραματική μέθοδο διδασκαλίας την *Κυκλική συζήτηση*, μια ομαδική δράση με «υλικό» τον προφορικό λόγο και θέματα προκαθορισμένα συχνά από τους φοιτητές του που αφορούν τη φιλοσοφία, την ανθρωπολογία και την πολιτική. Το 1968 εννέα καθηγητές της ακαδημίας υπογράφουν διαμαρτυρία εναντίον του Beuys και τελικά το 1972 απολύεται, απόφαση που θα αναιρεθεί έξι χρόνια μετά και έπειτα από πολλούς δικαστικούς αγώνες.

Τα έργα του Beuys γίνονται όλο και πιο σύνθετα και φορτισμένα με νόημα. Επισκέπτεται, παρά τους αρχικούς δισταγμούς του, την Αμερική για πρώτη φορά το 1974 και εκτελεί τη δράση *Αγαπώ την Αμερική και η Αμερική αγαπά εμένα*, όπου για τρεις ημέρες κλείνεται σε ένα χώρο, τυλιγμένος με μια τσόχινη κουβέρτα, συντροφιά με ένα κογιότ. Παράλληλα η πολιτική και κοινωνική του δράση, το καλλιτεχνικό του έργο και η καθημερινή ζωή του γίνονται αδιαχώριστα. Βάση της θεωρίας του περί «κοινωνικής γλυπτικής» η τέχνη έχει τη δυνατότητα να μετασχηματίζει το άτομο και τις κοινωνικές συνθήκες του ευρύτερου συνόλου. Τελικό γλυπτό της δημιουργικής διαδικασίας είναι ο άνθρωπος. Το 1972 στην *documenta 5* εγκαθιστά το Γραφείο Πληροφοριών της Οργάνωσης για Άμεση Δημοκρατία με δημοψήφισμα, ενώ 1977 στην *docu-*

documenta 6 πραγματοποιεί τη δράση *100 ημέρες Ελεύθερο Διεθνές Πανεπιστήμιο για Δημιουργικότητα και Διεπιστημονική Έρευνα*, όπου καθ' όλη τη διάρκεια της έκθεσης ο Beuys παρευρισκόμενος καθημερινά στο χώρο του μουσείου συμμετέχει σε πολύωρες συζητήσεις με τους επισκέπτες, σεμινάρια και διαλέξεις με θέματα που αφορούν τη σχέση τέχνης, κοινωνίας και πολιτικής. Στόχος είναι ο λόγος να συναντήσει την πλαστικότητα. Δίπλα εκθέτει την εγκατάσταση *Αντλία του μελιού*, αποτελούμενη από δύο κινητήρες που θέτουν, καθ' ύψος του κλιμακωτάσιου, σε διαρκή ροή μέλι μέσα σε σωλήνες από πλεξιγκλάς και μέταλλο. Το 1979 εισχωρεί βαθύτερα στα πολιτικά δρώμενα συμμετέχοντας στην ίδρυση του κόμματος των πρασίνων.



Αντλία μελιού στον χώρο εργασίας, 1977

Αγαπώ την Αμερική και η Αμερική αγαπά εμένα, 1974

Το 1982 στην documenta 7 συλλαμβάνει ένα από τα πιο μεγαλεπήβολα έργα του με τίτλο *7000 βελανιδιές/ Δάσωση αντί για διαχείριση της πόλης*. Αποφασίζει να φυτέψει με τη συνεργασία των κατοίκων, κατά την διάρκεια 5 ετών και μέχρι την έναρξη της επόμενης documenta, 7000 βελανιδιές σε διάφορα σημεία της πόλης του Κάσελ και δίπλα σε κάθε δέντρο τοποθετεί μία στήλη από βασάλτη. Εναποθέτει προσωρινά τις στήλες μπροστά από το κεντρικό μουσείο της έκθεσης, στην μεγαλύτερη πλατεία της πόλης, σχηματίζοντας ένα σωρό σε σχήμα σφήνας. Κάθε φορά που οι κάτοικοι συνεργάζονται ώστε να φυτευτούν δέντρα στη γειτονιά τους το απόλυτο σχήμα του σωρού σταδιακά αποσαθρώνεται και η πλατεία απελευθερώνεται.

Οι αυξανόμενες υποχρεώσεις που έχει αναλάβει λόγω του έργου και της χρηματοδότησής του, σε συνδυασμό με την ήδη βεβαρνημένη υγεία του, τον εξαντλούν. Τον Ιανουάριο του 1986 πεθαίνει σε ηλικία 64 ετών από καρδιακή προσβολή στο σπίτι του στο Ντύσελντορφ. Δεκαέξι μήνες μετά το θάνατο του φυτεύεται το τελευταίο δέντρο της δράσης 7000 βελανιδιές δίπλα στο πρώτο.



- A.2 Ο Enric Miralles Moya γεννιέται στις 12 Φεβρουαρίου του 1955 στην πόλη της Βαρκελώνης. Μεγαλώνει παίζοντας στους δρόμους του Sant Pere και της Santa Caterina και φοιτά σε γυμνάσιο της γειτονιάς Les Corts. Σε ηλικία 15 ετών καλείται να αποφασίσει μεταξύ του επαγγελματικού μπάσκετ, στο οποίο είχε κερδίσει τον τίτλο του πρωταθλητή, και της αρχιτεκτονικής. Τελικά εγγράφεται στην Αρχιτεκτονική σχολή της Βαρκελώνης (ETSAB) το ακαδημαϊκό έτος 1972-1973. Ως φοιτητής αριστεύει αλλά οι αντισυμβατικές προτάσεις του τον φέρνουν συχνά σε σύγκρουση με τους καθηγητές. Σύντομα οι Helio Piñón και Albert Viaplana που διδάσκουν στη σχολή θα τον βάλουν στο στόχαστρο τους και το 1973 τον προσλαμβάνουν στο γραφείο τους ως ασκούμενο. Τα επόμενα χρόνια εργάζονται με εμμονική ενέργεια πάνω σε διαγωνισμούς με πολλές προτάσεις τους να βραβεύονται ή να διακρίνονται. Κομβικός θα υπάρξει ο διαγωνισμός ιδεών του 1977 στο San Esteban της Μούρθια και η πρόταση για την πλατεία Països Catalans, με την προσέγγιση του γραφείου να αλλάζει ριζικά προς έναν σχεδιασμό έντονα αστικό με μεσογειακά στοιχεία, ενάντια στις υπερβολές του μεταμοντερνισμού. Στις πινακίδες των προτάσεων ξεχωρίζουν τα προοπτικά σχέδια του Miralles, με επιρροές από τον Konstantin Melnikov, τον James Stirling και τον Alejandro de la Sota. Το κενό τοποθετείται σε κεντρικό πλάνο και τα στερεά εξαυλώνονται στον περιβάλλοντα χώρο. Σύμφωνα με τον Josep Miás ο Albert Viaplana επέτρεψε στον Enric να επιστρέψει στις απαρχές της αρχιτεκτονικής παρακάμπτοντας τα προβλήματα στα οποία είχαν παγιδευτεί οι ευρωπαίοι αρχιτέκτονες. Το 1978 παρουσιάζει την διπλωματική του εργασία με τίτλο The Great House στην οικία του ξαδέρφου του στη La



Viaplana, Piñón, Miralles, 1986

Clota, την οποία χρόνια αργότερα θα κληθεί να μετασχηματίσει, και το 1979 ανακηρύσσεται επίκουρος καθηγητής στη σχολή της αρχιτεκτονικής της Βαρκελώνης. Το 1981 η έκθεση του Paul Klee στη Βαρκελώνη τον επηρεάζει βαθιά και πολλαπλασιάζει πολλές από τις διαισθήσεις του. Αφότου δεν καταφέρνει να εδραιώσει τη συνεργασία Viaplana-Piñón-Miralles το 1983 αποχωρεί από το γραφείο.



Πλoteίο Pisos Catalans, 1983

Στην αρχιτεκτονική σχολή της Βαρκελώνης γνωρίζει τη συμφοιτήτρια του Carme Pinós και το 1979, αφότου ολοκληρώσει το πτυχίο του, παντρεύονται. Εργάζονται σε ξεχωριστά αρχιτεκτονικά γραφεία και τα βράδια σχεδιάζουν προτάσεις για τους πρώτους διαγωνισμούς τους. Το 1980 λαμβάνει υποτροφία από το πανεπιστήμιο Columbia και διαμένει στη Νέα Υόρκη. Μαζί με την Carme ταξιδεύουν κατά μήκος της Ανατολικής Ακτής των Ηνωμένων Πολιτειών και επισκέπτονται έργα των Louis Kahn, Kevin Roche, Ludwig Mies van der Rohe και Eero Saarinen. Παράλληλα ανακαλύπτει τη Land Art του Richard Long και του Robert Smithson, καλλιτέχνες που έχουν επηρεαστεί βαθιά από το έργο του Joseph Beuys. Το 1983 με την αυτοπεποίθηση που δίνουν στο ζευγάρι οι διακρίσεις στους διαγωνισμούς, αποφασίζουν να δημιουργήσουν τελικά το δικό τους γραφείο. Το ξεκίνημα τους συμπίπτει με την πρώτη περίοδο των σοσιαλιστών, μία εποχή όπου υπάρχει έντονη διάθεση να δωθεί στους νέους καλλιτέχνες εργασία και δυνατότητα έκφρασης μέσω προκηρύξεων. Το 1985 κερδίζουν τον διαγωνισμό για το νεκροταφείο στην Igualada, πρόταση με εμφανείς επιρροές από την γλυπτικότητα του Gaudi και του Jujol και την τελευταία δημιουργική περίοδο του Le Corbusier. Το ίδιο έτος ολοκληρώνεται το πρώτο τους έργο, μία σειρά απο πέργκολες στην πλατεία του δημαρχείου του Parets del Vallès. Ο Miralles έρχεται σε επαφή με τα έργα του David Hockney σε μία έκθεση του στη Βαρκελώνη και υιοθετεί την τεχνική του για φωτογραφικό κολλάζ.

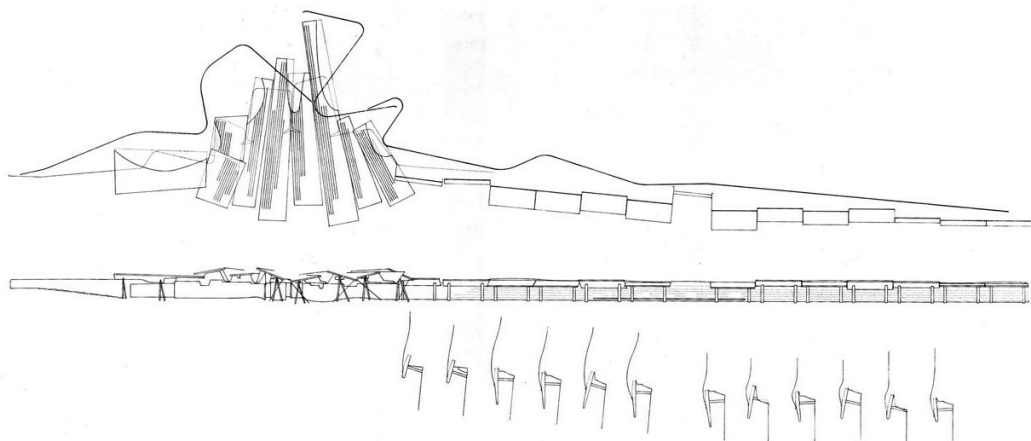
Παράλληλα ξεκινάει τη διδακτορική του διατριβή στο ETSAB με τίτλο «Αντικείμενα που βλέπουμε αριστερά και δεξιά (Δίχως γυαλιά)», επηρεασμένος από τον μινιμαλιστή μουσικό Erik Satie και με την πεποίθηση πως το σχέδιο, που προκύπτει από το βλέμμα που μεταμορφώνει, ανήκει στην τέχνη της γραφής, μία γραφή ραγισμένη που επιτρέπει πολλαπλές αναγνώσεις του κειμένου μιας σελίδας. Η διατριβή του Miralles, βαθιά ποιητική και αντισυμβατική, οδηγεί την επιτροπή αξιολόγησης το 1987 να την απορρίψει, θεωρώντας πως είναι δυσνόητη, κρυπτική και υπερβολικά προσωπική. Ανασυντάσσει το κείμενο, προσθέτει ένα κεφάλαιο και το 1988 η επιτροπή παραδέχεται τη σπουδαιότητα

της διατριβής και τη βαθμολογεί με Άριστα με διάκριση. Χρόνια αργότερα ο Rafael Moneo, μέλος της επιτροπής και καθηγητής του Enric Miralles, θα γράψει «Τώρα μπορώ να δω ότι η διατριβή του ήταν μια δήλωση αρχών, μια δήλωση του τι σήμαινε η αρχιτεκτονική για τον Enric εκείνη την εποχή».

Με την έλευση των Ολυμπιακών αγώνων ο Miralles και η Ρινόσ αναλαμβάνουν μια σειρά από δημόσια έργα, όπως τις εγκαταστάσεις τοξοβολίας στην Βαρκελώνη, το αθλητικό κέντρο στην Alicante και το στάδιο καλαθοσφαίρισης στη Huesca. Το 1990 κατασκευάζουν έναν δημόσιο περίπατο στην Βαρκελώνη στεγασμένο με πέργκολες, με αρχιτεκτονικά σχέδια που έχουν ξεκάθαρες αναφορές στον ρυθμό των παρτιτούρων του John Cage. Το ίδιο έτος αποφασίζουν να πάρουν διαζύγιο και να συνεχίσουν τις επαγγελματικές τους δραστηριότητες χωριστά. Παρά το γεγονός ότι τα περισσότερα έργα τους είναι ακόμα ημιτελή, η επιρροή που ασκούν στους σύγχρονους τους είναι ήδη εμφανής.



Εγκαταστάσεις τοξοβολίας, 1991



Από επάνω:
κάτοψη δωματίων, όψη
των εγκαταστάσεων τοξοβολίας

Τα επόμενα χρόνια ο Miralles εργάζεται χωρίς βασικό συνεργάτη. Τον Απρίλιο του 1993 η μοίρα δοκιμάζει την καρδιά του και την μετέπειτα επαγγελματική του πορεία, όταν η οροφή του αθλητικού σταδίου στη Huesca καταρρέει πριν ολοκληρωθεί η κατασκευή. Παρότι συναισθηματικά συντετριμμένος, καταφέρνει να σταθεί δυνατός απέναντι στις περιστάσεις, και δύο χρόνια μετά ολοκληρώνει εναλλακτική πρόταση, εμπνευσμένη από τον τοίχο αντιστήριξης της Ronchamp του Le Corbusier.

Το 1989, όσο διδάσκει στο πανεπιστήμιο Columbia, ως επισκέπτης καθηγητής γνωρίζει την Ιταλίδα αρχιτέκτονα Benedetta Tagliabue, απόφοιτη του πανεπιστημίου της Βενετίας IUAV και την βοηθάει να ολοκληρώσει τη διατριβή της. Μελετούν μαζί την ιστορία των ουρανοξυστών της Νέας Υόρκης της δεκαετίας του 1930. Το

1992 παντρεύονται και ένα χρόνο μετά ιδρύουν το αρχιτεκτονικό γραφείο EMBT στη Βαρκελώνη. Ένα από τα πρώτα τους έργα είναι η σταδιακή αποκατάσταση της νέας κατοικίας τους στην οδό Mercaders, στη γειτονιά των παιδικών χρόνων του Enric Miralles, Santa Caterina. Αρχικά χωρίς σχέδια και σκοπό να δημοσιευτεί υλικό, το έργο λειτουργεί ως ένας ιδιωτικός και αυτοβιογραφικός χώρος πειραματισμού, όπου τα λάθη επιτρέπονται. Η γειτονιά επιστρέφει μοιραία στη ζωή του Enric με διαφορετική σημασία κάθε φορά, από τη γέννησή του μέχρι το θάνατό του. Το 1995 ονομάζουν με την Benedetta την πρώτη κόρη τους Caterina. Το ίδιο έτος εναντιώνονται στην απόφαση κατεδάφισης της παλιάς αγοράς στην περιοχή, ένα κτίριο που ο Miralles μελετούσε από νεαρός, και τελικά το 1997 κερδίζουν το διαγωνισμό για τη δημιουργία νέας αγοράς στον ίδιο χώρο. Το έργο, που φιλοδοξεί να αλλάξει τη ροή των διερχομένων προς τα σωθικά της Santa Caterina, θα αποδειχθεί ένα από τα προσωπικότερά τους.

Καθώς τα έργα στη Huesca και την Alicante ολοκληρώνονται το ζευγάρι συνειδητοποιεί ότι η εύρεση νέων έργων στην Ισπανία μετά τη λήξη των Ολυμπιακών αγώνων θα είναι δυσκολότερη, οπότε αποφασίζουν να διευρύνουν την ακτίνα του γραφείου προς την υπόλοιπη Ευρώπη και αναλαμβάνουν έργα όπως το δημαρχείο της Ουτρέχτης και το μουσικό σχολείο στο Αμβούργο. Το 1998 αναλαμβάνουν τον σχεδιασμό του Κοινοβουλίου της Σκωτίας, μια μελέτη που προσφέρει στο γραφείο διεθνή προβολή, αλλά παράλληλα προκαλεί πίεση στον Miralles, ο οποίος δεν νιώθει άνετα στη δημόσια σφαίρα. Ύστερα από εκείνη την περίοδο, θέλοντας να καταγράψει όλες τις αλλαγές που βιώνει, ο Enric σχεδιάζει όσα συμβαίνουν γύρω του σε μεγάλα ταξιδιωτικά τεύχη, διαπλέκοντας τη ζωή του με την αρχιτεκτονική περαιτέρω. Μεταξύ των ετών 1998 και 2000 συμπληρώνει 15 τετράδια. Τον Μάρτιο του 2000, ύστερα από έντονη αδιαθεσία, διαγιγνώσκεται με όγκο στον εγκέφαλο. Ένα από τα πρώτα σημάδια του θανάτου που πλησιάζει είναι η απώλεια ενός τετραδίου με κομβικά σχέδια για το έργο της αγοράς της Santa Caterina, λόγω της ψυχικής του κατάστασης. Παράλληλα αρχαιολογικές ανασκαφές αποκαλύπτουν, σε ένα τελευταίο παιχνίδι της μοίρας, κάτω από την παλιά αγορά ένα ταφικό συγκρότημα με εκατοντάδες μνήματα. Παρά τον πόνο που τον καταβάλλει, ο Miralles εξακολουθεί να στέλνει καθημερινά στους συνεργάτες του στο γραφείο σκίτσα και ιδέες. Τον Ιούλιο του 2000 πεθαίνει σε ηλικία 45 ετών και ενταφιάζεται στο κοιμητήριο Igualada, έργο που παραμένει εμβληματικά ημιτελές. Το γραφείο συνεχίζει να λειτουργεί, θολώνοντας στον χρόνο τη στιγμή του θανάτου του και πλήθος έργων ολοκληρώνονται από τη σύντροφό του Benedetta.

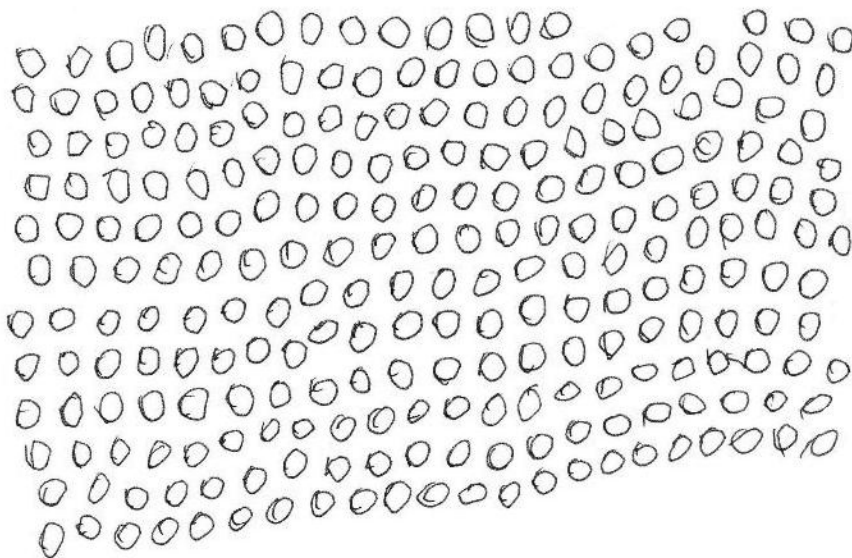


Κατάρρευση της στέγης του σταδίου στη Huesca, 14.1.1983



Επίσκεψη του Miralles στο ταφικό συγκρότημα της Santa Caterina, 2000

B. ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΕΣ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΕΣ



Enric Miralles

B.1

Υπό διαμόρφωση έργο

Η επανάληψη ως διαδικασία ανάδυσης των δυνατοτήτων της διαφοράς

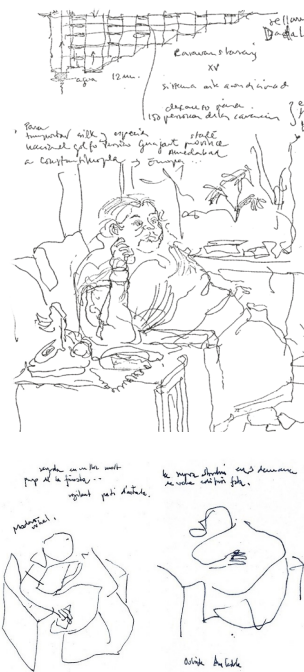
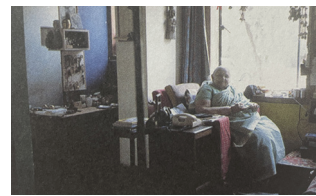
Τον Φεβρουάριο του 1992 μία παρέα φίλων, που συμπεριλαμβάνει τον Enric Miralles, την Benedetta Tagliabue, τον Elias Torres και άλλους αρχιτέκτονες, αποφασίζει να κάνει ένα ταξίδι με σκοπό την επίσκεψη σε έργα του Le Corbusier και του Louis Kahn στην Ahmedabad και τη Chandigarh. Ο Enric και ο Elias κατά τη διάρκεια του ταξιδιού γεμίζουν τεύχη με σκίτσα και σημειώσεις, εστιάζοντας συχνά στο ίδιο θέμα. Παράλληλα ο Miralles βγάζει εκατοντάδες φωτογραφίες με σκοπό να τις συνθέσει αργότερα σε περίτεχνα κολλάζ. Κοιτώντας τις σελίδες των τευχών συνειδητοποιεί κανείς την ικανότητά του να μετασχηματίζει, μέσω της ματιάς του, οποιοδήποτε αντικείμενο απευθείας σε αρχιτεκτονική, καθώς και την δυνατότητα του ίδιου του αντικειμένου να μετατραπεί σε αρχιτεκτονική του Enric Miralles.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν τα σκίτσα της Madame Manorama Sarabhai, που κάνουν ο Enric και ο Elias όταν επισκέπτονται την, σχεδιασμένη από τον Le Corbusier, κατοικία της. Καθώς συζητάνε μαζί της σχεδιάζουν την ίδια σκηνή, αλλά με

τελείως διαφορετική προσέγγιση ο καθένας. Ο Elias Torres θέλοντας να αναπαραστήσει την πραγματικότητα σκιτσάρει με γρήγορες πινελιές κάθε πτυχή, γωνία και αντικείμενο της σκηνής. Αντίθετα ο Miralles παίρνει απόσταση, ώστε να μην έχει άμεση επαφή με το αντικείμενο, και αποδίδει όλες τις συγκεχυμένες και ταυτόχρονες οπτικές με ελάχιστες μονοκοντυλιές. Στην επόμενη σελίδα ξεκινάει πάλι να σκιτσάρει, αλλά αυτή τη φορά δεν αποτυπώνει τη Madame Sarabhai, αλλά το προηγούμενο σκίτσο, επικεντρώνοντας την προσοχή του στην ίδια την πινελιά. Η Madame Sarabhai μετατρέπεται, μέσα από μία διαδικασία κλοπής, σε ένα σύνολο από γραμμές, που θα μπορούσαν εύκολα να μεταφραστούν σε μία κάτοψη ή τομή αρχιτεκτονικής πρότασης του Enric. Αυτή η φαινομενικά απλή πράξη σχεδίασης και επανάληψης φανερώνει όλη την προσέγγιση του Miralles κατά τα πρώτα στάδια γέννησης της αρχιτεκτονικής του.

Για άλλους αρχιτέκτονες το σκίτσο είναι ένα ντοκουμέντο, που προηγείται της αρχιτεκτονικής. Η ιδέα που συλλαμβάνεται στον νου περνάει από πολλά στάδια προεργασίας, ένα από αυτά το σκίτσο, προτού μετατραπεί σε αρχιτεκτονική, υπό τη μορφή αναλυτικών σχεδίων. Για τον Miralles το σκίτσο είναι ήδη αρχιτεκτονική και έπεται της δημιουργίας της, που λαμβάνει τόπο στη φαντασία. Άρα η αρχιτεκτονική του Miralles εμφανίζεται πριν από οποιαδήποτε πράξη εξειδίκευσης και ύπαρξης λεξιλογίου, που εφαρμόζεται σε καθένα από τα μέρη της. Κάθε στάδιο της διαδικασίας παραγωγής ενός έργου είτε αφορά μια ιδέα, ένα σκίτσο ή ένα σχέδιο, μία συνάντηση ή μια συζήτηση ή όλους τους αναμεταξύ τους μετασχηματισμούς, είναι ίδιας έντασης και αποτελούν αρχιτεκτονική.

Η φαντασία του Miralles δεν λειτουργεί στοχαστικά, αλλά παραγωγικά και κρύβει από πίσω της ένα τεράστιο πεδίο εντάσεων και αναταράξεων στο συνειδητό και ασυνείδητο επίπεδο. Αυτό το πεδίο είναι η ίδια η κινητήριος δύναμη και ζωτική ορμή της πράξης της αρχιτεκτονικής του. Αποτελείται από καθαρή ενέργεια σε μια ανεξάντλητη χαοτική κατάσταση. Αυτό το χάος συγκεντρώνει εντός του το είναι των προβλημάτων και των ερωτήσεων, που συνιστούν τις ζωντανές πράξεις του ασυνείδητου. Οι ερωτήσεις, ως οι ρίζες των προβλημάτων, και η επανάληψή τους διασφαλίζει την κίνηση της διαφοράς που γεννά τη σκέψη. Σύμφωνα με τον Deleuze «το ζην συνίσταται στη διαφορά και στην ενεργοποίησή της. Η διαφορά δεν είναι πράγμα, είναι μια διαδικασία: εκπύσσεται – ή, καλύτερα, είναι μια εκπύκωση (μία πτύκωση και μια αναπύκωση). Είναι ζωντανή, όχι ως κύτταρο ή ως ανάσα, αλλά ως ζωτικότητα» (May, 2021: 47).



από επάνω:
Η Madame Sarabhai
Σκίτσο του Elias Torres, 1992
Σκίτσο του Enric Miralles, 1992

Ο Miralles χρησιμοποιεί την επανάληψη ώστε να φέρει από το βάθος στην επιφάνεια αυτό το παιγνίδι των διαφορών. Να αντλήσει την Ιδέα από το ανεξάντλητο, δυνητικό απόθεμα, που βρίσκεται στην καρδιά του ασυνείδητου, αλλά όχι ως κάτι το σταθερό και παγιωμένο αλλά κάτι που μόνιμα διαφ(ω)ροποιείται και παράγει παραλλαγές· παραλλαγές, που είναι μη ιεραρχημένες και δεν ακολουθούν κάποια γραμμική πορεία εξέλιξης προς το βέλτιστο αποτέλεσμα, αλλά είναι ισότιμες.

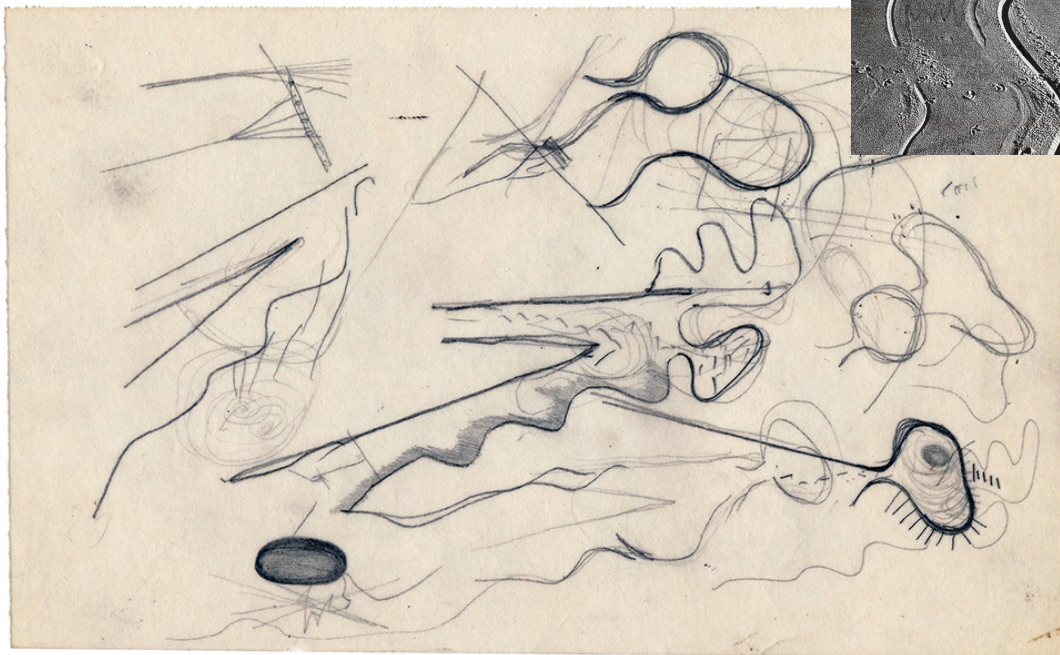
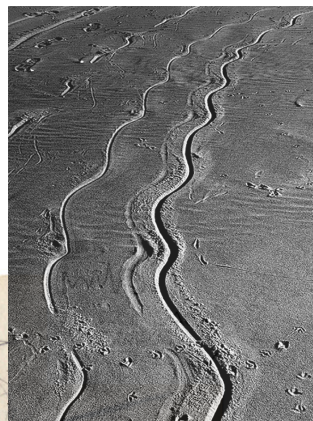
«Ανακαλύπτοντας εντός μίας γραμμής... Βρίσκοντας τις ακριβείς λεπτομέρειες μίας ιδέας στους παλμούς της... Ακολούθησε την σαν μονοπάτι... Και μία πιο στοιχειώδης γεωμετρία σχηματίζεται, εκείνη που ακολουθεί τις παρορμήσεις κανενός. Για να βρούμε εντός της αυτό που αποκαλούμε έργο» (Miralles, 2019: 48).

Σύμφωνα με τον Miralles οι ιδέες είναι ένα υλικό παράγωγο στο έργο του. Στο δυνητικό επίπεδο του ασυνείδητου υπάρχουν μόνο ως αισθητές, αλλά μη αντιληπτές εντάσεις. Κρυσταλλώνονται σε διάφορες στιγμές, μιας ασταθούς και βραχείας μνήμης κατασκευαστικής διαδικασίας διαφοροποίησης, που δεν καθορίζεται από μία αρχή, ούτε από ένα τέλος, αλλά πάντοτε από το μέσο. Άρα οι ιδέες σχηματίζονται καθώς κατασκευάζονται: «Η επανάληψη ενός γραφήματος ως ένα εργαλείο διαγραφής ή αποσυγκριμενοποίησης και ταυτόχρονα συσσωρευτικής κατασκευής πληροφοριών, φαίνεται να καταδεικνύει αυτήν την πραγματιστική διαδικασία, όπου ο διαχωρισμός μεταξύ των εννοιών και της παραγωγής τους τείνει να εξαφανιστεί... Εύχομαι αυτός ο διαχωρισμός να μην υπήρχε: οι ιδέες είναι εντός των πραγμάτων. Πιστεύω, για παράδειγμα, ότι ένα από τα πιο χαρακτηριστικά πράγματα σχετικά με το ύφος της εργασίας μου είναι ότι ποτέ δεν έχω μια προϋπάρχουσα ιδέα για τον χώρο που προσπαθώ να κατασκευάσω» (Miralles, 2019: 265).

«Ιδέες υλοποιούνται καθώς διαφοροποιούνται. Καθ' εαυτές και δυνητικές είναι εντελώς αδιαφοροποίητες, πράγμα που δεν τις καθιστά απροσδιόριστες· αντιθέτως, είναι πλήρως διαφοροποιημένες. Με αυτή την έννοια, το δυνητικό δεν είναι καθόλου μια αόριστη έννοια, αλλά μια έννοια με πλήρη αντικειμενική πραγματικότητα δεν πρέπει να συγχέεται με το δυνατό που στερείται πραγματικότητας. Κατά συνέπεια, ενώ το δυνατό είναι ο τρόπος της ταυτότητας των εννοιών μέσα στην αναπαράσταση, το δυνητικό είναι η τροπικότητα του διαφορικού στην καρδιά των Ιδεών» (Deleuze, 2019: 359).

Στο γραφείο συνηθίζει να επαναλαμβάνει το ίδιο σχέδιο δεκάδες

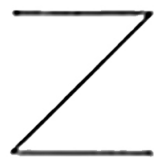
φορές με άπλετη ποσότητα ενέργειας και με την ικανότητα να δημιουργεί τρομερά περίπλοκες συνδέσεις. Σχέδιο πάνω σε σχέδιο, η πρόταση γεννάται από μία πολλαπλότητα κατευθύνσεων, παραμένοντας ταυτόχρονα ανοιχτή στην αλλαγή. Είναι εμφανές από τα πρώτα μεγάλα έργα του, όπως το κοιμητήριο της Igualada, όπου επαναλαμβάνει την ίδια ζγκ ζαγκ χειρονομία χάραξης στο έδαφος σε δεκάδες παραλλαγές.



Σκίτσο του Enric Miralles για το κοιμητήριο της Igualada, 1986

«Οι χειρονομίες που καθορίζουν τη δουλειά μου γεννιούνται από μια σειρά συγκεκριμένων ενδιαφερόντων, ανεξάρτητα από το χωρικό αποτέλεσμα που αποκτούν τελικά. Είναι ένα είδος συστηματικής επανάληψης ορισμένων πράξεων που παρέχουν στα πράγματα συνοχή. Ένα μεγάλο μέρος της δουλειάς μου παράγεται σχεδόν μέσω της συσσώρευσης, με την επανάληψη. Επαναλαμβάνω κάθε σκίτσο που κάνω τριάντα φορές και οι συνάδελφοί μου το επαναλαμβάνουν παρομοίως. Πιστεύω ότι η επανάληψη στοχεύει στην εύρεση της ακριβούς δομής των φυσικών συνθηκών του τόπου, της κλίμακας, των διαστάσεων...» (Miralles, 2019: 263).

Οι επαναλήψεις παράγουν εκτοπίσεις, όπως στην περίπτωση του σκίτσου της Madame Sarabhai. Με κάθε επανάληψη και κάθε επικείμενη εκτόπιση το αρχικό αντικείμενο και οι περιορισμοί που επέβαλε σταδιακά εξαφανίζονται, με αποτέλεσμα η δημιουργία να απελευθερώνεται από τη μίμηση και τα δεσμά του ειδικού. Άρα η επανάληψη είναι μία διαδικασία λήθης.



ZEMENTRI



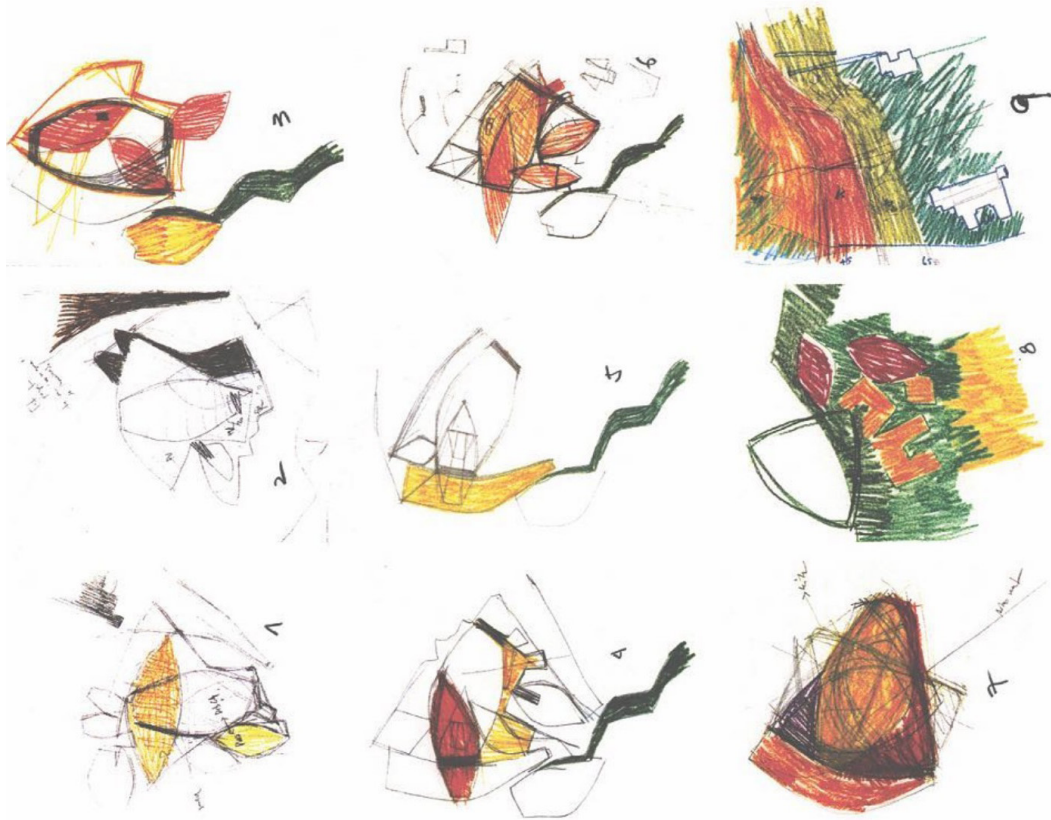
ZEMENTRI

Ο Miralles αναφέρει: «Όταν εξετάζεις ένα αρχιτεκτονικό πρόβλημα, κατά βάθος λειτουργείς σε ένα πολύ στοιχειώδες επίπεδο: τι κάνει αυτή η περιοκή μελέτης; Έχει το σχήμα ενός τετραγώνου, με ένα σχετικά ακανόνιστο εξαγώνο στη μία πλευρά και ένα ορθογώνιο κομμάτι στην κορυφή... Τόσα από τα έργα πάνω στα οποία συνήθως εργαζόμαστε είναι απολύτως ορισμένα από συγκεκριμένες συνθήκες, που δεν είναι οι ιδανικές συνθήκες. Συνήθως εργάζεται κανείς με τελείως ανορθόλογα προφίλ. Η εργασία του εξορθολογισμού, του να κάνεις την πραγματική κατάσταση συνεκτική με την πρόταση, είναι όλο και πιο σημαντική όσο πιο αφηρημένη είναι η πρόταση. Στα έργα μου δύσκολα θα μπορούσες να αποδώσεις το αποτέλεσμα στο σχήμα της περιοχής μελέτης. Κανένα δεν είναι άμεσα εξαρτημένο από αυτές τις διαστάσεις. Το έργο της επανάληψης είναι πολύ σημαντικό για την παραγωγή της ενσάρκωσης μια ιδέας. Είναι η πιο μακροχρόνια εργασία, όπου η αρχιτεκτονική γίνεται αναγνωρίσιμη πέρα από τα αρχικά ειδικά δεδομένα. Δουλεύω με κατασκευαστικά, όχι οπτικά κριτήρια, οπότε η επανάληψη είναι εξαιρετικά σημαντική. Κάθε νέο σκίτσο είναι μία διαδικασία λήθης, και οι νόμοι που δημιουργούνται έχουν μια εσωτερική συνοχή. Γι' αυτό η γεωμετρία είναι τόσο σημαντική για μένα ως όργανο για την άρθρωση συγκεκριμένων καταστάσεων. Μου δίνει τη δυνατότητα να ξεκάσω, να κάνω λιγότερο αναγνωρίσιμα πράγματα. Προσπαθώ πάντα να βρίσκω το κριτήριο της συνοχής στην ακριβή διάσταση των πραγμάτων, που είναι το έργο που μάλλον με ενδιαφέρει περισσότερο» (2019: 264).

Παράλληλα η λήθη προϋποθέτει το αφηρημένο βλέμμα ως εργαλείο, να μπορεί δηλαδή κανείς να αποσπάσει τον εαυτό του, καθώς επαναλαμβάνει μία εργασία. «Η μέθοδος εργασίας μου είναι στενά συνδεδεμένη με την ιδέα του σκαλίσματος ή να μπορεί κανείς να αποσπαστεί. Μόλις τεθεί το πρόβλημα, το επόμενο βήμα είναι να ξεκάσεις σχεδόν τον απώτερο στόχο αυτού που κάνεις, σχεδόν ως μέσο απόσπασης της προσοχής: επιστρέφεις για να εξετάσεις το πρόβλημα αργότερα, αλλά μέρος της διαδικασίας είναι σίγουρα η απόσπαση της προσοχής, απρόβλεπτη συμπεριφορά κατά την οποία τα άλματα που κάνεις είναι θεμελιώδη». Οπότε «Κατασκευή και κατόψεις μπορούν να ειπωθούν με τον ίδιο τρόπο που ρίχνει κανείς μία ματιά αφηρημένα πάνω από μία γραπτή σελίδα» (Miralles, 2019: 261). Να μπορεί να επαναλαμβάνει κανείς ολόκληρο το έργο κάθε φορά και να επινοεί ενώ επαναλαμβάνει. «Προχωράς μπροστά μέσα από διαδοχικές αρχές. Τη μία μετά την άλλη, λες και η κάθε μία ήταν η οριστική εκδοχή...». Και «Αυτό το αφηρημένο βλέμμα, όταν σκέφτεσαι κάτι άλλο, ανταποκρίνεται στην επιθυμία το έργο να εμπεριέχει όλες τις προσχεδιασμένες

μορφές την ίδια στιγμή, από κάθε γωνία» (Miralles, 2019: 261).

Σύμφωνα με τον Gilles Deleuze: «Είναι μέσα στην επανάληψη και μέσω της επανάληψης που η Λησμονιά μετατρέπεται σε θετική δύναμη, και το υποσυνείδητο σε ανώτερο θετικό υποσυνείδητο (παραδείγματος χάριν, η λησμονιά ως δύναμη αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της ζωντανής εμπειρίας της αιώνιας επιστροφής)» (Deleuze, 2019: 53).



Σκίτσα του Enric Miralles για το κοινοβούλιο της Σκωτίας, 1998

«Το δαιμόνιο της αιώνιας επιστροφής δεν είναι στη μνήμη
αλλά στην απώλειά της, στην ενεργό λησμοσύνη»

(Deleuze, 2019: 112).



Τον Ιούλιο του 1965, στα πλαίσια της συνεργασίας του με το κίνημα Φλούξους, ο Joseph Beuys συμμετέχει στην ομαδική δράση 24 Ώρες στο Βούπερταλ. Διάφοροι καλλιτέχνες, ανάμεσά τους ο Nam June Paik και ο Bazon Brock, ξεκινάνε από τα μεσάνυχτα να δρουν συγχρόνως σε ξεχωριστούς χώρους για την διάρκεια 24 ωρών. Ο Beuys στην δράση του με τίτλο *και εντός μας... κάτω από μας...* πλημμύρα παραμένει προσκολλημένος σε ένα μικρό λευκό κουτί επαναλαμβάνει μία σειρά από μεμονωμένες ενέργειες σε συνεχώς μεταβαλλόμενες στάσεις, όπως την άρθρωση ήχων που ηχογραφεί και στην συνέχεια αναπαράγει. Περισσότερη εντύπωση στο ενθουσιασμένο κοινό προκαλεί η επεξεργασία ενός μπλοκ λίπους με ασυνήθιστη σωματική και ψυχική ένταση, στο οποίο ο Beuys δίνει σχήμα με επαναληπτικές κινήσεις. «Με χειρονομίες και εκφράσεις, ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί το σώμα του ως πλαστικά επεξεργάσιμη ύλη.» (Thönges-Στριγγάρη, 2010: 72).

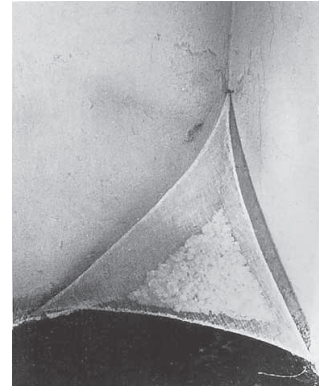


*και εντός μας... κάτω από μας...
πλημμύρα, 1965*

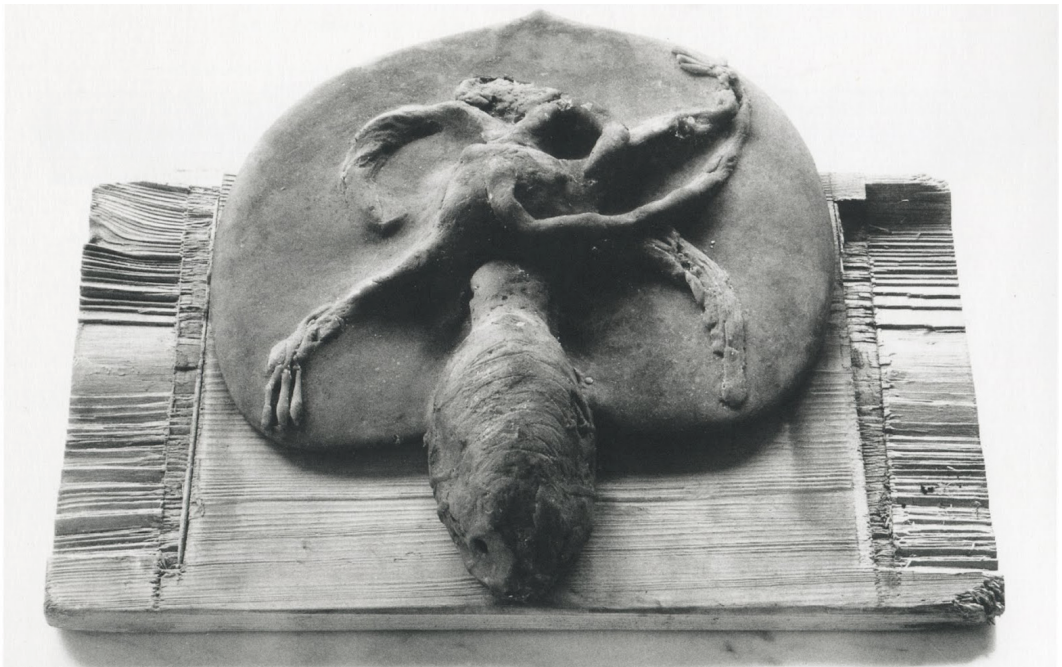
Το λίπος ως βασικό υλικό στα έργα του το είχε χρησιμοποιήσει ήδη από το 1962 στην σειρά έργων του που είναι γνωστά ως *Γωνίες από λίπος*, όπου τοποθετεί κομμάτια λίπους σε σφηνοειδείς μορφές σε σημεία του χώρου ή πάνω σε αντικείμενα. Δεμένο με την προσωπική του αυτοβιογραφία, το λίπος ως μια οργανική,

θεραπευτική και θρεπτική ουσία τον ενδιαφέρει σε πρώτο βαθμό για την εγγύτητά του με την κηρήθρα και τις ιδιότητες του κεριού. Κατά τη διάρκεια της μαθητείας του στο εργαστήρι του Ewald Mataré μελετάει τη βιολογία των μελισσών και διαμορφώνει τις πρώτες σκέψεις του γύρω από την *Πλαστική θεωρία* και τον ρόλο της θερμότητας στην πλαστική διαδικασία.

«Ο θερμικός οργανισμός του μελισσιού είναι αναμφισβήτητο το ουσιαστικό στοιχείο που μ' έκανε να συσχετίσω κηρί και λίπος με τις μέλισσες. Αυτό που μ' ενδιέφερε στις μέλισσες, ή προπάντων στο ζωτικό τους σύστημα, είναι η συνολική θερμική οργάνωση ενός τέτοιου οργανισμού και μέσα σ' έναν τέτοιο οργανισμό υπάρχουν βέβαια πλαστικές μορφές. Οι μέλισσες έχουν αφενός αυτό το θερμικό στοιχείο, ένα πολύ έντονα ρέον στοιχείο, αφετέρου διαμορφώνουν πλαστικά σχήματα που είναι κρυσταλλικά, κατασκευάζουν κυριολεκτικά απόλυτα γεωμετρικά οικοδομήματα. Εδώ μπορεί ήδη κανείς να βρει στοιχεία της *Πλαστικής θεωρίας*, π.χ. των γωνιών από λίπος, οι οποίες σε ορισμένες καταστάσεις εμφανίζονται ως γεωμετρικός συνδυασμός. Αλλά ο πραγματικός χαρακτήρας της προέλευσης



Filter fat corner, 1962



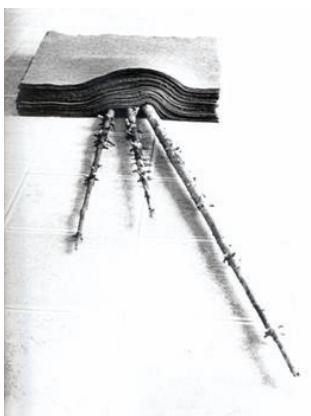
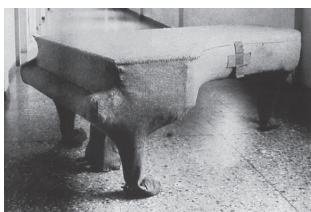
Βασίλισσα μέλισσα II, 1952

της θερμότητας είναι βέβαια το αρχικό ρέον στοιχείο, όπου το λίπος επηρεάζεται από τη θερμότητα και μάλιστα ρευστοποιείται και χύνεται. Με αφετηρία αυτό το ακαθόριστο κινητικό στοιχείο, μέσω μιας επόμενης κίνησης, καταλήγει κανείς σε μια φόρμα, που εμφανίζεται ως γεωμετρικά αφηρημένη δομή. Αυτό ουσιαστικά

εφαρμόζουν οι μέλισσες» (Adriani, 1994: 29).

Άρα στις μέλλισες εντοπίζει την συνεχώς εναλασσόμενη δυναμική μεταξύ θερμικών και κρυσταλλικών μαζών, εξαΰλωσης και παγίωσης, συστολής και διαστολής και τον ρόλο των επαναληπτικών ενεργειών για την μετάβαση από την μία κατάσταση στην άλλη και την δημιουργία τρίτων συνθηκών στο ενδιάμεσο.

Συμπληρωματικά με το λίπος ο Beuys εντάσσει στα έργα του ένα ακόμη υλικό, που αντιστέκεται στις απαιτήσεις του ολοκληρωμένου σχήματος, τον κετσέ. Κατασκευασμένο από πεπιεσμένες τρίχες ζώων, χρησιμοποιείται από τις νομαδικές φυλές σε ένα πλήθος τομέων. Παράλληλα με τις θερμομονωτικές και ηχομονωτικές ιδιότητές του, λειτουργεί ως μέσο διύλισης για το φιλτράρισμα και τον διαχωρισμό ουσιών. Για τον Beuys άλλωστε η συμπίεση, ως ενέργεια που οδηγεί στην μείωση του όγκου ενός σώματος, συνδέεται άμεσα με την πλαστική διαδικασία. Ο Deleuze αναφέρεται στην τσόχα, αντιπαραβάλλοντάς την με το παραδοσιακό ύφασμα, ως ένα υλικό του οποίου η σύνθεση εκφράζει την πολλαπλή φύση της διαφοράς, την άπειρη ενέργεια και χαοτική κατάσταση ενός ζωτικού, λείου χώρου.



από επάνω :
Ομοιογενής διήθηση για πιάνο με
ουρά, 1966
Χιονόπτωση, 1965

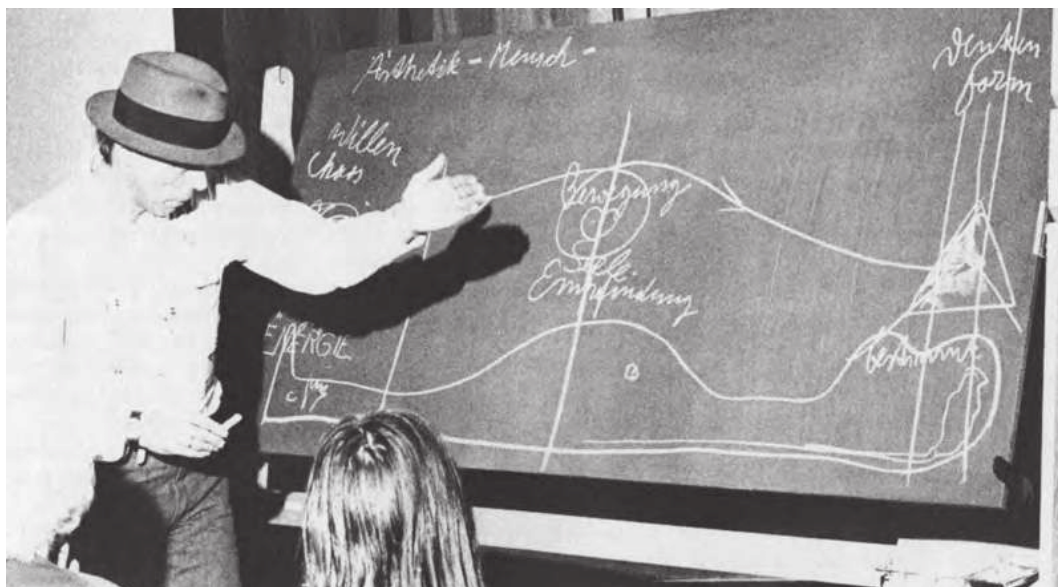
«Αλλά μεταξύ των προϊόντων των εύκαμπτων στερεών υπάρχει η τσόχα ,που δουλεύεται κάπως διαφορετικά, σαν ένα αντι-ύφασμα. Δεν προϋποθέτει ξεχώρισμα των ινών, ούτε διασταύρωσή τους, αλλά μόνο ένα ανακάτεμά τους, που προκύπτει μέσω πίεσης (για παράδειγμα , κυλώντας το συμπαγές των ινών πότε προς τα εμπρός και πότε προς τα πίσω). Έτσι, μπερδεύονται τα μικρο-λέπια των ινών. Ένα τέτοιο σύνολο πλέξης δεν είναι καθόλου ομοιογενές: ωστόσο είναι λείο και αντιτίθεται σημείο προς σημείο στον χώρο του υφάσματος (είναι άπειρο θεωρητικά, ανοιχτό και απεριόριστο προς όλες τις κατευθύνσεις, δεν έχει ούτε καλή, ούτε ανάποδη, ούτε κέντρο, δεν προσδιορίζει σταθερά και κινητά στοιχεία, αλλά απλώνεται μάλλον σε μια συνεχή παραλλαγή)» (Deleuze, 2017: 587).

Ο Beuys με το λίπος και τον κετσέ, συνδέει για πρώτη φορά τα δύο συγγενικά με τη ζωή υλικά με τη γέννηση των ιδεών, χτίζει τη βάση του θεωρητικού του οικοδομήματος και συνθέτει τα αισθητηριακά και συμβολικά στοιχεία της *Πλαστικής θεωρίας*. Σκοπός του είναι αυτή η πρωτόγνωρη εμπειρία με το λίπος και τον κετσέ να επιδράσει στο υποσυνείδητο και να αφυπνίσει όποιον επιθυμεί να κατανοήσει τις διαδικασίες που συντελούνται πέρα από τα φαινόμενα. Η πλαστική διαδικασία κατασκευάζεται ως ένα καθαρά εσωτερικό φαινόμενο, με άμεση αντιστοιχία την

ενεργοποίηση της δημιουργίας και τη διαισθητικής επινόησης.

«η Πλαστική θεωρία, εμφανής σε πλείστα όσα διαγράμματα ,αναφέρεται στη γόνιμη σχέση έντασης ανάμεσα σε ακραίες αντιθέσεις .Ανάμεσα στο χάος (ενέργεια, ασυνείδητο, άμορφο) και το τελικό σχήμα (σκέψη, ιδέα), η κίνηση , με αναφορά στη θερμότητα και το ψύχος , στην ψυχή και τον ρυθμό, περιγράφει τον συνεχώς μεταλλασσόμενο μεσάζοντα της πλαστικής διαδικασίας» (Thönges-Στριγγάρν, 2010: 22).

Το ζήτημα είναι η μετάβαση από το χάος στη μορφή ή όπως το θέτει ο Deleuze η μετάβαση από το εν δυνάμει στο εν ενεργεία. Αυτό που μεσολαβεί είναι η ένταση ή η θερμότητα. «Οι εντάσεις είναι πολλαπλότητες εμπλεγμένες, περίπλοκες και δομημένες με σχέσεις ασύμμετρων στοιχείων οι οποίες κατευθύνουν την πορεία της υλοποίησης της Ιδέας και προσδιορίζουν τις περιπτώσεις επίλυσης των προβλημάτων» (Deleuze, 2019: 341).

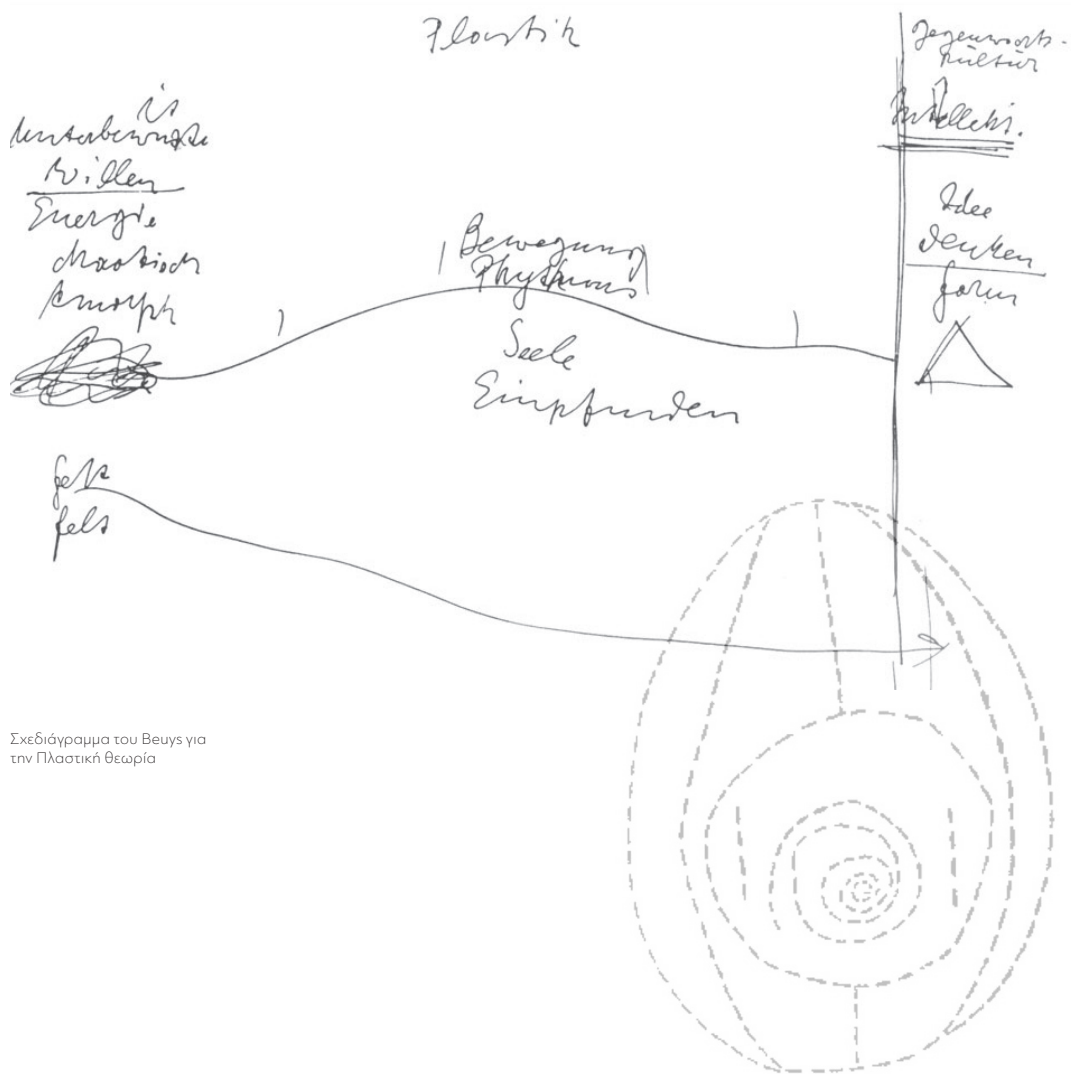


Ο Beuys εξηγεί την πλαστική θεωρία, 1972

Ο Deleuze θεωρεί πως η κίνηση από το εν δυνάμει στο εν ενεργεία, από το χάος στη μορφή, από το πρόβλημα σε μία λύση, οδεύει από το περισσότερο στο λιγότερο ειδικό (και όχι το αντίστροφο, όπως πιθανώς να υπέθετε κανείς), μέσα από μια διαδικασία εξατομίκευσης. Για να εξηγήσει αποτελεσματικότερα τη σχέση ανάμεσα στο εν δυνάμει και το εν ενεργεία ο Deleuze χρησιμοποιεί ως παράδειγμα το αυγό, ως ένα αδιαφοροποίητο, προατομικό πεδίο άπειρων δυναμικοτήτων, και τις δυνάμεις που επενεργούν σε αυτό ώστε να οδηγήσουν σε μία συγκεκριμένη ενεργοποίησή του, με τη μορφή ενός βιολογικού υποκειμένου. «Το βιολογικό υποκείμενο είναι η ενεργοποίησή μιας δυναμικής , εντασιακής κατάστασης ,η

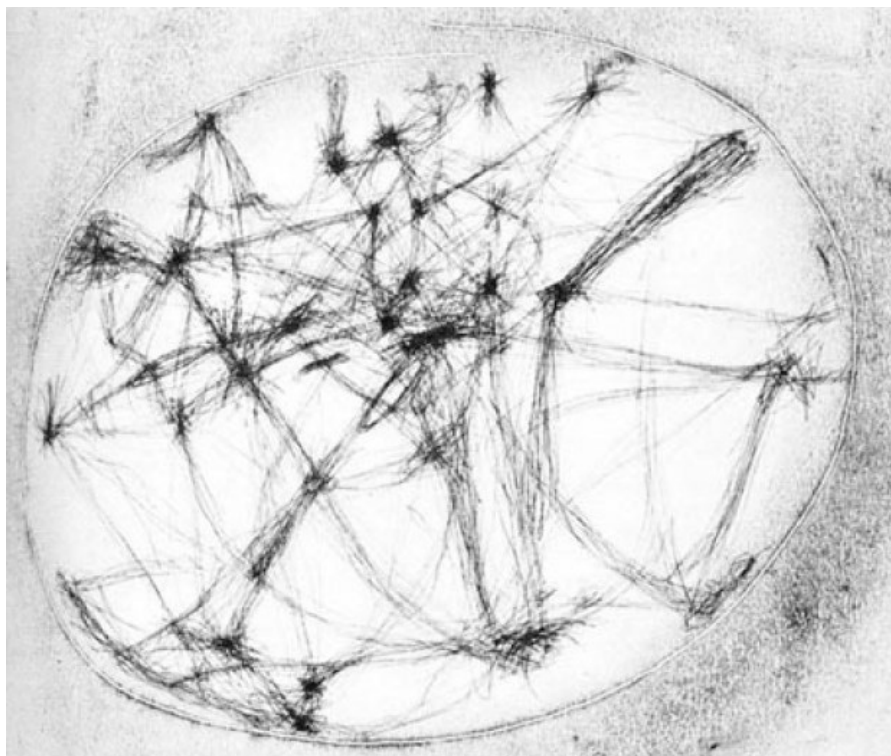
οποία δεν εξαντλείται στη δυνατότητα , αλλά οδηγεί το εν δυνάμει σε μια συγκεκριμένη ενεργοποίηση του [...] Η εξατομίκευση αναδύεται ως η πράξη της επίλυσης αυτού του προβλήματος ή - πράγμα που είναι το ίδιο - ως η υλοποίηση ενός δυναμικού και η εγκαθίδρυση επικοινωνίας μεταξύ ανομοιογενών. Η πράξη της εξατομίκευσης συνίσταται , όχι στη συγκάλυψη του προβλήματος, αλλά στην ενσωμάτωση των μορίων της ανομοιογένειας σε μια κατάσταση ζεύξης των στοιχείων της ανομοιογένειας η οποία εξασφαλίζει την εσωτερική τους συνήκηση. Το άτομο κατ ' αυτό , τον τρόπο βρίσκεται συνδεδεμένο με ένα προατομικό ήμισυ, το οποίο δεν είναι τόσο το απρόσωπο μέσα του όσο η δεξαμενή με τις ενικότητές του» (Deleuze, 2019: 343). Άρα η λύση δεν εξαφανίζει το πρόβλημα. Για τον Beuys και τον Deleuze το χάος ή το εν δυνάμει πεδίο υπάρχει ξέχωρα από την μορφή που παράγει και είναι εξίσου πραγματικό. Άρα το υλοποιημένο έργο μπορεί να θεωρηθεί ως μία εκδοχή, ως ένας βολβός, παραγωγή εκφωνήματος και μια εκτύλιξη συγκεκριμένης διάρκειας του εντασιακού, ριζωματικού πεδίου. Είναι μια κρυστάλλωση χωροχρονικών δυναμισμών.

Για τον Beuys, παρόμοια με τον Miralles, οι ιδέες στο έργο του είναι ένα υλικό παράγωγο. Σχηματίζονται καθώς κατασκευάζονται, μέσα από το ανεξάντλητο δυνητικό απόθεμα εντάσεων του ασυνειδήτου. Όπως επισημαίνει ο Martin Müller, αναφορικά με το έργο του Beuys «η ιδέα ή, με καντιανούς όρους ,το πράγμα καθ 'εαυτό δεν βρίσκεται Πέρα από την πραγματικότητα και δεν είναι απρόσιτο στην εμπειρία , αλλά περιέχεται μέσα στα πράγματα, μέσα στην ίδια την ύλη» (Müller, 1993: 56). Θεωρεί τη σκέψη ως μια διαδικασία πλαστικής μορφοποίησης, που σε συνάφεια με την θερμότητα, τη βούληση ως επιθυμία και την επανάληψη, ως την αιώνια επιστροφή της διαφοράς, σημαδεύουν τον πραγματικό τόπο της δημιουργίας και του ζην. Ο Beuys δεν ξεκινάει με ένα προκαθορισμένο αποτέλεσμα στο νου του για τη μορφή που θα πάρει ένα έργο ή μια δράση, αλλά προχωράει με επαναλήψεις συγκεκριμένων ενεργειών έως ότου να φτάσει να φτάσει ένα αποτέλεσμα που τον ικανοποιεί. Κάθε επανάληψη οδηγεί σε μία μετατόπιση, σε μία διάσπαση και τομή από το παρελθόν. Κάθε επανάληψη είναι μία απόφαση υπέρβασης. «Με το να σκέφτεσαι και να μιλάς δημιουργείς γλυπτά» υποστηρίζει ο ίδιος (Bodenmann-Ritter, 1975: 22). Ένα ζωντανό γλυπτό σε κίνηση.



Σχεδιάγραμμα του Beuys για την Πλαστική θεωρία

Deleuze, G.
Το αυγό των Ντογκμών και
η κατανομή εντάσεων, 1947



B.2

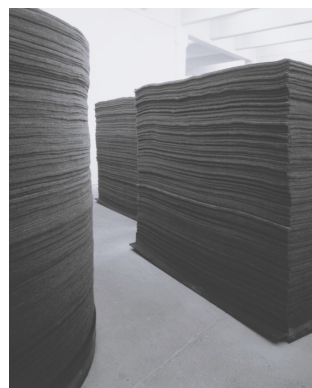
Εκπεφρασμένο έργο

Μετατοπίσεις, παραλλαγές και πολλαπλότητες

Την περίοδο της συμπόρευσής του με το Fluxus ο Beuys ανακαλύπτει πρώτη φορά τη δυνατότητα να μεταφέρει στο έργο του διαφοροποιημένα περιεχόμενα, δανειζόμενος τα συνήθη αντικείμενα του κινήματος, όπως τους μαυροπίνακες, τα πιάνο και τις σκάλες. Με την εισαγωγή του λίπους και του κετσέ δημιουργεί για πρώτη φορά, αποκάλυπτα τη δική του γλώσσα, αποσπάται σταδιακά από τον κύκλο του Fluxus και εγκαινιάζει μια πολύ προσωπική περίοδο.

Παράλληλα με τα ανορθόδοξα υλικά, εμφανίζονται μια σειρά γλυπτών του με τίτλο Φόντο, τα οποία ο Beuys δημιουργεί συστηματικά μέχρι το τέλος της ζωής του. Αποτελούνται συνήθως από δεκάδες αλληπάλληλες στρώσεις κετσέ καλυμμένες με μία πλάκα ορύχαλκου. Ο αμφίσημος τίτλος Φόντο (*Fond*), που παραπέμπει σημασιολογικά στο βάθος, τη βάση, ή το απόθεμα, αποκαλύπτει και την ουσία των έργων. Αυτοί οι όγκοι συσσωρευμένης μάζας και ενέργειας, που ο Beuys κάποια στιγμή

αποκάλεσε «οργανικές χρονομηχανές ενέργειας», αποτελούν τα αρχετυπικά εννοιολογικά του εργαλεία, τα «θεμέλια» του έργου του αλλά και της ίδιας του της ύπαρξης (Thönges-Στριγγάρη, 2010: 278).



Brasilienfond, 1979

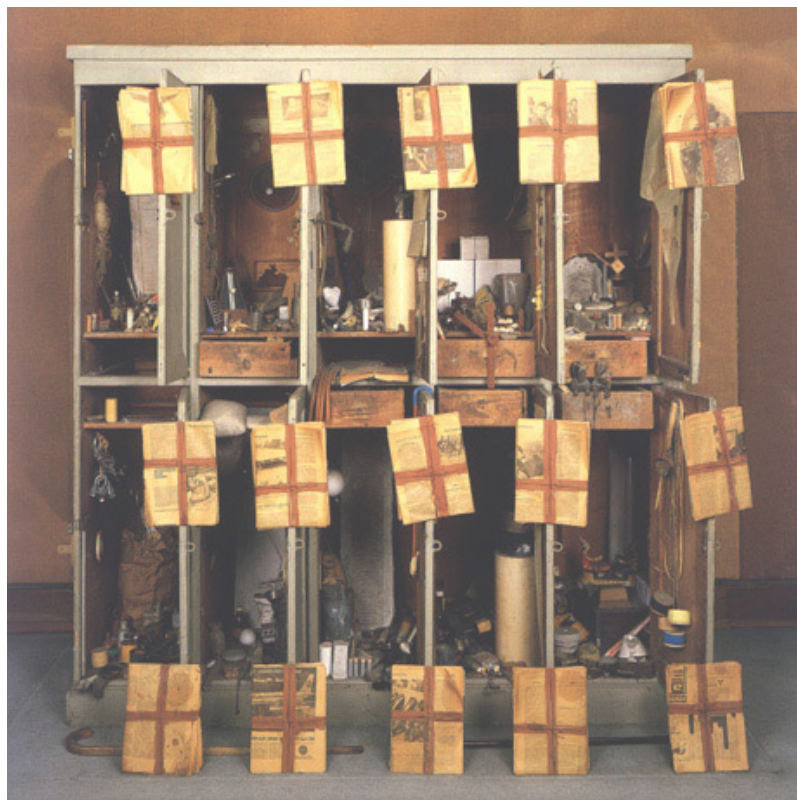
Fond VII/2, 1985

Το 1969 σε συνέντευξή του κάνει μία σπάνια αναφορά στη σειρά: «Πρωτίστως, σημαντική εδώ είναι η ιδέα της μπαταρίας. Αυτές οι στοίβες από κετσέ, όπως και οι μικρότερες που έχω ήδη φτιάξει, είναι συσσωρεύσεις, η χάλκινη πλάκα είναι ο αγωγός. Με αυτό τον τρόπο από την αποθήκευση ενέργειας και θερμότητας που προκύπτει από τον κετσέ, αναφύεται για μένα κάτι σαν μονάδα παραγωγής ηλεκτρισμού, μια στατική δράση... Στο Φόντο δεν τονίζεται η ενεργητικότητα αλλά η έννοια της μάζας... Κοινό χαρακτηριστικό στη σειρά έργων είναι η ύπαρξη της βάσης πάνω στην οποία στέκεται κανείς, ως αφετηρία από την οποία ξεκινάει για να αναπτύξει τις άλλες πλαστικές δημιουργίες, που είναι ήδη πιο διαφοροποιημένες, πιο ειδικές» (Thönges-Στριγγάρη, 2010: 362). Άρα η σειρά Φόντο αποτελεί τη νοτική βάση, την αφετηρία από την οποία επανεκκινεί ανά περιόδους, ώστε να δημιουργήσει τις νέες πλαστικές δημιουργίες του. Κάθε εκκίνηση αποτελεί και μία υπέρβαση, μία επανάληψη της πρώτης δημιουργικής έκρηξης: «Είναι όπως στο αρχιμήδαιο σημείο το «θεμέλιο», επί του οποίου μπορεί κανείς να αποκτά διαρκώς τη βεβαιότητα της δύναμής του. Στην περίπτωση των Φόντο, έργο και έννοια μοιάζουν να βασιάζονται στο συνεχές μιας υπέρβασης και παράλληλα υπαρξιακής αναγκαιότητας.» (Thönges-Στριγγάρη, 2010: 364). Απομακρυνόμενος κάθε φορά από τα Φόντο, το έργο του αποκτάει συνεχώς μεγαλύτερη πολυπλοκότητα, με τα διαφοροποιημένα περιεχόμενα, τεκμήρια και αποθέματα των



Σκηνή από το κινήμα του ελαφίου,
1961

προηγούμενων δράσεων και των εμπειριών της ταραχώδους ζωής του, να εξελίσσονται σε πληροφοριοδότες της «αένανης πλαστικής κίνησης». «Βλέπουμε μικρά αντικείμενα που μιλούν για κάτι μεγαλύτερο και ωστόσο επιμένουν στην αυτοτέλειά τους. Σύμφωνα με τη στρατηγική του Beuys αποτελούν μέρος της αποστολής ή, μάλλον, είναι τα ίδια αποστολείς. Εν είδει παιγνίου αποκαλούσε τέτοια έργα έντεχνα οχήματα δηλαδή, οχήματα για τη διάδοση των ιδεών.» (Thönges-Στριγγάρη, 2010: 364). Είναι γραμμές που έχουν απεγκλωβιστεί από τα κατατμήματά τους και κινούνται σε μια απρόβλεπτη τροχιά φυγής σπειροειδούς κίνησης.



«Οι δημιουργίες είναι σαν τις μεταλλασσόμενες αφηρημένες γραμμές που έχουν αποδεσμευτεί από το καθήκον να αναπαραστήσουν τον κόσμο, ακριβώς επειδή διαρρυθμίζουν έναν καινούργιο τύπο πραγματικότητας που η ιστορία μπορεί μόνο τον επανασυλλάβει ή να τον επανατοποθετήσει σε στιγμικά συστήματα» (Deleuze, 2017: 364).

Από εκεί και έπειτα η τέχνη και ο βίος του Beuys θα αποκτήσουν όλο και βαθύτερο δεσμό, με κάθε πτυχή της ζωής του να διοχετεύεται πλήρως στο έργο του: «Η βιογραφία ολοκληρώνεται μόνο μέσω του έργου και αντιστρόφως. Η ζωή γίνεται εργαστήριο, το εργαστήριο

γίνεται ζωή.» (Thönges-Στριγγάρη, 2010: 28). Χαρακτηριστική παραμένει η συγγραφή της εργοβιογραφίας του το 1964 με τίτλο *Πορεία ζωής / Πορεία έργου*, στα πλαίσια μιας δράσης, με τον μύθο και τα πραγματικά γεγονότα να γίνονται αδιαχώριστα.

Ένα από τα έργα του Beuys, που συνδέεται στενότερα με την ζωή του και αποκαλύπτει όλο τον πλούτο των διαφοροποιημένων περιεχομένων του είναι η *Στάση του Τραμ*, μία εγκατάσταση που εκθέτεται στο γερμανικό περίπτερο της Μπιενάλε της Βενετίας το 1976. Το έργο περιστρέφεται γύρω από μία παιδική ανάμνηση του Beuys από το Κλέβε, συγκεκριμένα από ένα μνημείο της εποχής του μπαρόκ, που βρισκόταν στην άκρη της πόλης, σε μία στάση όπου μικρός περίμενε το τραμ. Το μνημείο, απομεινάρι ενός παλιότερου γλυπτού για την ειρήνη του 17ου αιώνα, λεγόταν *Σιδερένιος άντρας* και αποτελείτο από μια κάννη πυροβόλου σε κάθετη θέση, στην απόληξη της οποίας ήταν τοποθετημένο ένα κεφάλι φιδιού ή δράκου. Από την στήλη έλειπε η σιδερένια φιγούρα του φτερωτού θεού του έρωτα που ξεπεταγόταν από το στόμα του τέρατος. Η μορφή του γλυπτού παραξένευε τον επτάχρονο Beuys, καθώς δεν του θύμιζε σε τίποτα έναν «σιδερένιο άντρα» και τον παρακινούσε να την παρατηρήσει.

Το έργο στη Μπιενάλε αποτελεί μεταφορά του βιώματός του με βλέμμα στραμμένο προς τα εμπρός. Οι αναφορές του σε αυτό κρύβουν τον ευρύτερο σκοπό όλων των πλαστικών του δημιουργιών: «Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο ήθελα εδώ και πάρα πολύ καιρό να το πραγματοποιήσω, ένα σωρό φορές το είχα βάλει μπρος. Το κουβαλούσα συνέχεια μέσα μου αυτό το σχέδιο. Γιατί χωρίς αυτό ίσως και να μην είχα γίνει ποτέ γλύπτης. Μικρό παιδί, σ' εκείνο ακριβώς το μέρος, είχα έντονα την αίσθηση ότι με την ύλη μπορεί κανείς να εκφράσει κάτι το τρομερό, κάτι που να είναι σημαντικό για τον κόσμο: σαν, ας πούμε, όλος ο κόσμος να εξαρτάται από τις συνθήκες, από τον τρόπο με τον οποίο συνδέονται μερικά κομμάτια ύλης. Χωρίς εδώ να χρειάζεται ιδιαίτερο περιεχόμενο, απλώς η σχέση των πραγμάτων μεταξύ τους και η σχέση τους με τον χώρο που τα περιβάλλει. [...] Σήμερα, θα έλεγα πως κυριολεκτικά βυθιζόμαστε... ναι, πραγματικά βρισκόμαστε εκεί στη θέα των αντικειμένων. Υποθέτω, ώρες πολλές καθόμαστε εκεί, ολότελα βυθισμένοι σε αυτό το πράγμα. Ναι, το βίωμα, ότι με μορφές μπορείς να επιχειρήσεις... μπορείς να πραγματοποιήσεις κάτι που να έχει επίδραση» (Jarpe, 1996: 210).

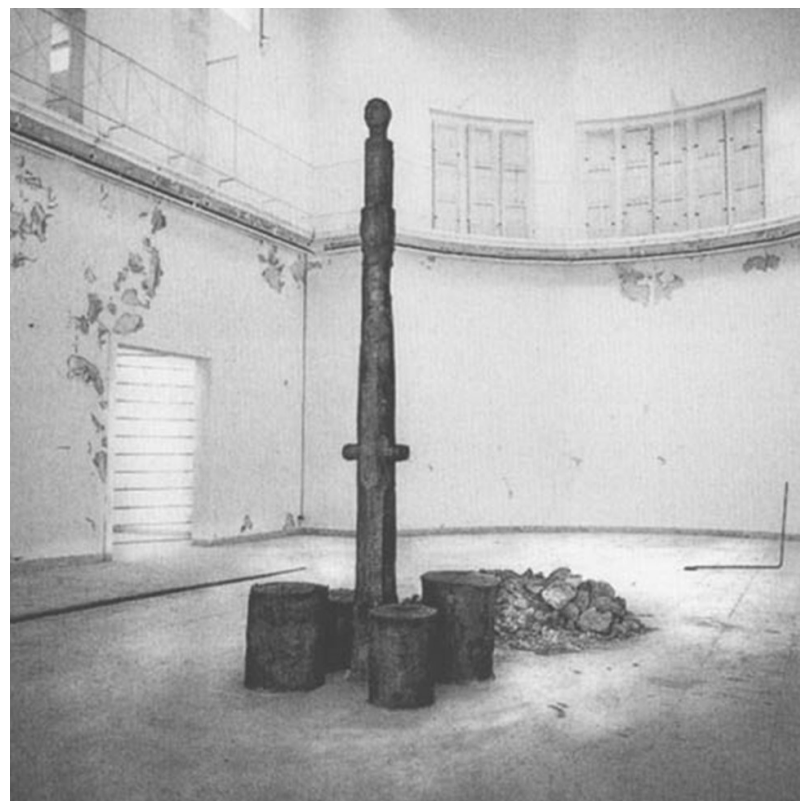
Στην αίθουσα του γερμανικού περιπτέρου τοποθετεί το ακριβές αντίγραφο της στήλης, με μια διαφορά. Πλέον από το στόμα του δράκου ξεπετιέται ένα σιδερένιο ανδρικό κεφάλι, με μια έκφραση



Μνημείο Ο σιδερένιος άνδρας,
18ος αιώνας



Στάση του Τραμ, 1976



Τα μπάζα από την εκσκαφή, μαζί με κοχύλια και κόκαλα ζώων, αποθέτονται δίπλα στα υπόλοιπα αντικείμενα. Τέλος μια σιδηροτροχιά τραμ 8 μέτρων τοποθετείται στο έδαφος, τονίζοντας την οριζόντια διάσταση. Ο Beuys μερικά χρόνια αργότερα σχολιάζει: «Ναι, βέβαια, θα μπορούσε κανείς να πει ότι εδώ έχουμε

ένα αυτοβιογραφικό έργο, αλλά δεν είναι ακριβώς έτσι, γιατί δεν με απασχολεί τόσο το άτομό μου, όσο αυτό που το άτομό μου εκλαμβάνει ως αισθητήριο όργανο για οτιδήποτε το περιβάλλει. Συχνά έχει ειπωθεί ότι εργάζομαι αυτοβιογραφικά, αλλά αυτό δεν ευσταθεί τελείως, γιατί δεν θέλω να ασχοληθώ με τον εαυτό μου, αλλά να τον χρησιμοποιήσω προκειμένου να ανιχνεύσω δυνάμεις, οι οποίες, κατά τη γνώμη μου, πρέπει να έχουν τη θέση τους στη συνείδηση» (Thönges-Στριγγάρν, 2010: 155).

Μετά το τέλος της έκθεσης η εγκατάσταση λύεται, και τα τμήματά της τοποθετούνται σε παραλληλία, σαν να έχουν αποθηκευτεί, στο μουσείο Kröller-Müller στο Ότερλο της Ολλανδίας. Η αποδόμηση και η επικείμενη μετατόπιση σε ένα νέο πλαίσιο, μετασχηματίζουν το έργο και παράγουν νέα νοήματα.

Σύμφωνα με τον ίδιο: «Αυτονόητη είναι στην ανθρώπινη συνείδηση η ταυτοχρονία των πάντων. Η αρχαιότητα εξακολουθεί να ζει μέσα στη συνείδησή μας, όποτε θέλουμε να πραγματοποιήσουμε τούτο το χιλιετές ταξίδι. Τότε είμαστε βέβαια αρχαίοι άνθρωποι. Το ταυτόχρονο όμως υπάρχει χάρη στη συνείδηση και όχι χάρη στα γεγονότα. [...] Ασφαλώς στρέφομαι προς τα πίσω, πηγαίνω προς τα πίσω, αναζητώ επίσης τη διεύρυνση του υπάρχοντος, καθώς το διασπώ προς τα εμπρός. Με αυτό τον τρόπο τα αρχαία μυθικά περιεχόμενα καθίστανται επίκαιρα» (Thönges-Στριγγάρν, 2010: 245).



Στάση του Τραμ, 1976, Otterlo



Η αγέλη, 1969

Ο Deleuze αναφέρει σχετικά: «Δεν υπάρχει δημιουργικό ενέργημα που να μην είναι υπερ-ιστορικό, ή που να μην επιτίθεται από πίσω, ή που να μην περνά μέσα από μιαν απελευθερωμένη γραμμή.» (2017: 363).

Οι εγκαταστάσεις και οι δράσεις του Beuys είναι ένα συνονθύλευμα από ετερογενή δυναμικά στοιχεία, που μετατοπίζονται επαναληπτικά σε όλο το έργο του, παράγοντας διαφορετικές αφηγήσεις· σωματικές κινήσεις, κείμενα και λόγο, σχέδια, γλυπτά και αντικείμενα, βίντεο, το απαραίτητο μουσικό στοιχείο, καθώς και ο ίδιος ο χώρος διαμορφώνονται πάνω σε ένα πλάνο εμμένειας, μία κατοικημένη έρημο, έναν λείο, απελευθερωμένο χώρο. «Δεν εκθέτω, αποθέτω» δηλώνει κάποια στιγμή ο Beuys (Thönges-Στριγγάρη, 2010: 155). Τα περιεχόμενα, νομαδικές γραμμές, δεν παραμένουν σε μία εγκατάσταση ή δράση, αλλά διαπερνούν όλο το έργο του, κινούμενες προς όλες τις κατευθύνσεις με διαφορετικές ταχύτητες, χωρίς ιεραρχία, διαμορφώνοντας ένα Ριζώμα, μία πολλαπλότητα αμέτρητων διαστάσεων. Καθώς οι συνδέσεις του έργου του απλώνονται, η φύση του Ριζώματος αλλάζει, τίποτα δεν παραμένει σταθερό. Μία συσσώρευση γεινιάσεων, εντάσεων και χρόνου δημιουργείται. Σύμφωνα με τη Ρέα Στριγγάρη «Αν τα έργα του Beuys γοντεύουν, αυτό συμβαίνει μάλλον επειδή προκύπτουν από ένα συσσωρευτή θερμότητας, ένα απόθεμα χρόνου, όπου αναμειγνύονται τα παρελθόντα και τα αναξιοποίητα» (Thönges-Στριγγάρη, 2010: 245). Μία θερμική μηχανή συναρμολογείται στα έργα του με μία μηχανή παραγωγής επιθυμιών.

«Τρελαίνομαι να επινωώ πληθυσμούς, φυλές, ρίζες μια φυλής. Επιστρέφω από τις φυλές μου. Μέχρι τώρα είμαι το θετό παιδί, ούτε λίγο ούτε πολύ, δεκαπέντε φυλών. Και είναι οι θετές μου φυλές, διότι την καθεμιά την αγαπώ περισσότερο και καλύτερα απ' όση αν με είχαν γεννήσει» (Deleuze, 2017: 48)



Στάση του Τραμ, 1976
(λεπτομέρεια)

Το 1984 ο Enric και η Carme αναλαμβάνουν να σχεδιάσουν ένα σχολείο εντός του παλιού εργοστασίου γνωστού ως La Llauna, στην περιοχή Badalona της Βαρκελώνης. Το βαρύ βιομηχανικό περιβάλλον, οι απρόσωπες όψεις και ο αυστηρός φέρων οργανισμός του κτιρίου στρέφουν το ζευγάρι προς μία χειρονομία εσωστρεφούς έκρηξης. Με αφετηρία το διάνοιγμα στην όψη, που δημιουργείται για την κεντρική είσοδο, το εργοστάσιο διασπάται σε τομή, ώστε να ενισχυθεί η διαφάνεια, η επικοινωνία, η προσπελασιμότητα και η αλληλοδιείσδυση των επιπέδων. Από το ισόγειο, που λειτουργεί ως προστατευμένος προαύλιος χώρος του σχολείου, εκκινούν μία σειρά από σκάλες, ράμπες και πλατύσκαλα, που ενώνουν τα διάφορα επίπεδα του κτιρίου με σκοπό να δημιουργήσουν ένα νέο αστικό περιβάλλον.



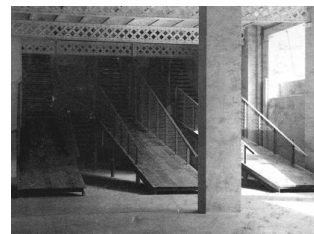
Σχολείο La Llauna, 1984

Στους ορόφους οι διάδρομοι που οδηγούν στις τάξεις, πλαταίνουν σε βαθμό που μετατρέπονται σε δυναμικούς χώρους πολλών χρήσεων, όπου οι μαθητές διασταυρώνονται ανάμεσα στα μαθήματα τους. Το κτίριο ως δρόμος και ο χώρος ως συμβάν, φόρος τιμής στο Team 10, θα αποτελέσουν συνεχές μοτίβο στο έργο του Miralles. Μεταλλικές σκάλες πυρασφάλειας, σώματα θέρμανσης και αστικός εξοπλισμός, όπως φώτα δρόμου και πάγκοι, εντάσσονται διαφοροποιημένα εντός της νέας δομής ως

«objet trouné». Ξύλινες σανίδες, μεταλλικά πλέγματα και δικτυωτοί φορείς, αναφορές στον Alejandro de la Sota, ενισχύουν περαιτέρω τη βιομηχανική διάσταση της πρότασης.

Στο σχολείο La Llauna διαφαίνονται, σε πρωτόλεια μορφή, τα θεμέλια του αρχιτεκτονικού λεξιλογίου του Enric Miralles και μιας γλώσσας που αντλεί αδιάκοπα υλικό από το περιβάλλον και αργότερα από τα βιώματά του και το μετασυνθέτει, μέσα από ένα παιχνίδι ατελείωτων παραλλαγών. Σε κείμενο για τον Miralles ο Josep Quetlas προτείνει πως «Αυτή η ενασχόληση θα μπορούσε να ονομαστεί «παιχνίδι» με την έννοια ότι στερείται στόχου, καθώς οποιαδήποτε στιγμή της είναι εξίσου έντονη με κάθε άλλη, καθώς δεν είναι στάδια στην πορεία προς έναν στόχο [...] Το παιχνίδι δεν έχει αρχή ή τέλος, δεδομένου ότι εκτείνεται και συμπίπτει με κάθε στιγμή της προσωπικής ζωής του αρχιτέκτονα ως διπλού παίκτη: ως κάτοικου και ως αρχιτέκτονα. Ένας ορισμός του «παιχνιδιού» που νοείται επομένως περιέχει ένα συστατικό της οικείας συγχώνευσης δύο υλικών: «ζωή» και «αρχιτεκτονική» (2019: 399). Πράγματι, στην πρώτη δημοσίευση του σχολείου La Llauna ο Miralles γράφει: «Σε αυτά τα σχέδια, δεν υπάρχει ανησυχία για αναπαράσταση... Είναι ζήτημα πολλαπλασιασμού της ίδιας διαίσθησης. Όταν τη βλέπεις να εμφανίζεται σε όλες τις πιθανές μορφές της... να ευθυγραμμίζει ακροβατικά όλες τις ακτίνες των γραμμών που πηγαινούν προς μια κατεύθυνση, σαν σε παιχνίδι. Κρατήστε τα όλα στο χαρτί, όλες τις πτυχές του έργου στο οποίο εργάζεστε» (Miralles, 2019: 599).

Η αρχιτεκτονική του Miralles θα παρομοιαστεί συχνά από συναδέλφους του με καθαρά τοπιακό σχεδιασμό. «Δεν έχω αντίρρηση να εμφανίζομαι δίπλα στους αρχιτέκτονες τοπίου... Ξέρετε γιατί ; Γιατί πολλά από αυτά τα έργα αντικατοπτρίζουν μια στάση μαθητείας, οικειοποίησης πραγμάτων. Πιστεύω ότι από την πλευρά του τοπίου υπάρχει μια μεγαλύτερη ελευθερία λειτουργίας: μια αναμέτρηση με μια πιο σύνθετη πραγματικότητα» (Miralles, 2019: 259). Άρα για τον ίδιο η αλληλεπίδραση με ένα σύνθετο περιβάλλον, μέσω της ανάλυσης και της καταγραφής μιας σειράς συνθηκών που αλλάζουν στο πέρασμα του χρόνου, δεν είναι διόλου περιοριστική, είναι απελευθερωτική. Επιτρέπει άνοιγμα σε μία απειρία δυνατοτήτων και επιλογών. «Σε όλο το πρόσφατο έργο μου, νομίζω ότι έχω επικεντρωθεί απόλυτα στο να εμπλέκομαι με την πραγματικότητα, με άλλα λόγια, πάντα στο μέσο των αντιφάσεων, των δυσκολιών, των παρεξηγήσεων, εκεί στο βάθος» (Miralles, 2019: 587). Ο Enric επιθυμεί να παράγει αρχιτεκτονική, η οποία δεν κρύβει την πολύπλοκη πραγματικότητα από την οποία πηγάζει.



Σχολείο La Llauna, 1984



Κοιμητήριο της Igualada, 1985

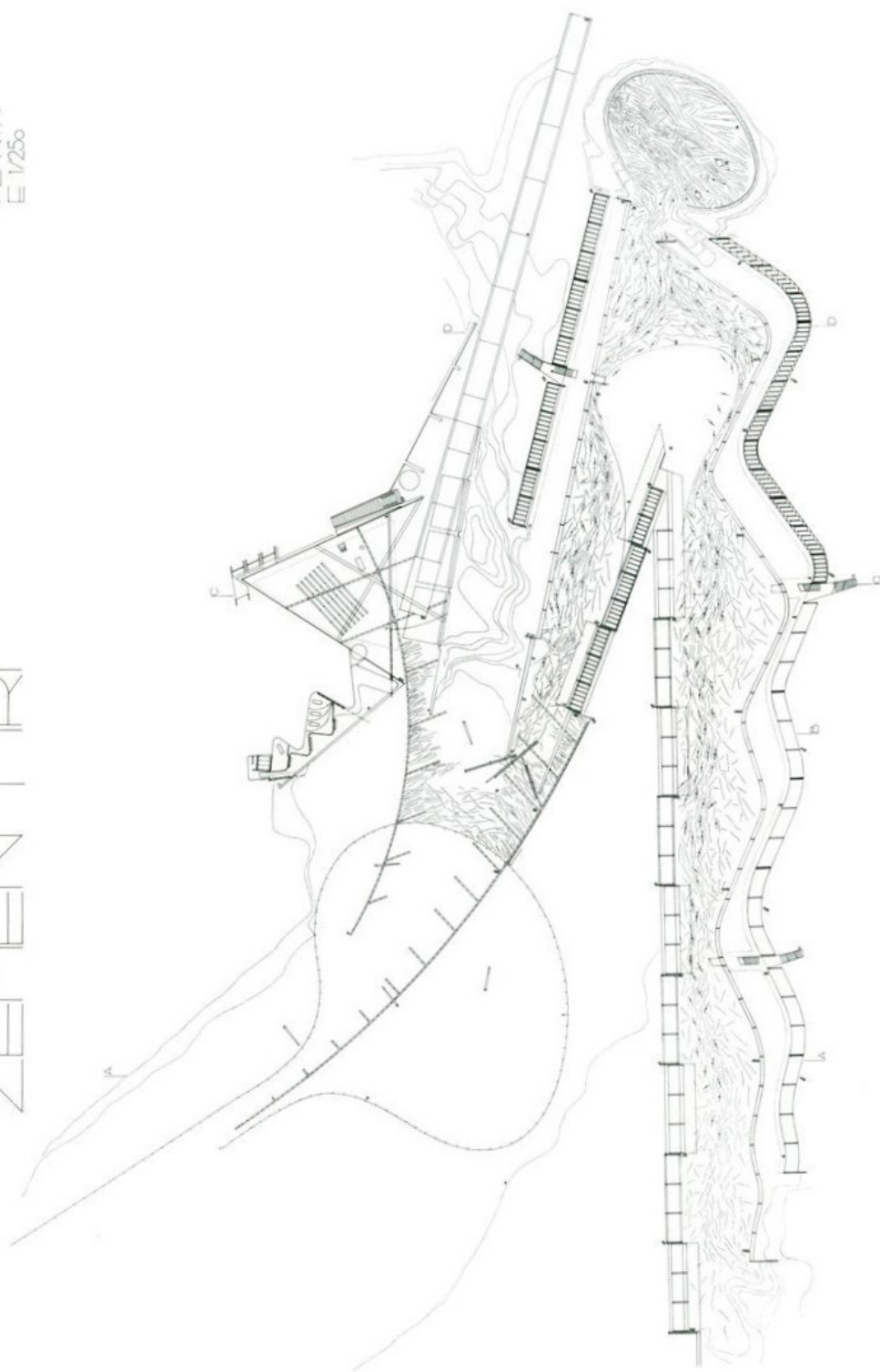
Στο κοιμητήριο της Igualada, που σχεδιάζει το 1985 με την Carme Pinos, η σύλληψη του κτιρίου ως δρόμος συμπλέκεται με την ιδέα της νεκρικής πομπής ως κατάβαση που ανοίγει μία πληγή στη γη, εντός της οποίας θα ανθίσει ένα πάρκο. Η πολυπλοκότητα που συναντάται στα σχέδια του κοιμητηρίου, αλλά και σε άλλα πιο δαιδαλώδη μεταγενέστερα έργα του προκύπτει στην πραγματικότητα από την επανάληψη και αντιπαράθεση μερικών μεμονωμένων στοιχείων και ενεργειών. Για τον Miralles είναι χειρονομίες ίδιας βαρύτητας. «...μία πολύ βασική τεχνική που μου αρέσει, συνίσταται στο να αντιμετωπίζω τα πάντα με τον ίδιο τρόπο: θεωρώντας την τοποθέτηση ενός δέντρου ίσης σημασίας με την τοποθέτηση ενός συγκεκριμένου προγράμματος ή ενός κτιρίου... [...] (στο κοιμητήριο Igualada) όλα τα σημεία κατά μήκος του μονοπατιού έχουν τη δική τους σημασία, έχουν όλα την ίδια αξία, δεν υπάρχει ιεραρχία» (Miralles, 2019: 607).

Στοιχεία και ενέργειες επαναλαμβάνονται, μετακινούνται και επανατοποθετούνται δημιουργώντας νέες σχέσεις, μέχρις ότου να νιώσει ικανοποιημένος με το αποτέλεσμα. Στο τέλος γνωρίζει κανείς τα μεμονωμένα στοιχεία τόσο καλά όσο τα αντικείμενα που βρίσκονται στη τσέπη του «Αφού ξεπεραστεί η προσπάθεια που απαιτείται για να επαναλάβει το σχέδιο κάθε φορά, καταλήγει κανείς να γνωρίζει τον χώρο τόσο καλά όσο τα αντικείμενα στη τσέπη σας... Μαθαίνοντας τη μορφή του και βλέποντας πώς αλλάζει το μέγεθός του σε αυτόν τον τόπο. Γυρίζοντας μια τσέπη ανάποδα, τα αντικείμενα πέφτουν έξω και τα ξανατοποθετούμε μαζί... Αυτή η χειρονομία, αυτός ο τρόπος θέασης, παραμένει και για άλλα σχέδια...» (Miralles, 2019: 117).

Ένα νέο μοτίβο αναδύεται το οποίο θα χαρακτηρίσει το έργο του. Η παράθεση στοιχείων, στιγμών και επεισοδίων κατά μήκος μίας διαδρομής (ή διαδρομών). «Για παράδειγμα, όπως κατά τη διάρκεια αυτού του ταξιδιού, σκέφτηκα ότι τελικά, έχουμε κάνει πολλά έργα που δεν είναι τίποτα περισσότερο από την ανάπτυξη ενός είδους σχεδόν αισθητικής κατανόησης των πραγμάτων που βρίσκονται κατά μήκος μιας πορείας, σωστά; Δηλαδή, αν σημειώνατε αυτά που είδαμε σε ένα μονοπάτι και μετά το μεταφράζατε με στοιχειώδη τρόπο σε μια κατασκευή, θα προκύψουν πολλά από τα έργα που έχω κάνει ειδικά στην αρχή, σωστά; Για παράδειγμα, σε ένα από τα έργα μου, μπορεί να υπάρχει η διασταύρωση δύο δρόμων, ένα μέρος για να καθίσετε σε ένα τραπέζι, ένα στέγαστρο και τρεις αγελάδες που κοιτάζουν η μία την άλλη. Η επίσημη πλευρά των πραγμάτων δεν με απασχόλησε ποτέ, με ενδιέφεραν πολύ περισσότερο οι δυνατότητες αυτών των πραγμάτων.» (Miralles, 2019: 251)

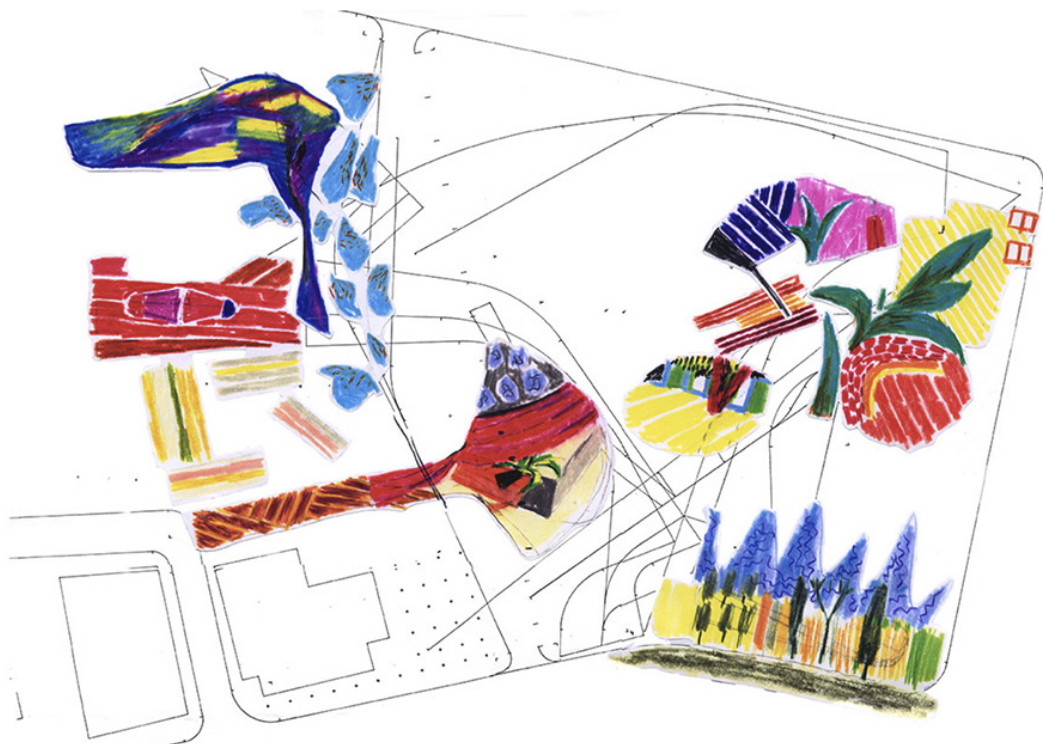
ZEMENTIRI

PLANTA
E 1/250



Κάτοψη, κλ. 1/250
Κοιμητήριο της Iguada, 1985

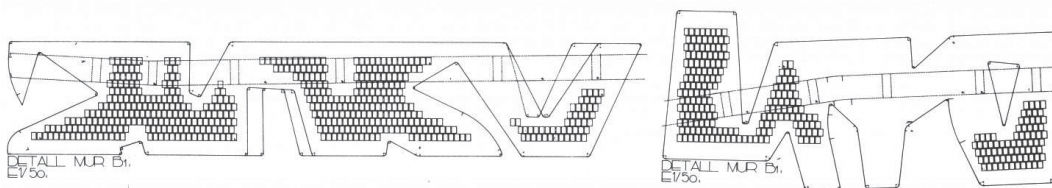
Το 1993, λίγα χρόνια μετά τον χωρισμό του με την Carme, ο Miralles αναλαμβάνει τον σχεδιασμό ενός πάρκου στα περίχωρα της Βαρκελώνης, στο Mollet del Vallès, σε ένα περιθωριοποιημένο τμήμα της κωμόπολης, χωρίς συγκεκριμένο χαρακτήρα, που λειτουργούσε ως αλάνα από τους κατοίκους. Ήταν επομένως μία περιοχή, οι αρχικές συνθήκες της οποίας, δεν ορίζονταν από τα χαρακτηριστικά του τόπου, αλλά από τις επιθυμίες και τις προσδοκίες της κοινότητας. Ο Miralles την αντιμετωπίζει ως έναν λείο χώρο, ένα Χωρίς όργανα σώμα, όπου πάνω του πειραματίζεται απείρως.



Σχεδιάγραμμα για το Πάρκο των Χρωμάτων, 1993

«Ένα Χωρίς όργανα σώμα δεν είναι ένα σώμα κενό και απογυμνωμένο από όργανα, αλλά ένα σώμα πάνω στο οποίο αυτό που χρησιμεύει ως όργανο (λύκοι, μάτια λύκων, σαγόνια λύκων;) κατανέμεται σύμφωνα με φαινόμενα πλήθους, σύμφωνα με μπραουνικές κινήσεις, υπό μορφή μοριακών πολλαπλοτήτων. Η έρημος κατοικείται. Δεν αντιτίθεται λοιπόν τόσο στα όργανα όσο στην οργάνωση των οργάνων καθόσον αυτή θα συνιστούσε έναν οργανισμό. Το Χωρίς όργανα σώμα δεν είναι ένα νεκρό σώμα αλλά ένα ζωντανό σώμα, τόσο πιο ζωντανό, τόσο πιο βουερό που ανατινάζει τον οργανισμό και την οργάνωσή του. Ψείρες χοροπηδούν στην ακρογιαλιά. Οι αποικίες του δέρματος. Το Χωρίς όργανα σώμα είναι ένα σώμα κατοικημένο από πολλαπλότητες»

(Deleuze, 2017: 48). Το αποτέλεσμα είναι ένα κοινωνικό τοπίο, μια νέα τοπογραφία που εγείρει μια ονειρική, καρναβαλική διάσταση σε μια αλληλοεπικάλυψη στιγμών του παρελθόντος και του μέλλοντος. Το τεχνητό συνδυάζεται με το φυσικό σε μία έκρηξη χρωμάτων, ώστε να σχηματιστεί ένας κόσμος από ετερογενείς ενέργειες και επεισόδια: από κερκίδες και συντριβάνια που παραπέμπουν σε πίνακες του David Hockney, σε γλυπτικά καθίσματα σε σχήματα φρούτων, σε γκράφιτι από τους τοίχους της γειτονιάς μετασχηματισμένα σε πέργκολες, που παιχνιδίζουν με τις διαφορετικές κλίμακες.



Λεπτομέρεια του σκιάστρου
κλ. 1/50, πάρκο των Χρωμάτων,
1993

Πολλαπλότητες που αλληλοδιαπερνώνται δημιουργώντας διαρρυθμίσεις με τα άτομα σε συνεχώς μεταβαλλόμενες συνδέσεις: μία συσσώρευση γεινιάσεων. «Διότι το Χωρίς όργανα σώμα είναι όλα αυτά: αναγκαστικά ένας Μέρος ,αναγκαστικά ένα Πλάνο, αναγκαστικά ένα Συλλογικό (κάτι που διαρρυθμίζει στοιχεία, πράγματα, φυτά, ζώα, εργαλεία, ανθρώπους, δυνάμεις, κομμάτια απ 'όλο αυτό, διότι δεν υπάρχει το χωρίς όργανα σώμα «μου», αλλά «εγώ» πάνω του, αυτό που απομένει από εμένα, κάτι αναλλοίωτο και μεταβλητό στη μορφή, κάτι που περνά μέσα από κατώφλια)» (Deleuze, 2017: 203).

Όλα τα επεισόδια πλέκονται μεταξύ τους με δέσμες γραμμών που συγλίνουν ή αποκλίνουν, διασταυρώνονται και αναμειγνύονται, συμπληρώνοντας ή γεννώντας τα ίδια τα επεισόδια. Είναι γραμμές που έχουν ανασκαφεί από τον τόπο σε μία διαδικασία λανθάνουσας αρχαιολογίας, περιπλεγμένες με τις γραμμές του νέου προγράμματος. Το έργο του Enric Miralles θα μπορούσε να συγκριθεί με εκείνο ενός χαρτογράφου. «Θα έλεγα ότι δεν πρόκειται τόσο για γραμμή όσο για ακτίνα. Ένα έργο αποτελείται από τη γνώση του τρόπου σύνδεσης πολλαπλών γραμμών, πολλαπλών διακλαδώσεων που ανοίγονται προς διαφορετικές κατευθύνσεις.» (Miralles, 2019: 571). Η ιδιοφυΐα του Miralles συνίσταται στην ικανότητά του να επιλέγει συγκεκριμένες γραμμές μέσα από το συνολικό σύμπλεγμα, μέσω ενός παιχνιδιού, προσεκτικού αλλά και συχνά τυχαίου.



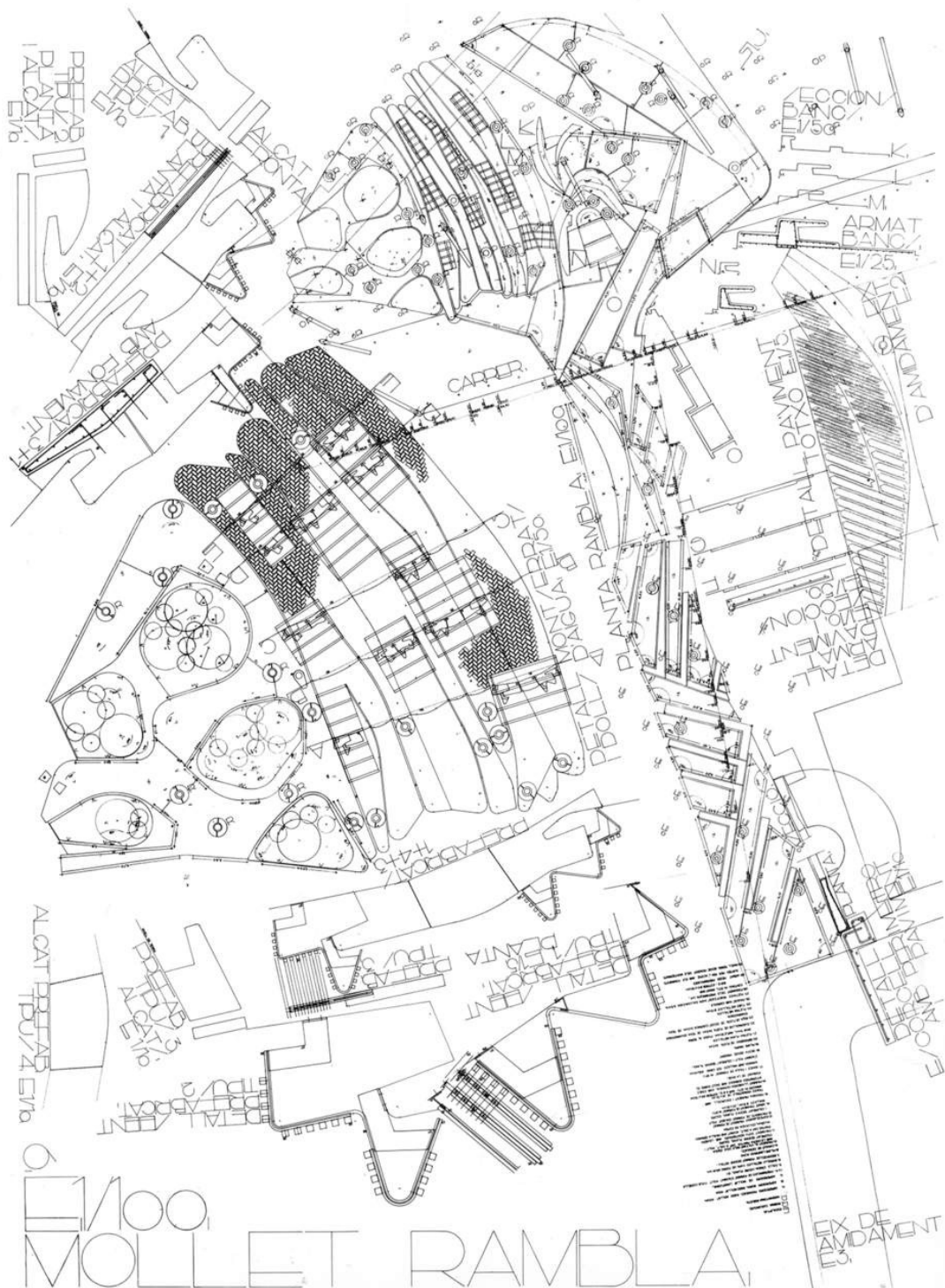
Πάρκο των Χρωμάτων, 1993

Η σκέψη του Miralles και η άνεση του με την επανάληψη, είναι πολύ κοντά στη νοοτροπία των καλλιτεχνών. Η Benedetta Tagliabue αναφέρει: «Κάτι που μου άρεσε πολύ στον Enric όταν κάναμε ένα έργο, είναι ότι έλεγε: θα το κάνουμε λίγο έτσι και λίγο αλλιώς και ύστερα θα εισάγουμε μερικές συνταγές του σπιτιού. Είναι λοιπόν πολύ ωραίο να έχεις κάποιες συνταγές, και μερικές φορές δεν μπορείς να τις επαναλάβεις, αλλά πρέπει να καταλάβεις πόσο από αυτές να προσθέσεις. Αυτό είναι ένα είδος σκέψης από τον κόσμο της τέχνης: οι καλλιτέχνες επαναλαμβάνονται ή κάνουν κάποια αναφορά, πολύ περισσότερο από τους αρχιτέκτονες.» (2017: 364)



Πάρκο των Χρωμάτων, 1993

Οι δέσμες γραμμών θα οδηγήσουν σε γραμμές φυγής που θα διασχίσουν όλες τις δημιουργίες του. Ο ίδιος θα παρουσιάσει το συνολικό έργο του ως μία σειρά από παραλλαγές, που παρασύρονται από ένα υγρό που τους δίνει ενότητα, μία πολλαπλότητα πολλαπλοτήτων. Ένα συνεχές αφήγημα, ένας απεδαφικοποιημένος κώδικας, που περνάει από την μία κατάσταση στην άλλη και λειτουργεί ως η υλική βάση που γεννά σχέσεις με τον γύρω κόσμο. «Η δουλειά μου περιλαμβάνει επίσης αυτή τη μετάφραση πληροφοριών από το ένα έργο στο άλλο, σαν η αναζήτηση να γινόταν ταυτόχρονα σε πολλές περιοχές [...] Νομίζω ότι έχει να κάνει με μια πολύ βαθιά πεποίθηση ότι τα έργα δεν ολοκληρώνονται ποτέ. Μάλλον μπαίνουν σε διαδοχικά στάδια πάνω στα οποία ίσως δεν έχουμε πλέον άμεσο έλεγχο ή ίσως μετενσαρκώνονται σε άλλα έργα που σχεδιάζουμε...» (Miralles, 2019: 262).



Λεπτομέρεια κάτοψης κλ.1/100,
Πάρκο των Χρωμάτων, 1993



B.3

Συναρθρωμένο έργο

Αλληλεπιδράσεις, συνδέσεις και συναρθρώσεις εντός ενός γίγνεσθαι-κόσμος

«Ξέρω ότι σχετίζομαι με δυνάμεις» θα απαντήσει ο Beuys στην ερώτηση της Ρέας Thönges-Στριγγάρης σχετικά με το πώς αντιμετωπίζει το ίδιο του το φαινόμενο (Thönges-Στριγγάρη, 2010: 18). Από τις απαρχές της καλλιτεχνικής του πορείας, και ιδιαίτερα μετά την πτώση του αεροπλάνου του στην Κριμαία και την περίθαλψή του από Τατάρους, ο Beuys συνταυτίζεται με τους νομάδες και τον νομαδισμό. Στους νομάδες και τον τρόπο ζωής τους, εντοπίζει τη χαοτική κίνηση, που μπορεί να απεδαφικοποιήσει τις δημιουργικές δυνατότητες των ατόμων και να γεννήσει νέες συσχετίσεις στις μεταξύ τους αλληλεπιδράσεις. Ορίζει ένα ταξίδι, που δεν απαιτεί κατ' ανάγκην χωρική μετακίνηση, αλλά μπορεί να συμβαίνει σε ένα και μοναδικό μέρος. Το κυριότερο είναι η σύγκρουση και η ανατροπή των συμπαγών και άκαμπτων σχημάτων της σκέψης. Ο Gilles Deleuze το ονομάζει επιτόπιο ταξίδι. «Ταξίδι επιτόπου είναι το όνομα όλων των εντάσεων, έστω κι αν αναπτύσσονται, επίσης, σε έκταση. Σκέφτομαι σημαίνει ταξιδεύω [...] Εν ολίγοις, ό,τι ξεχωρίζει το ταξίδι δεν είναι ούτε η αντικειμενική ποιότητα των τόπων ούτε η μετρήσιμη ποσότητα της κίνησης – ούτε κάτι που θα ήταν μόνο στο μυαλό – αλλά ο τρόπος χωροποίησης, ο τρόπος του είναι εντός του χώρου, ο

τρόπος του είναι για τον χώρο» (Deleuze, 2017: 595). Οι νομάδες δεν ψάχνουν να ανακαλύψουν, αναζητούν να συνδεθούν. Με λίγα λόγια δημιουργούν· ψηλαφίζουν το δυνητικό με στόχο να βρουν με τι μπορεί να συνδεθεί. Μέσω των Τατάρων ο Beuys συνδέεται με ακόμη μία φιγούρα: εκείνη του του σαμάνου – θεραπευτή. Με την αρχαία μορφή του σαμάνου εκφράζει την επιθυμία του για συνεχή μεταμόρφωση, μέσω των δυνάμεων της ζωής και την σύνθεση με άλλες έμβιες υπάρξεις, πέρα από την ανθρωπινη.



Τον Μάιο του 1969, στα πλαίσια της experimenta 2 της Φρανκφούρτης, ο Beuys παρουσιάζει στο Theater am Turm τη δράση *Τίτος Ανδρόνικος/ Ιφιγένεια*, με θέμα δανεισμένο από τα αντίστοιχα θεατρικά έργα του Shakespeare και του Goethe. Συμπρωταγωνιστής στο έργο θα είναι ένα λευκό άλογο. Με την έναρξη της δράσης ο Beuys ανεβαίνει στη σκηνή, τυλιγμένος με ένα γούνινο παλτό και εκκινεί μία σειρά από ενέργειες. Καθώς οι διασκευασμένοι στίχοι των θεατρικών κειμένων ακούγονται στα μεγάφωνα, ο Beuys ανοιγοκλείνει το στόμα του στον ρυθμό τους, χειρονομώντας και βγάζοντας φθόγγους και λαλιές. Παράλληλα το άλογο, ακριβώς από πίσω του, τρώει σανό και ανά διαστήματα χτυπάει τις οπλές του σε μία μεταλλική επιφάνεια που βρίσκεται στο έδαφος, ήχοι που μεταδίδονται στο κοινό μέσω μεγαφώνων. Τα ηχητικά στοιχεία κυριαρχούν.



Τίτος Ανδρόνικος/ Ιφιγένεια,
1969

Ο Botho Strauss και Peter Handke που παρευρέθηκαν στη δράση, θα μεταφέρουν τις ενέργειες του Beuys σε άρθρο τους: «Οι παλάμες

του ακουμπάνε στους γοφούς του, βηματίζει νωχελικά από και προς το μικρόφωνο, σχηματίζει συγκεκριμένες κινήσεις που μοιάζουν στερεότυπες για τον ίδιο. Προσπαθεί να αναπαραστήσει το πέταγμα ενός πουλιού, κάνει εμβληματικές κινήσεις, χαμηλώνει το σώμα του σε ένα βαθύ κάθισμα και κρατάει τις ανεστραμμένες παλάμες του μπροστά στο μέτωπό του και πιέζει με αυτές το πιγούνι του. Όλα όσα κάνει φαίνεται πως γίνονται χωρίς σχέδιο και με βάση τη διαίσθηση και την έμπνευση της στιγμής» (Adriani, 1994: 228). Σε δεύτερο χρόνο, ο Beuys δίνει στο άλογο κύβους ζάχαρης, το χαϊδεύει, φεύγει και αφότου μασήσει κομμάτια λίπους τα φτύνει στην άδεια πλευρά της σκηνής, ενώ στα μεγάφωνα ακούγονται οι λέξεις «θάνατος» και «πεθαμός». Όλες αυτές οι τελετουργικές χειρονομίες επαναλαμβάνονται επί ώρες στη σκηνή με ευλαβική προσοχή. Ο Peter Handke περιγράφει την εμπειρία των ατόμων, που αφέθηκαν στη δράση ως εξής: «Όσο πιο πολύ ξεμακραίνει το συμβάν, τόσο περισσότερο το άλογο, ο άντρας που περπατά στη σκηνή και οι φωνές από τα μεγάφωνα μετατρέπονται σε μια ζωηρή εικόνα, που θα μπορούσε να ονομαστεί επιθυμητό ιδανικό. Στη θύμηση, φαίνεται να στιγματίζει την ίδια τη ζωή σου, μια εικόνα που σε κάνει να αισθάνεσαι νοσταλγία και θέληση να εργαστείς και εσύ πάνω σε τέτοιες εικόνες – γιατί μόνο ως μετέικασμα αρχίζει να επιδρά μέσα στον εαυτό του. Σε διεγείρει, είναι τόσο οδυνηρά υπέροχο συναίσθημα που γίνεται ουτοπικό – αυτό είναι πολιτική» (Handke, 1969).

Η φιγούρα του Τίτου Ανδρόνικου εκφράζει τη βία της ακαμψίας, τον ορθολογισμό και τις αυταρχικές δομές του· η Ιφιγένεια το μυστικό μέσω της διαφάνειας, τη θυσία και τη διαυγή συνολική συνείδηση και βούληση: μία φύση πολιτική. Διαρρηγνύοντας το ισχυρό δίπολο, το άλογο λειτουργεί ως το τρίτο στοιχείο, ο Άλλος ανάμεσά μας. «Ο καλλιτέχνης συνδέει τα δύο πεδία με τη δραστηριότητά του, ταυτόχρονα όμως με τις πράξεις του κρατιέται σε απόσταση [...] Στην προσπάθειά του να επιτύχει μία καινούργια, τρίτη κατάσταση, το άλογο, του στέκεται βοηθός.» (Thönges-Στριγγάρη, 2010: 215). Το άλογο συνδέεται με τα πνεύματα του θανάτου, είναι ένα πλάσμα που βρίσκεται στα πεδία των μαχών, αλλά και το ασπρο άτι με το οποίο ο σαμάνος πραγματοποιεί θεραπευτικές διαδικασίες για την κοινότητά του. Είναι ο νομάδας πολεμιστής, που σχηματίζει συνεχώς νέες συνδέσεις και διαφεύγει του απόλυτου ορισμού, βρίσκεται κοντά στον θάνατο αλλά συνεχώς τον υπερβαίνει. Είναι η «φαντασία που στρέφεται περί τη νόηση που δεν έχει εξανθρωπιστεί ακόμη» (Thönges-Στριγγάρη, 2010: 216). Ο Beuys, που στη δράση αντιπροσωπεύει την Ιφιγένεια, βρίσκεται σε επικοινωνία με το άλογο. Ενώ απαγγέλει στίχους και χειρονομεί, το άλογο είναι συνεχώς μπροστά στα μάτια του. «Ήταν

εντυπωσιακό, το άλογο αντιδρούσε σαν ηχώ στα λόγια μου» θα πει αργότερα (Beuys, 1979).

Ο Deleuze αναφέρει: «Καμιά τέχνη δεν είναι μιμητική, δεν μπορεί να είναι μιμητική ή παραστατική [...] Δεν είναι ο ζωγράφος ή ο μουσικός που μιμούνται ένα ζώο, εκείνοι γίνονται ζώο, ενώ ταυτόχρονα το ζώο, όσο βαθύτερα στη συνεννόησή τους με τη Φύση, γίνεται εκείνο που θέλουν». Και συνεχίζει: «Είναι ψευδές το δίλημμα που μας κάνει να λέμε: ή μιμείσαι ή είσαι. Αυτό που είναι πραγματικό είναι το ίδιο το γίνεσθαι, το συμπαγές του γίνεσθαι, και όχι τα δήθεν πάγια όρια τα οποία θα περνούσε αυτό που γίνεται. Το γίνεσθαι πρέπει και μπορεί να χαρακτηριστεί ως γίνεσθαι-ζώο χωρίς να έχει ένα όριο που θα ήταν το γεγονός ότι κάτι έγινε ζώο» (Deleuze, 2017: 294).



Γυναίκα-κύκνος, 1958



Ελάφι με ανθρώπινο κεφάλι,
άγνωστης χρονολογίας

Ο Beuys εισέρχεται σε ένα γίνεσθαι-ζώο, και το κοινό σε ένα γίνεσθαι-καλλιτέχνης. Σωματίδια και απεδαφικοποιημένες γραμμές συνεχώς περνάνε από τον έναν στον άλλον. Καλλιτέχνης και κοινό βρίσκονται σε μια δημιουργική υποστροφή: για να αντιληφθεί κανείς το γλυπτό πρέπει να στραφεί σε άλλες μορφές νόησης, πιο διαισθητικές, πριν την έλευση του ορθού λόγου. Στη «νόηση που δεν έχει εξανθρωπιστεί ακόμα», που δεν αφορά μόνο τον ανθρώπινο εγκέφαλο. Ο Beuys κάποια στιγμή θα δηλώσει: «Το λογικό είναι κουτό, το λέω πάντα. Και όταν πρέπει να προχωρήσει κανείς στην πράξη, τότε η ευφυΐα θα πρέπει να βρίσκεται παντού: και στα γόνατα, και παντού στα αισθητήρια όργανα, στα μάτια, στο δέρμα κτλ.». Είναι μία πεποίθηση που συνοψίζει αργότερα στη φράση του: «Έτσι κι αλλιώς με το γόνατο σκέφτομαι» (Thönges-Στριγγάρη, 2010: 102).

Ο Deleuze ορίζει το γίνεσθαι ως εξής: «Δεν πρόκειται για έναν όρο που γίνεται ένας άλλος, αλλά για το ότι ο καθένας συναντά τον άλλο, ένα μόνο γίνεσθαι που δεν είναι το ίδιο για τους δύο, εφόσον δεν έχουν καμιά σχέση μεταξύ τους, αλλά είναι ανάμεσα στους δύο, έχει τις δικές του κατευθύνσεις, ένα κομμάτι γίνεσθαι, μία α-παράλληλη εξέλιξη. Αυτό είναι η διπλή κατάκτηση, η σφήκα και η ορχιδέα. Δεν είναι κατιτί που είναι μέσα στο ένα ή μέσα στο άλλο, έστω κι αν αυτό πρόκειται να ανταλλαχθεί, να αναμειχθεί· είναι κατιτί που υπάρχει ανάμεσα στα δύο, έξω από τα δύο, και τρέχει σε διαφορετική κατεύθυνση» (Deleuze και Parnet, 2022: 15).

Κατά τη διάρκεια του έργου του ο Beuys θα εμπλακεί συχνά σε αυτές τις αναμείξεις και ανταλλαγές, και ειδικά με θηλυκές δυνάμεις της ιστορίας, των μύθων και της ζωής του, συντεθειμένος σε ένα γίνεσθαι-γυναίκα. Ο Beuys, όπως και ο Deleuze, θεωρεί τη γυναικεία υπόσταση βαθιά πολιτική και τη συνδέει με την αρχέγονη πλαστικότητα και δημιουργικότητα. Η έννοια *Aktrice* εμφανίζεται συχνά στις δράσεις του μαζί με αυτές τις θηλυκές φιγούρες. «Στην *Aktrice* του Μπούς εισρέουν στοιχεία του χαρακτήρα τους, τα οποία δεν παραλαμβάνονται στατικά, αλλά μετασχηματίζονται και τονίζονται με διαφορετικό τρόπο κάθε φορά. Την έννοια «*Aktrice*» ο Μπούς δεν τη συνδέει με την «νηθοποιό», αλλά τη χρησιμοποιεί με την ευρύτατη δυνατή σημασία της δρώσας γυναίκας» (Thönges-Στριγγάρη, 2010: 222).

Αυτή η σύζευξη είναι που ενδιαφέρει τον Beuys, και όλη η ουσία του κοινωνικού γλυπτού και της διευρυμένης έννοιας της τέχνης, το κοινό γίνεσθαι στο οποίο εισέρχεται ο καλλιτέχνης και η κοινωνία, η α-παράλληλη εξέλιξή, τους με τα όρια ανάμεσα

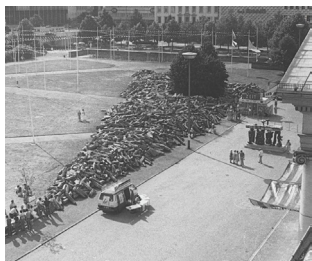
τους να αποσαρθρώνονται. Για τον ίδιο «κάθε δημιουργήμα που εγκαταλείπει το εργαστήρι οφείλει πρωτίστως να είναι μέσο επικοινωνίας.» (Thönges-Στριγγάρη, 2010: 27). Να διαρρυθμίζει ένα Χωρίς όργανα σώμα με τα άτομα, ένα γίνεσθαι με τον κόσμο όλο. «Έτσι, το γίνεσθαι όλος ο κόσμος, το κάνω από τον κόσμο ένα γίνεσθαι, σημαίνει φτιάχνω κόσμο, φτιάχνω έναν κόσμο, ή κόσμους, δηλαδή βρίσκω τις γειτνιάσεις του και τις ζώνες του αδιαφοροποιήτου που έχει [...] Αν αναχθεί κανείς σε μία ή περισσότερες αφηρημένες γραμμές που πρόκειται να συνεχιστούν και να συζευχθούν με άλλες, για να παραγάγουν άμεσα ,για να παραγάγουν ευθέως έναν κόσμο [...] Είσαι λοιπόν σαν το χορτάρι: έκανες από τον κόσμο, απ 'όλον τον κόσμο, ένα γίνεσθαι, διότι έκανες έναν κόσμο αναγκαστικά συγκοινωνούντα, διότι κατάργησες από τον εαυτό σου όσα μας εμπόδιζαν να γλιστρήσουμε ανάμεσα στα πράγματα, να βλαστήσουμε ανάμεσα στα πράγματα» (Deleuze, 2017: 343).



Ίσως η πιο πετυχημένη προσέγγισή του σε ένα κοινωνικό γλυπτό, ένα γίνεσθαι όλος ο κόσμος, θα είναι η δράση του στην documenta 7 του Κάσελ 7000 βελανιδιές, ένα έργο, που βασίζεται στον χρόνο και σε μία οικολογική διαδικασία χωρικού και βαθιά αστικού σχεδιασμού. 7000 δέντρα, το καθένα με μία στήλη βασάλτη δίπλα, τοποθετούνται σε γραμμικές χαράξεις τονίζοντας φυγές, αστικές όψεις και συγκεκριμένες λεωφόρους, ενώ άλλοτε φυτεύονται σε πυκνές συστάδες και ορίζουν ένα χώρο στάσης και συνάντησης. Οι θέσεις των δενδροστοιχειών και η χρηματοδότηση οργανώνονται από τους κατοίκους, τον Beuys και τις ομάδες διαχείρισης που συντάσσονται στην πόλη. Με την πάροδο του χρόνου το κάλεσμα σε σύμπραξη, οδηγεί σε δημιουργία νέων σχέσεων, δράσεων, απρόβλεπτων συνδέσεων και αλυσιδωτών καταστάσεων. Είναι ένα γλυπτό, γύρω από το οποίο οργανώνεται



7000 βελανιδιές, 1982-1987



Πάρκο των Χρωμάτων, 1993

η συλλογική ζωή των ατόμων. Η τέχνη δεν σταματάει στο έργο τέχνης, αλλά ταξιδεύει μαζί του, για να μετασχηματίσει τις ζωές των ατόμων που συνανθρώνονται με αυτό.

Η σημασία του χρονικού παράγοντα και της συνεχούς μετατόπισης φαίνονται από τα πρώτα σκίτσα του Beuys για το έργο. Σε ένα από αυτά σχεδιάζει το δενδρύλλιο με την στήλη βασάλτη να δεσπόζει στο πλάι του και ακριβώς δίπλα σχεδιάζει το ίδιο δέντρο ύστερα από δέκα χρόνια. Η στήλη φαντάζει πλέον ασήμαντη. Το κρυσταλλικό και το φυτικό, συνδιαλέγονται σε ένα ατελείωτο παιχνίδι. Οι δεντροστοιχίες που ορίζονταν έντονα από την υποσημείωση του καλλιτέχνη, δεκαετίες μετά σε πλήρη ανάπτυξη έχουν γίνει αδιαφοροποίητο μέρος της αστικής ενότητας του Κάσελ. Οι 7000 βελανιδιές ένα έργο που ενώ έχει σημαδέψει τον ιστό της πόλης, τις ζωές των κατοίκων και τις μεταξύ τους σχέσεις, με τον καιρό εξαφανίζεται, γίνεται διάχυτο ανάμεσα σε ό,τι το περιβάλλει αλλά το ριζώμα των συνδέσεων που έχει δημιουργήσει παραμένει. Ο σωρός με τις στήλες στην κεντρική πλατεία σε αυστηρό σχήμα σφήνας, που εξαϋλώνεται σταδιακά, καθώς οι κάτοικοι οργανώνονται γύρω από τη διαδικασία της δενδροφύτευσης, συμβάλλει στην αίσθηση εξαφάνισης του έργου. «Γνώρισμα μεγάλης τέχνης», είχε πει ο Beuys «είναι ότι ποτέ δεν προσπαθεί να προβληθεί, αλλά χάνεται μέσα σε ό,τι την περιτριγυρίζει, συγχωνεύεται με το περιβάλλον της» (Harlan, 1986: 45).





Δενδροφύτευση για τις
7000 βελανιδιές

Αλληλεπιδράσεις, συνδέσεις και συναρθρώσεις εντός ενός γίνεσθαι-κόσμος

Το 1985 ολοκληρώνονται μία σειρά από πέργκολες, μελέτη του Enric Miralles και της Carme Pinos, στο Parets del Vallès, στην πλατεία του δημαρχείου. Παρότι είναι το πρώτο υλοποιημένο έργο του ζευγαριού, κρύβει ήδη σε εμβρυακή μορφή, όλες τις προσδοκίες και τις επιθυμίες των μετέπειτα έργων τους, και ειδικότερα την επιθυμία για αλληλοσυσχέτιση με τις δυνάμεις και τις ζωές που τα περιτριγυρίζει. Οι πέργκολες, ισορροπημένες υπό διάφορες γωνίες, ανάλογα με τον ήλιο και τα ακανόνιστα όρια της πλατείας, πλησιάζουν και ανταμώνουν τον περιπατητή. Διαμορφώνονται από την ίδια την πράξη του περπατήματος του, αλλά ταυτόχρονα δίνουν κατεύθυνση στη ροή της κίνησής του, σε ένα αμοιβαίο παιχνίδι.



Πέργκολες στο Paret del Vallès
1985

Ο Miralles γράφει: «Περπατώντας... Χνάρια ως γραφή πάνω στην επιφάνεια που κινούμαστε ή αναλογιζόμαστε... Αυτό το ίχνος που αντιστοιχεί στην κίνηση που πιστεύουμε ότι ανακαλύπτουμε στον τόπο. Αυτό το στοιχειώδες σημάδι που συνοδεύει τη μετατόπιση από το ένα μέρος στο άλλο... Τα θραύσματα αυτών

των κινήσεων περιγράφουν μια γεωμετρία που συνδέεται με την πραγματικότητα: περιβάλλουν πραγματικά σχήματα. Στο Parets, διάφορες πέργκολες συνοδεύουν κατά προσέγγιση την πράξη του περπατήματος... χαράζουν ένα μονοπάτι για τον παρατηρητή» (2019: 43).

Τα έργα του Miralles είναι φραγματικοί τόποι, τα επεισόδια και οι αφηγήσεις των οποίων αποκτούν τη χορογραφημένη συνεκτικότητα τους, μέσω του κινούμενου παρατηρητή, της εμπειρίας και της αντίληψής του. Απαιτούν συμμετοχή και λαχταρούν για συναρθρώσεις. Δεν αποτελεί τυχαίο γεγονός ότι όλες οι προτάσεις του δίνουν τεράστια σημασία στο στοιχείο της κυκλοφορίας, παρακαταθήκη των «αρχιτεκτονικών περιπάτων» του Le Corbusier. Πλήθος πολύπλοκων συνδέσεων ενώνουν τις διάφορες καταστάσεις μεταξύ τους και με το πλαίσιο που τις περιβάλλει. «Το υλικό με το οποίο εργάζομαι είναι οι άνθρωποι» θα δηλώσει κάποια στιγμή (Miralles, 2019 : 381). Θα τους φανταστεί ως δυναμικές μάζες που δίνουν μορφή σε πορείες και διαδρομές. «Συχνά φαντάζομαι ανθρώπους να τριγυρνούν μέσα στο κτίριο, να κινούνται μέσα από τους τοίχους και τα υποστυλώματα σαν σε ένα πεδίο δυνάμεων, στο οποίο οι κάτοικοι είναι αναπόσπαστο μέρος του» (Miralles, 2019 : 267). Το 1995, με σκοπό να σχεδιάσει την οροφή του σταδίου του Chemnitz, ο Miralles θα παρομοιάσει την οργάνωση των ανθρώπινων ροών που καταφθάνουν σε συγκεντρώσεις από την πόλη, με το χτένισμα των μαλλιών της κεφαλής γύρω από ένα πρόσωπο. «Και πραγματικά, είναι το ίδιο με το να χτενίζεις τα μαλλιά σου: μισά από αυτή την πλευρά και μισά από την άλλη. Και πραγματικά, οργανώνεις και τους ανθρώπους έτσι. Μια χτένα είναι πολύ καλή για την οργάνωση ατόμων. Είναι σαν να οργάνωεις χωράφια» (Miralles, 2019 : 382).

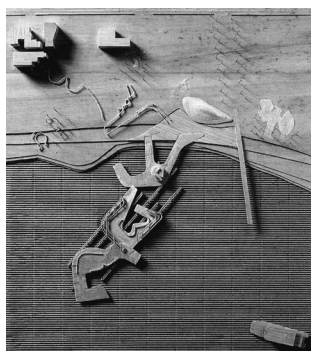


Σκίτσο για το στάδιο Chemnitz, 1995

Παράλληλα τον ελκύει να καταλάβει τους τρόπους με τους οποίους ένα έργο επηρεάζει το κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο εγγράφεται, ειδικότερα τα άτομα και την κατανόηση του εαυτού τους στον τόπο. Η εμπειρία δημιουργείται μέσω, της διαίσθησης του νοήματος, που βιώνεται με το σώμα και τη συνείδηση. Μια πρώτη οργάνωση του νοήματος, προτού ξεφύγει από τα χέρια του και εισέλθει ανεπιστρεπτί στο παιχνίδι της επιφάνειας των πραγμάτων, είναι κατασκευή του αρχιτέκτονα. «Με ενδιαφέρει απίστευτα αυτή η αφηγηματική αίσθηση των πραγμάτων.» θα πει κάποια στιγμή (Miralles, 2019 : 384). Όνειρα που συνδυάζουν προϋπάρχοντες τόπους και τόπους της φαντασίας σε ένα ενιαίο πλάνο.

Το 1997, με αφορμή την επιλογή της Θεσσαλονίκης ως Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης, ο Enric Miralles και άλλοι διεθνείς

αρχιτέκτονες προσκαλούνται να ανασχεδιάσουν το όριο της παραλίας. Ο Miralles αναλαμβάνει να σχεδιάσει μία προβλήτα στην περιοχή Καραμπουρνάκι. Μέσα από την αμφισημία του τόπου, της διπλής ταυτότητάς του με τα όρια, ως παραθαλάσσιας και περιαστικής περιοχής, και της αμφιβολίας του Miralles και των κατοίκων, γεννιούνται στο μέσο τρία νησιά. Το ατελές άστυ, οι μύθοι, η ιστορία, η σιλουέτα του Ολύμπου στο βάθος, οδηγούν τις μορφές των νησιών σε αλληπάλληλες μετατοπίσεις και συνεχείς μετασχηματισμούς, σε μία προσπάθεια τεντώματος προς το πέλαγος, έως ότου να συναντηθούν με τον κόσμο που πλησιάζει με το καράβι.



Προβλήτα στην Θεσσαλονίκη,
1997

«Προχωρώντας με αυτό τον τρόπο στον χρόνο και ανακαλύπτοντας πράγματα. Είναι πραγματικά θαυμάσιο όταν συνειδητοποιείς την ικανότητα που έχει ένα πράγμα να συνδέεται με τον εαυτό του και, χωρίς να σταματάει να το κάνει, να είναι και άλλα πράγματα... Στη Θεσσαλονίκη, βρεθήκαμε, κάπως απροσδόκητα, να κινούμαστε ανάμεσα σε πράγματα που έμοιαζαν με κέρατα ταύρου που είναι επίσης μια τυπική φιγούρα του Le Corbusier και του Picasso, στην κίνηση του νερού, στη γέννηση εκείνων των μορφών εντός...» (Miralles, 2019: 382). Ένα διπλό γίνεσθαι· οι επιθυμίες και τα όνειρα των ατόμων θα γεννήσουν το έργο και το έργο θα διαμορφώσει τις, μεταξύ τους και με τον τόπο, συναρθρώσεις. «[...] ένα γίνεσθαι

σχεδιάζεται, ένα κομμάτι αρχίζει να κινείται - ένα κομμάτι που δεν ανήκει πια σε κανένα, αλλά βρίσκεται «μεταξύ» όλων, σαν ένα βαρκάκι που παιδιά ξαμολούν και χάνεται και άλλοι το κλέβουν» (Deleuze και Parnet, 2022: 18).

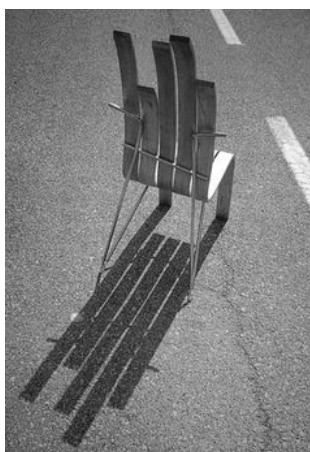
Αυτή τη διπλή σύλληψη εντοπίζει κανείς στις πέργκολες στο Paret del Vallès, αλλά και σε μικρότερης κλίμακας δημιουργίες του Miralles, όπως στην καρέκλα Sentada, που υφαίνεται από την ίδια την πράξη και την κίνηση που κάνει κανείς, καθώς κάθεται σε μια επιφάνεια. Ο Deleuze χρησιμοποιεί το παράδειγμα της ορχιδέας και της σφήκας, ώστε να εξηγήσει το διπλό γίνεσθαι, την εξέλιξη δύο όντων, που δεν έχουν τίποτα κοινό μεταξύ τους, πάνω σε μια κοινή γραμμή φυγής. «Η ορχιδέα απεδαιφικοποιείται σχηματίζοντας μια εικόνα, μιαν αποτύπωση σφήκας· η σφήκα όμως επανεδαιφικοποιείται πάνω σε τούτη την εικόνα. Η σφήκα επανεδαιφικοποιείται όμως, καθώς γίνεται η ίδια ένα μέρος του αναπαραγωγικού συστήματος της ορχιδέας· αλλά επανεδαιφικοποιεί την ορχιδέα μεταφέροντας τη γύρη της. [...] το γίνεσθαι-σφήκα της ορχιδέας και το γίνεσθαι-ορχιδέα της σφήκας» (Deleuze, 2017: 23).

Στην πρόταση του Miralles, το πρώτο από τα νησιά διατηρεί, μέσα από τους μετασχηματισμούς, πεισματικά τη μορφή των κεράτων ενός ταύρου. Σε ένα μικρό σκίτσο ο Miralles απεικονίζει, σε συνεχείς μετατοπίσεις, τα στάδια που χρειάζονται για να μεταμορφωθεί ένα ψάρι σε ταύρο: ψάρι, καλαμάρι, κροκόδειλος, φίδι, κατσίκι και ταύρος. Ο ταύρος ως ένα ον που μεταμορφώνεται, ο μύθος του Μινωταύρου, τον απασχολεί σε όλη τη διάρκεια της μελέτης. Σε μια άλλη πινακίδα σκιτσάρεται την απαγωγή της Ευρώπης από τον Δία με την μορφή ταύρου. Το γίνεσθαι-ζώο και μια κλοπή που οδηγούν στη δημιουργία. «Το να συναντάς είναι να βρίσκεις, είναι να αιχμαλωτίζεις, να κλέβεις [...] Η κατάκτηση είναι πάντοτε διπλή, η κλοπή, διπλή κλοπή, και είναι αυτό που δημιουργεί, όχι κάτι το αμοιβαίο, αλλά ένα μη συμμετρικό κομμάτι, μια α-παράλληλη εξέλιξη, και γάμους που είναι διαρκώς «εκτός» και «μεταξύ»» (Deleuze και Parnet, 2022: 15).

Από την αρχή της σταδιοδρομίας του ο Miralles δείχνει μεγάλο ενδιαφέρον για τις ανθρωπόμορφες φιγούρες και την υλικότητα του σώματος ως εργαλείου για τον σχεδιασμό. Σε μία συνέντευξη του αναφέρει: «Ένα από τα σχέδια που μόλις αρχίζω να καταλαβαίνω μετά από πολλά χρόνια είναι ένα αρχιτεκτονικό σκίτσο που πάντα με γοήτευε. Είναι ένα μικρό σχέδιο του Francesco di Georgio ενός άνδρα μέσα σε έναν σταυρό, σε μια κάτοψη εκκλησίας. Είναι απίστευτο! Ένα καθαρό μανιφέστο, δεν νομίζετε;



Σκίτσο για το την προβλήτα
στη Θεσσαλονίκη, 1997



από επάνω:

Σκίτσο του Enric Miralles, 1996

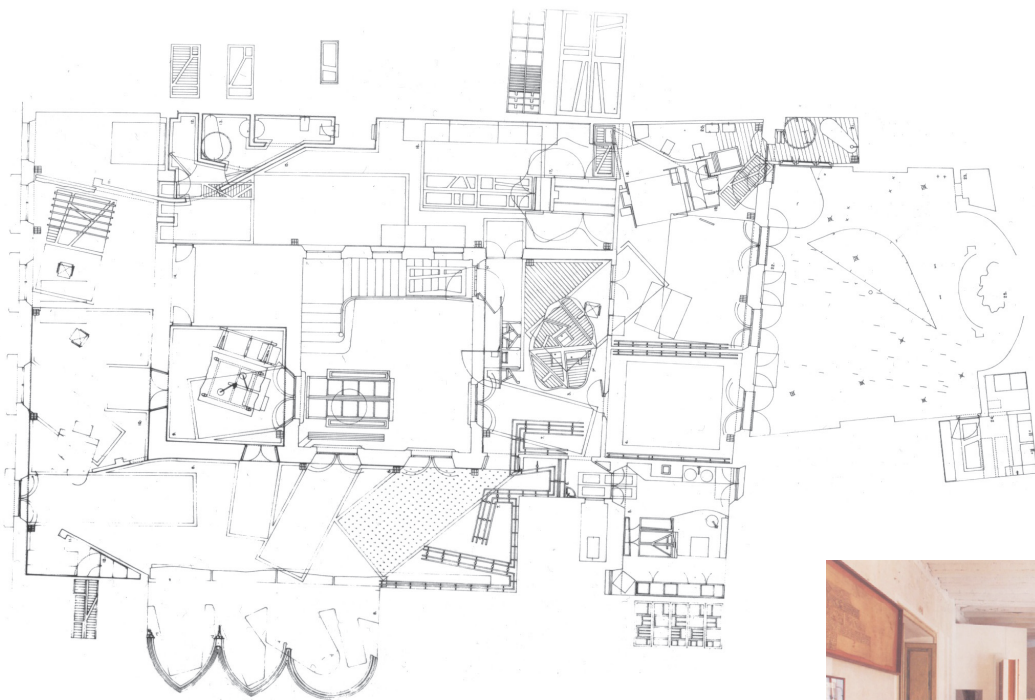
Sentada chair, 1989

Αυτό το μυστήριο, του γιατί τελικά, η ανθρώπινη φιγούρα βρίσκεται πάντα στα θεμέλια της αρχιτεκτονικής...» (Miralles, 2019: 382). Δεν αφορά απλώς συμβολικές σχέσεις και την αφομοίωση του ανθρώπινου σώματος, χάριν αναλογιών, μύθων και νοημάτων της αρχιτεκτονικής, αλλά θέτει το ερώτημα της σημασίας ενός σώματος που κατοικείται. Στο κοιμητήριο της Igualada η ανοικτή πληγή, η ρωγμή που διαχωρίζει τη γη, έχει σχηματίσει ένα πεσμένο σώμα, που έχει παρασύρει μαζί του διάφορα πράγματα. Δεν είναι μια ψυχή που ανυψώνεται στον ουρανό, αλλά ένα σώμα που έχει ανυψωθεί στη γη και εγκολπώνει τους νεκρούς και τους ζώντες, που τους επισκέπτονται. Η ρωγμή αποκτάει ακόμα μεγαλύτερη βαρύτητα όταν το ίδιο το σώμα του Enric Miralles ενταφιάζεται εκεί.

Ο Miralles αναφέρεται πολύ συχνά στο έργο του Le Corbusier και πολλές φορές τον αποκαλεί φίλο του. Όχι επειδή τον γνώρισε ποτέ εν ζωή, αλλά επειδή, όπως γράφει ο Deleuze «κατιτί περνά ανάμεσα τους, με ταχύτητες και εντάσεις διαφορετικές» (Deleuze και Parnet, 2022: 22). Ακόμη αποκαλεί φίλους του, όλους όσους περιλαμβάνει ένα έργο, καθώς πάντοτε επιμένει ότι η αρχιτεκτονική είναι για άτομα που ανθίζουν σχηματίζοντας σχέσεις με τους γύρω τους, είτε εκείνοι ανήκουν στο παρελθόν, το παρόν ή το μέλλον. Σε διαλέξεις του μιλάει για την παρουσία του σώματος στο έργο του Le Corbusier, τα δεκάδες σχέδιά του για τα διάφορα μέρη του κορμιού και το ιδιαίτερο ενδιαφέρον που είχε για τα χέρια. «Αυτό με έκανε να καταλάβω πολύ καλά τι σημαίνει το Modulor. Έχει να κάνει πραγματικά με το δικό σου σώμα, τη δική σου βιογραφία, εντός της κλίμακας, ας πούμε. Όταν κοιτάζω τα αρχιτεκτονικά τεύχη του Εδιμβούργου και βλέπω ότι ο Enric έβαλε μερικές φωτογραφίες του εαυτού μου ή των παιδιών, και κάποιο τοπίο ή την ακρογιαλιά, καταλαβαίνω ότι είναι ένα μάθημα, ότι αυτό είναι το έργο, δεν διαφέρει από το ίδιο το έργο» γράφει η Benedetta (Tagliabue, 2019: 382).

Η αποκατάσταση της κατοικίας τους στην οδό Mercaders, στην γοτθική γειτονιά της Βαρκελώνης, είναι και το πιο προσωπικό έργο τους, απόλυτα δεμένο με την μελέτη τους για την αγορά της Santa Caterina ένα τετράγωνο δίπλα και την βιογραφία τους. Η συζήτηση που είχαν ξεκινήσει εδώ και δεκαετίες με την γειτονιά ωριμάζει, παίρνει σάρκα και οστά. Στην κατοικία τους ο Enric και η Benedetta παίρνουν την απόφαση να μην κάνουν σχεδόν τίποτα, να αφήσουν τα πράγματα να συμβούν από μόνα τους, να τα δεχτούν καθώς εμφανίζονται, με την σταδιακή αποκάλυψη των πτυχών της ιστορίας και των προηγούμενων ζωών. Το ίδιο το σπίτι καθοδηγεί τις εργασίες και εκείνοι προσαρμόζονται σε ό,τι

τους προτείνει, με ελάχιστα σχέδια και την βοήθεια τριών τεχνιτών. Την ίδια τακτική αποφασίζουν να ακολουθήσουν και στην αγορά της Santa Caterina, μεταφέροντας το προσωπικό βίωμα στον δημόσιο χώρο. «Αλλάζοντας τόπο, ζώντας από ένα δάνειο. Η Benedetta ανακάλυψε το σπίτι και το γραφείο μας, και για μένα ήταν πραγματικά άλλη μια ευκαιρία να εκτιμήσω την ιδέα του να ζεις από ένα δάνειο, να μετακομίζεις σε ένα σπίτι σαν να φοράς μεταχειρισμένα ρούχα, όπου το πιο ενδιαφέρον είναι αυτό που ανακαλύπτεις. Περνάω τη ζωή μου εκεί, μέσα στο σπίτι» (Miralles, 2019: 383).



Ο Enric συχνά περνάει ολόκληρη μέρα οργανώνοντας τα αντικείμενα στην κατοικία και τοποθετώντας τα σε συγκεκριμένες θέσεις, σε μία συνεχώς μεταβαλλόμενη αρμονία. Όπως αναφέρει η Benedetta: «Μια υπέροχη αρχιτεκτονική, που είχε κατασκευαστεί απευθείας με το χέρι, από τα χέρια του ίδιου του αρχιτέκτονα. Ένα σκίτσο από αόρατες γραμμές, αποτυπωμένες στην πραγματικότητα. Για τον Enric, ήταν η έκφραση ενός σοφότερου υποσυνείδητου. Μιλούσε για αυτό όταν αναφερόταν σε «χέρια» και σοφία που ξεπερνά τη λογική» (Tagliabue, 2019: 817). Σοφία που υπερβαίνει τη λογική, γειτνιάσεις με μία άλλου είδους νοήση «που δεν είναι παλινδρομήσεις αλλά δημιουργικές υποστροφές και μαρτυρούν «μια απ-ανθρωπότητα βιωμένη άμεσα στο σώμα ως τέτοιο», παρά φύσιν παντρολογήματα «εκτός του προγραμματισμένου



Κατοικία στην οδό Mercaders, 1995

σώματος»» (Deleuze, 2017: 336). Μια έκρηξη δημιουργικών δυνατοτήτων, εφόσον κανείς είναι ανοιχτός στις πολλαπλότητες συνδέσεων και ριζωμάτων, που ανοίγονται γύρω του.

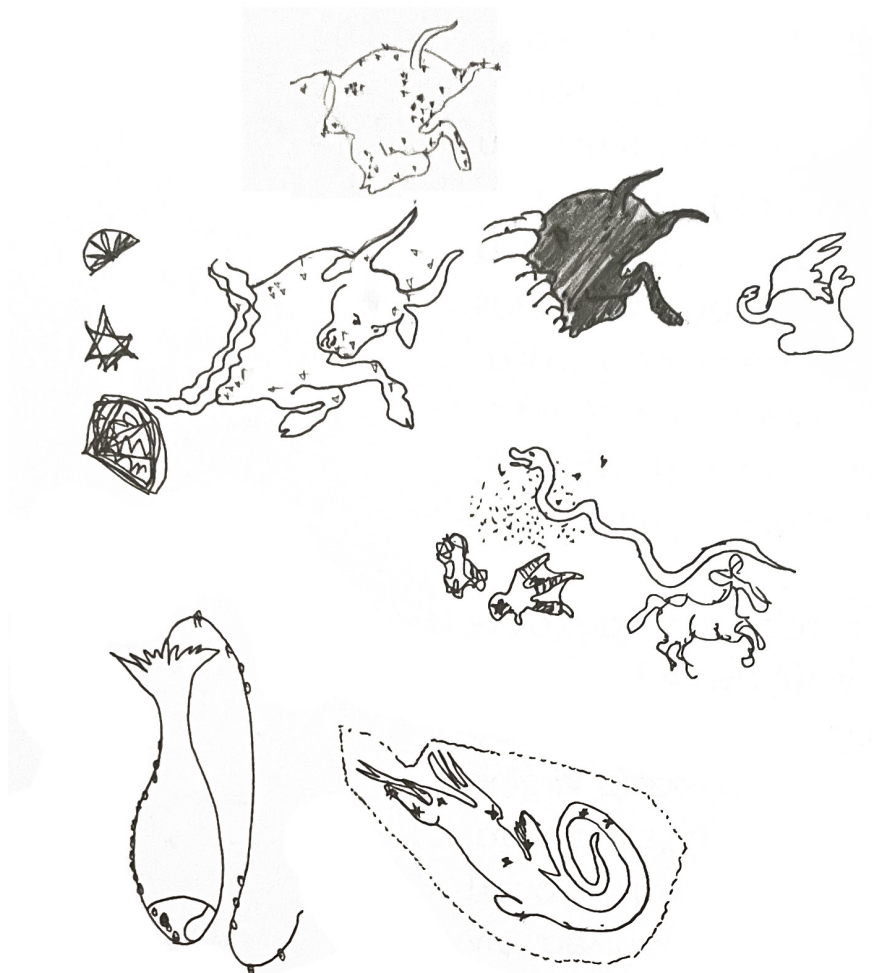
Ο Enric Miralles επιχειρεί εξαρχής να κάνει την αρχιτεκτονική του ανοιχτή, σε συνεχή εξάπλωση των συναρθρώσεών της, σε ένα γίνεσθαι-κόσμος, μέχρι να γίνει σχεδόν αδιόρατη, να εξαφανιστεί, να γίνει ένα γίνεσθαι-ανεπαίσθητο. «Το να χρησιμοποιείς αυτό το μέρος, σημαίνει να το κάνεις να εξαφανιστεί: σαν τα φύλλα σε ξύλινο δάπεδο ή την βροχή που παρασύρει το χώμα προς το βάθος της σχισμής...» (Miralles, 2019 : 54). Εξού και το τεράστιο ενδιαφέρον που δείχνει στο περιθώριο, την σχεδίαση των ορίων και την διάχυσή τους, όπως στο κοιμητήριο Igualada, στο οποίο αναφέρεται ο Miralles παραπάνω, που γίνεται στο περιβάλλον του. Θεωρεί ότι ο χειρισμός τους μπορεί να ορίσει όλο το έργο. Σε ένα κείμενό του για έναν πίνακα ταυρομαχίας του Manolo Hugué, όπου μία χειρονομία τομής και οριοθέτησης οργανώνει όλη την σύνθεση, ο Miralles σχολιάζει: «Οι μορφές καταλαμβάνουν σχεδόν όλο το ανάγλυφο. Σχηματίζονται από μια επίμονη χάραξη στα πλάγια της τομής. Το ανάγλυφο είναι ένα ευνοϊκό μέρος για να κρύψει κανείς συλλεγμένες σκέψεις. [...] η κοιλότητα του κιγκλιδώματος, στον ορίζοντα της δράσης, μακριά, είναι που δίνει μορφή σε εκείνη τη στιγμή.» (Miralles, 2019: 159).



Σκίτσο του Enric Miralles,
Το εσωτερικό μιας τσέπης, 1988

Τα όρια δεν αφορούν μόνο τη σχέση του έργου και του περιγυρού του, αλλά και τα όρια μεταξύ πόλης και υπαίθρου, μεταξύ του παρόντος και του παρελθόντος ή του μέλλοντος, το όριο μεταξύ δύο γίνεσθαι, μεταξύ αρχιτεκτονικής και ζωής. Σύμφωνα με τον Deleuze μία πολλαπλότητα ορίζεται από μια παρυφή, μια διαδοχή παρυφών. «Με αποτέλεσμα το εγώ να μην είναι παρά μόνο ένα κατώφλι, μια πόρτα, ένα γίνεσθαι μεταξύ δύο πολλαπλοτήτων. Κάθε πολλαπλότητα ορίζεται ως μία παρυφή που λειτουργεί ως Ανώμαλος· αλλά υπάρχει μια διαδοχή παρυφών, μια συνεχής γραμμή παρυφών (ίνα), σύμφωνα με την οποία η πολλαπλότητα αλλάζει» (Deleuze, 2017: 307).

Μετά τον θάνατο του Enric Miralles, ο καθηγητής και φίλος του Rafael Moneo γράφει σε ένα κείμενο του με τίτλο *Μία έντονη ζωή*, ένα ολοκληρωμένο έργο: «Ο Enric ήταν πεπεισμένος ότι το όραμά του για την αρχιτεκτονική θα μπορούσε να βοηθήσει στην κατασκευή ενός πιο ελεύθερου, ομορφότερου κόσμου. Αφιέρωσε το καλύτερο των δυνατοτήτων του για να κάνει αυτόν τον κόσμο δυνατό, και δεν υπάρχει αμφιβολία ότι μια συγχωνευμένη εικόνα του έργου του και του ατόμου του είναι παρούσα στη μνήμη μου [...] Ποιος ήταν ο λόγος αυτής της επιθυμίας να διαλυθεί το κτίριο στο περιβάλλον του, χάνοντας οποιαδήποτε σχέση με την περίμετρο; [...] Ήθελε η αρχιτεκτονική να αλλάξει το σύνολο. Ένα έργο αρχιτεκτονικής, ένα κτίσμα, είναι απλώς η αρχή μιας διαδικασίας που προσδοκά την αλλαγή στην περιοχή στην οποία είναι εγγεγραμμένο» (2019: 569).



Σκίτσα για την προβολή στη
Θεσσαλονίκη, 1997

Γ. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η πληγή ως έναυσμα γόνιμης δημιουργικής υπέρβασης



Joseph Beuys

Από τα πρώτα δημιουργικά στάδια της δουλειάς του ο Joseph Beuys αντιμετωπίζει βιογραφία και έργο ως μία ολότητα, όχι μόνο από επιλογή, αλλά από μια ακατασίγαστη επιθυμία επιβίωσης και ζωής. Στην εργοβιογραφία του με τίτλο *Πορεία ζωής/ Πορεία έργου*, όπου συγγράφει στο πλαίσιο μιας δράσης, αναφέρεται στη γέννησή του ως την πρώτη του «έκθεση», την έκθεση μίας πληγής. Το 1954, με την λήξη των σπουδών του στη γλυπτική, ο Beuys εισέρχεται σε μία περίοδο βαθιάς κρίσης, που θα κρατήσει χρόνια. Με τον καιρό γίνεται όλο και πιο απόμακρος από τους συνεργάτες του και τον Μάιο του 1956 απομονώνεται ολότελα στο εργαστήριό του. Παραγγέλλει ένα ξύλινο φέρετρο και αποφασίζει να μείνει μέσα χωρίς τροφή και νερό με την επιθυμία να «διαλυθεί». Οι φίλοι του θα τον βρουν μέρες αργότερα σε μία οριακή κατάσταση, εξαθλιωμένο, με το σώμα του μέσα σε υγρά. «Ήταν μία υπέροχη συγχώνευση» θα πει στη Ρέα Thönges-Στριγγάρη χρόνια αργότερα (2010: 47). Μόνο αφότου αποτραβηχτεί στο αγρόκτημα οικογένειας φίλων και εργαστεί στη γη, θα καταφέρει να ξεπεράσει την κρίση, χωρίς όμως πρώτα να αναδιοργανωθεί ολοκληρωτικά εντός του. Για τα χρόνια της

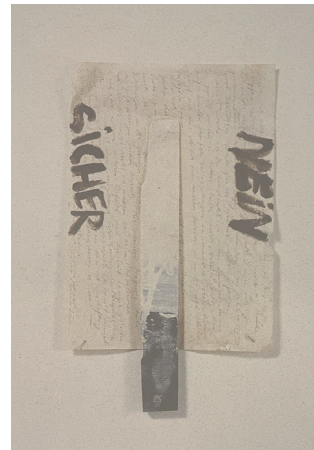
κρίσης θα αναφερθεί σε κείμενό του το 1972 γράφοντας: «Χωρίς αμφιβολία, τα γεγονότα του πολέμου είχαν επηρεάσει εκ των υστέρων την κατάσταση, αλλά και πρόσφατα γεγονότα, γιατί κατά βάθος κάτι έπρεπε να πεθάνει. Νομίζω, για μένα η φάση αυτή ήταν μία από τις σημαντικότερες, κυρίως επειδή αναδιοργανώθηκαν ολοκληρωτικά και ως ιδιοσυγκρασία. Είχα φορτωθεί πάνω μου για υπερβολικά πολύ καιρό ένα σώμα. Η αρχή έγινε με μια γενική εξάντληση, που γρήγορα μετατράπηκε σε μια φάση πραγματικής ανανέωσης. Τα πάντα μέσα μου έπρεπε να επανατοποθετηθούν πλήρως, να γίνει έως και σωματικός μετασχηματισμός. Οι ασθένειες σημαίνουν πάντα σχεδόν και πνευματικές κρίσεις στη ζωή, όταν παλιά βιώματα και νοητικές συνήθειες αποβάλλονται για να αναπλαστούν σε θετικές αλλαγές» (Adriani, 1994: 40).

Αυτή η αναδιοργάνωση της ύπαρξης εκφράζεται χαρακτηριστικά σε ένα μικρό έργο του, που χρονολογείται στο 1956-66 και τιτλοφορείται *Όχι/ Σίγουρα*. Πάνω σε ένα κείμενο με σκέψεις έντονου προβληματισμού, που είχε κρατήσει από το 1956, σχεδιάζει δέκα χρόνια αργότερα τις λέξεις *Όχι* και *Σίγουρα* και ανάμεσά τους τοποθετεί ένα κομμάτι ξύλο, βουτηγμένο κατά το ήμισυ σε λευκή λαδομπογιά, το οποίο παραπέμπει σε μαχαίρι. Οι δύο έννοιες, ταυτόχρονη έκφραση άρνησης και κατάφασης, σε συνδυασμό με την τομή του μαχαιριού, δημιουργούν την επιτακτική αίσθηση λήψης μίας απόφασης, αλλά και μια αίσθηση αμφιβολίας. Αφορά την απόφαση είτε υπέρ της ζωής, μέσω του ηθελημένου θανάτου και της ρήξης από την έως τώρα ύπαρξη, είτε υπέρ της εγκατάλειψης οποιασδήποτε ζωτικής ορμής και της παράδοσης στον αφανισμό.

Ο Francis-Scott Fitzgerald γράφει στο *Ράγισμα*: «Κατέληξα στην ιδέα ότι αυτοί που είχαν επιβιώσει είχαν επιτελέσει μια πραγματική ρήξη [...] Μια πραγματική ρήξη είναι κάτι στο οποίο δεν μπορεί κανείς να επανέλθει, που είναι αναπόδραστο επειδή κάνει το παρελθόν να παύει να υπάρχει» (2010: 67). Για τον Beuys αυτή η ρήξη σημαίνει και μία ολική αναδιαμόρφωση της τέχνης και της δημιουργικής του προσέγγισης.

«Μπορεί κανείς ν' αγαπήσει το νερό/ ή να πεθάνει για την τέχνη/ που υπάρχει εντός κι εκτός ταυτόχρονα/ σε χειρονομίες/ κι ακόμα περισσότερο σε εικόνες και σε δυνάμεις των μορφών». (Staatliche Museen Kassel, 1993: 67)

Στη μικρή αυτή σημείωση που κρατάει ο Beuys το 1957 ο συλλογισμός του και η απόφαση που επιλέγει να πάρει αποκτούν ξεκάθαρη μορφή. «Έπρεπε είτε να διαλυθεί μέσα στο ρέον στοιχείο



Όχι/ Σίγουρα, 1956

που είναι η ζωή, είτε να υπομείνει το θάνατο για την τέχνη. Ένας θάνατος που είναι σαν διαφοροποιημένη ζωή» γράφει η Ρέα Thönges-Στριγγάρη (2010: 278). Ο Beuys επιλέγει τη βία μιας θανάσιμης πληγής, που μας κάνει να σκεφτόμαστε, που ταυτόχρονα παράγει το νόημα και μας κατευθύνει στη τέχνη· μία τέχνη που κατακλύζει τη ζωή, που υπάρχει εντός κι εκτός ταυτόχρονα. Ο Gilles Deleuze υποστηρίζει ότι δεν υπάρχει νόημα, παρά μόνο μέσα από αυτό το ραγίσμα και ότι «δεν σκεφτόμαστε ποτέ παρά μέσω αυτού [του ραγίσματος] και πάνω στις άκρες του κι οτιδήποτε είναι μεγάλο και καλό στην ανθρωπότητα περνάει μέσα από αυτό» (2021: 197). Σε μία συζήτηση με τον Hagen Lieberknecht ο Beuys αναφέρει: «φαίνεται ξεκάθαρα πως η σκέψη μπορεί να πραγματωθεί μονάχα μέσω του θανάτου [...] η ανάσταση της προς την ελευθερία, αποκτημένη μέσα από τον θάνατο, μια νέα ζωή για τη σκέψη» (Sammlung Lutz Schirmer, 1971: 11). Συχνά παίζει με την ιδέα ότι οι δημιουργικές δυνάμεις προέρχονται από τον «Κάτω Κόσμο». Ο Οδυσσέας μαθαίνει για την αποστολή του, μόνο μετά την κάθοδό του στον Άδη.

Ο Beuys μέσω του Συμβάντος και κάθε συμβάντος, που οδηγεί σε ραγίσμα, σε μία πληγή, δημιουργεί γόνιμη υπέρβαση και μία αέναη κίνηση που διαχέεται σε όλα τα πεδία της ζωής. Η Πλαστική θεωρία και η αντίληψή του γύρω από την τέχνη αφορά την ατελείωτη ροή ανάμεσα στη θερμότητα και τη ψυχρότητα, στο άμορφο και στο κρυστάλλινο, στην ένταση και την έκταση, στο χάος και τη μορφοποίηση, με κάθε παγίωση της μορφής να αποτελεί και έναν μικρό θάνατο, έναν θάνατο που γεννά όμως νέες γραμμές φυγής και γόνιμο έδαφος για την επανάληψη της αέναης κίνησης. Ο Deleuze γράφει σχετικά με το συμβάν: «Δεν γίνεται να συλλάβουμε την αιώνια αλήθεια του συμβάντος παρά μόνον όταν το συμβάν γράφεται μέσα στη σάρκα. Αλλά κάθε φορά πρέπει να διπλασιάζουμε αυτή την οδυνηρή υλοποίηση μέσω μιας αντίστροφης υλοποίησης που την περιορίζει, την παίζει, τη μεταμορφώνει. [...] Όσο το αμιγές συμβάν φυλακίζεται κάθε φορά μέσα στην υλοποίησή του για πάντα, τόσο η αντίστροφη υλοποίηση το απελευθερώνει, πάντοτε, για άλλες φορές» (2021: 197).

Το 1976 ο Beuys παρουσιάζει σε μία υπόγεια διάβαση στο Μόναχο την Πλαστική εγκατάσταση *Δείξε την πληγή σου*. Μία σειρά από αντικείμενα, τοποθετούνται σε διάφορα σημεία του πολύβουου χώρου, πάντοτε σε ζεύγη. Κεντρικό στοιχείο είναι δύο άδεια φορεία νεκροτομείου. Πάνω τους είναι τοποθετημένα δύο άδεια τσίγκινα κουτιά και από κάτω άλλα δύο παρόμοια, γεμάτα με λίπος. Παραδίπλα δύο γυάλινα δοχεία τυλιγμένα με γάζα, δύο σιδερένια

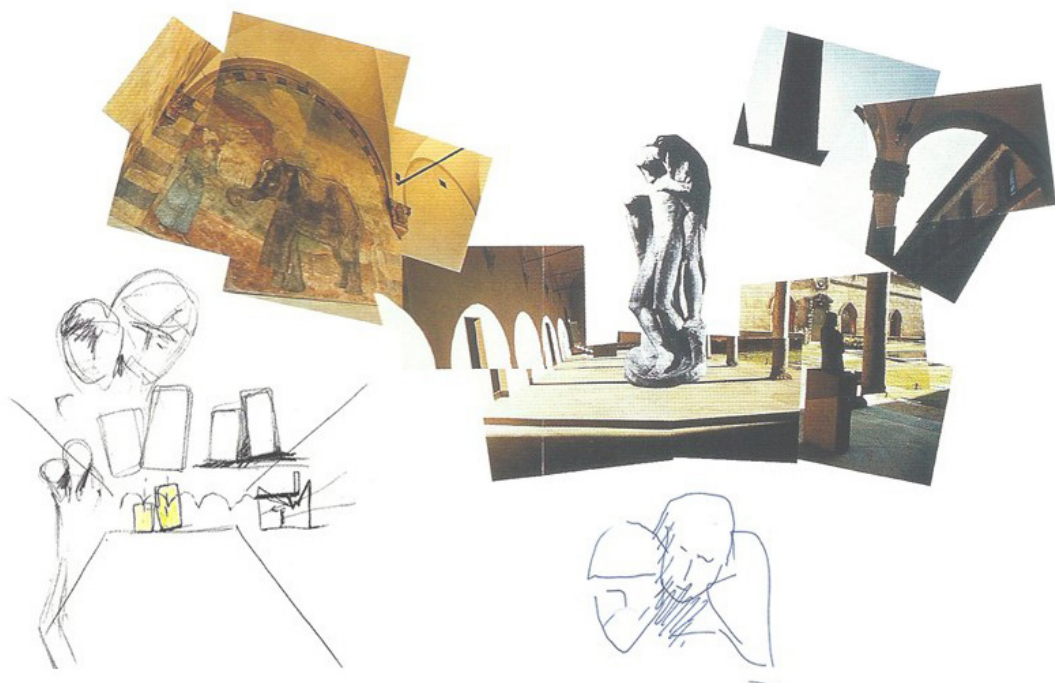
δίκρανα ντυμένα με μαντίλια, δύο εφημερίδες της εφημερίδας *La Lotta Continua* (Ο αγώνας συνεχίζεται), δύο μαυροπίνακες, σε έναν από τους οποίους διαβάζεται η μισοσβησμένη φράση *Δείξε την πληγή σου*. Διάφορα ακόμα ζεύγη συνεχίζονται. Η αίσθηση του τελεσίδικου θανάτου έρχεται σε αντιπαραβολή με τον διπλασιασμό. Είναι ο διπλασιασμός του οδυνηρού συμβάντος, με την αντίστροφη υλοποίηση του, που μεταμορφώνει την πληγή και της δίνει το νόημα που επιθυμεί κανείς. Είναι η υποκατάσταση της όρεξης για θάνατο με μία επιθυμία θανάτου, που οδηγεί σε νέα ζωή.



Δείξε την πληγή σου, 1976

Ο Beuys υποστηρίζει πως «στον αναδιπλασιασμό των αντικειμένων, εμπεριέχεται μια ώθηση για ανανέωση, η οποία συνάμα αποτελεί διάσπαση. Η διάσπαση περιέχει ένα ενεργό δυναμικό, τη δυνατότητα για διαφορετικούς δρόμους». Ζητούμενο είναι η «υπέρβαση της αποστέωσης του θανάτου» (1980: 49). Ο Deleuze αναφέρει με τη σειρά του: «Η επανάληψη δεν αλλάζει τίποτα στο επαναλαμβανόμενο αντικείμενο, αλλά αλλάζει κάτι στον νοηματοδότη» (2019: 147). Όλο το έργο του Joseph Beuys βασίζεται σε αυτές τις επαναλήψεις στον χρόνο, που μεταστρέφουν την θανατερή παγίωση των πραγμάτων, στις μετατοπίσεις των περιεχομένων από το βίωμα στην συλλογική έκφραση, από έργο σε έργο· μεταλλασσόμενες αφηρημένες γραμμές, σε αναζήτηση νέων διαρρυθμίσεων και συνδέσεων με άτομα και πολλαπλότητες που κατακλίζουν τη ζωή, που οδηγούν στην παραγωγή νέων νοημάτων, νέων γίνεσθαι.

Τον Οκτώβρη του 1999, λίγο καιρό πριν την διάγνωσή του με όγκο στον εγκέφαλο, ο Enric και η Benedetta συμμετέχουν σε ένα σεμινάριο για τον Michelangelo στο Μιλάνο, όπου τους ζητείται να σχεδιάσουν τη στέγαση για το γλυπτό *Rondanini Pietà*, που βρίσκεται στο Castello Sforzesco. Την πρώτη μέρα του σεμιναρίου μαθαίνουν ότι ο Michelangelo είχε εργαστεί πάνω στο γλυπτό για οκτώ χρόνια, ξεκινώντας από ένα έργο που είχε αφήσει ημιτελές δέκα χρόνια νωρίτερα. Αφότου φαινόταν να έχει ολοκληρωθεί, ο καλλιτέχνης αρχίζει πάλι να σκαλίζει μέρη του γλυπτού, ώστε να τους αλλάξει θέση· μια διαδικασία που ο Miralles γνωρίζει καλά. Με την αίσθηση της θνητότητας του να τον κυριεύει ως έμμονη ιδέα και ενώ δουλεύει πυρετωδώς, ο Michelangelo αρρωσταίνει βαριά και πεθαίνει, αφήνοντας πίσω το εμβληματικά ημιτελές γλυπτό του.



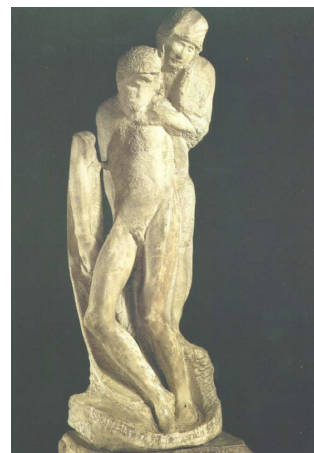
Κολάζ του Enric Miralles για τη στέγαση του γλυπτού *Rondanini Pietà*, 1999

Ο Enric και η Benedetta προτείνουν την τοποθέτησή του σε μία στοά στον προαύλιο χώρο και την προστασία του με μαρμαρίνες πλάκες από τάφους της συλλογής του κάστρου, κάνοντας αναφορές στον πίνακα του Jacques Louis David *Ο θάνατος του Μαρά*. Σε μία έκθεση με έργα του γραφείου τους λίγο μετά, ο Miralles γράφει ένα κείμενο για την πρόταση, όπου συγκρίνει το γλυπτό του Michelangelo και την αμφιβολία γύρω από την ολοκλήρωσή του, με το δικό του υπό κατασκευή ή ημιτελές έργο και κυριότερα με το κοιμητήριο *Igualada*, το οποίο παραμένει ανολοκλήρωτο. «Η επίμονη κατάσταση ανολοκλήρωσης παράγει

την παράδοση αίσθηση ότι ένα παλιό έργο είναι ακόμα εντελώς επίκαιρο. Το νεκροταφείο, όπως και το ίδιο το άγαλμα, είναι αυτής της παρούσας στιγμής, παρά του παρελθόντος» (Wigley, 2019: 583).

Το έργο του Enric Miralles αφορούσε πάντα τον θάνατο και την αντίσταση σε αυτόν· έκανε οτιδήποτε ήταν δυνατό για να αποφύγει το τέλος της κατασκευής. Κάθε φορά που εμφανιζόταν μία λύση στα σχέδια, εκείνος πήγαινε κόντρα σε αυτήν, άλλαζε κλίμακα, άνοιγε μέτωπα, ώστε να εμφανιστούν ξανά νέες οδοί: μία ανεξάντλητη ροή που είχε στόχο την ολοκλήρωση της κατασκευής, αλλά συνεχώς την παρέτεινε. Ο Enric αντλούσε ενέργεια, στεκόμενος σε αυτό το κατώφλι, η αμφιβολία του ήταν ένας τρόπος να δίνει συνεχώς κίνηση στο έργο· μία αμφιβολία, που οφειλόταν στην ικανότητά του να βλέπει πάντοτε τη δυνατότητα ζωής στα πράγματα. Συχνά επαναλαμβάνει την, υιοθετημένη από τον Bartleby, φράση «I would prefer not to» (θα προτιμούσα να μην). Η Δήμητρα Χατζησάββα υποστηρίζει πως αυτή εκφράζεται από τον αρχιτέκτονα «ως μία επωδός αοριστίας, ως ένα δικαίωμα στη μη απόκριση στο αναμενομένο, μία ελευθερία για την αναβολή οριστικών αποφάσεων» (2023: 272). Στα κείμενά του ανά τα χρόνια αναφέρεται στα έργα του σαν να είναι ζωντανά, έχοντας τις δικές τους σχέσεις και τα συναισθήματα τους, τον δικό τους χρόνο. Για τον Miralles είναι μια ζωή που «δεν βρίσκεται ούτε στο σχέδιο, ούτε στο αντικείμενο. Μάλλον, είναι ένα είδος ημιζωής που παράγεται από τον δισταγμό που δείχνει το ένα στο πρόσωπο του άλλου. Ο Miralles σχεδιάζει αυτόν τον δισταγμό, με όλη του την ξέφρενη ένταση αφιερωμένη σε ένα είδος αναστολής του συμβατικού χρόνου» (Wigley, 2019: 577). Ένα ολοκληρωμένο έργο είναι για εκείνον μία μορφή θανάτου, μια χαμένη ευκαιρία για συνομιλία και σκέψη. Δεν τα επισκέπτεται σχεδόν ποτέ αφότου ολοκληρωθούν, καθώς του προκαλούν μια αίσθηση αμηχανίας και ανεπάρκειας. «Φοβόταν να δει τα πράγματα τελειωμένα και δεν είναι τυχαίο που δεν είδε τίποτα ολοκληρωμένο. Ούτε καν εκείνα που θα μπορούσε να έχει δει, όπως τις κατοικίες στο Borneo, για παράδειγμα» αναφέρει η Benedetta Tagliabue (2019: 809).

Το τελευταίο διάστημα της ζωής του συστήνεται στον κόσμο που γνωρίζει ως ερασιτέχνης αρχιτέκτονας, καθώς ο επαγγελματίας έχει πάντοτε βασικό στόχο την ολοκλήρωση της εργασίας του. «Παρουσιαζόταν ως κάποιος που προσπαθεί να κάνει κάτι, όχι ως κάποιος που το έχει ήδη πετύχει» (Tagliabue, 2019: 809). Η ερώτηση του θανάτου ήταν πάντα παρούσα ως ένας δισταγμός. Όταν η Benedetta του προτείνει να συμμετέχουν στον διαγωνισμό

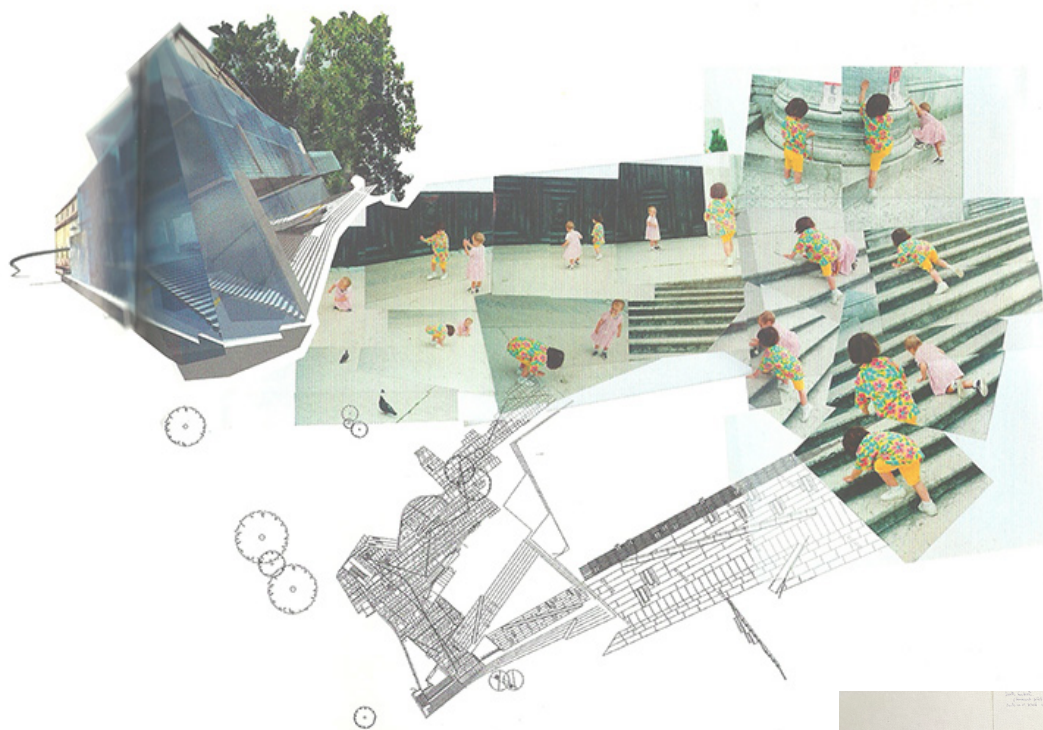


Michelangelo, *Rondanini Pietà*,
1552-1564

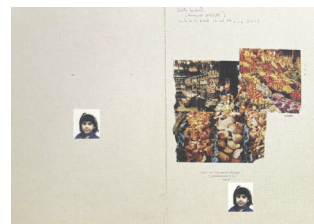
του κοινοβουλίου της Σκωτίας εκείνος της απαντάει: «Δεν θέλω να κάνω ένα κοινοβούλιο. Δεν βλέπεις πως είναι ένα επίσημο κτίριο; Ένα επίσημο κτίριο θα μας σκοτώσει [...] ξέρω πως αν το κάνω θα καθώ πλήρως σε αυτό, θα βάλω όλη μου την ψυχή. Το ξέρω ότι είναι πάρα πολύ, αλλά θα το κάνω» (Tagliabue, 2019: 810). Ένα κτίριο, όπως το κοινοβούλιο δεν του επιτρέπει να είναι ερασιτέχνης. Η αμφιβολία και ο δισταγμός του Enric Miralles μπροστά στην ολοκλήρωση, δεν πρέπει να συγχέονται όμως με τον φόβο μπροστά στον θάνατο. Η Benedetta Tagliabue αναφέρει σχετικά με την γνώση του θανάτου του: «Ήταν πολύ λυπημένος που θα πέθαινε, αλλά δεν θεωρώ ότι ήταν φοβισμένος. [...] Είναι αλήθεια πως ένα μέρος του γνώριζε, αλλά αυτό ήταν ένα πολύ υποσυνείδητο μέρος του, το μέρος του Enric που ήταν ικανό να βλέπει μπροστά από τους άλλους ανθρώπους, ώστε να πιάσει ιδέες» (2019: 809).

Ένα παλαιότερο συμβάν φανερώνει ξεκάθαρα τη στάση του Miralles απέναντι στον θάνατο και την καταστροφή. Το 1988 αναλαμβάνει να σχεδιάσει το γήπεδο καλαθοσφαίρισης της Huesca στην Ισπανία. Η καλωδιωτή στέγη, μία περίτεχνη και δομικά πολύπλοκη κατασκευή, καταρρέει το 1993 λίγο πριν την ολοκλήρωσή της, χωρίς να τραυματιστεί κανείς. Σε ένα κείμενο του για το στάδιο της Huesca γράφει: «Το ρήγμα στην οροφή με έριξε στα χέρια του χρόνου... Κάνοντας τον να προχωρήσει τόσο γρήγορα που βρέθηκα στο τέλος της ζωής ενός κτιρίου. Όταν η καταστροφή, η εγκατάλειψη... δίνουν τη θέση τους σε μια νέα κατασκευή... Τόσο συχνά είχα απεικονίσει την καταστροφή ενός κτιρίου για να βρω ποια ήταν η μορφή του ή για να κατανοήσω ποια ήταν η διαδικασία σχηματισμού του - η δημιουργία του. Και αυτό που συνέβαινε ήταν ότι σε όποιο από τα στάδια παραμόρφωσης και καταστροφής, το κτίριο διατηρούσε τις καλύτερες ποιότητες του... Εξ ου και το ενδιαφέρον μου για τα θεμέλια, τα ίχνη που αφήνουν τα κτίρια στο χρόνο και για μια έννοια μορφής στην οποία η μνήμη είναι θεμελιώδης μέρος. Η φαντασίωση της καταστροφής και της ερήμωσης ενός κτιρίου οδηγεί στις ενδιάμεσες στιγμές της κατασκευής. Η καταστροφή είναι μια παράλληλη διαδικασία με την κατασκευή, όπου ο χρόνος λειτουργεί διαφορετικά.» (Miralles, 2019: 230). Ο Miralles διπλασιάζει το γεγονός της καταστροφής, και κάνει τον θάνατο ένα ηθελημένο συμβάν, που μέσα από τα στάδια της ρήμαξης, του φανερώνει ποιότητες και νοήματα που δεν ήταν ικανός να δει πριν. Η καταστροφή, μέσα από την αντίστροφη υλοποίηση της, συναντάει την κατασκευή· μεταβάλλονται σε δύο διαδικασίες που επιταχύνουν τον χρόνο και γεννούν γραμμές ρήξης. Ο Deleuze γράφει: «Το να υπάρχει σε κάθε συμβάν η δυστυχία μου, αλλά επίσης ένα μεγαλείο και μια

λάμπη που απαλύνει τη δυστυχία και κάνει το ηθελημένο συμβάν να υλοποιείται πάνω στο πιο συμπιεσμένο του σημείο στην κόψη μιας διαδικασίας, αυτό είναι το αποτέλεσμα της στατικής γένεσης ή της άσπιλης σύλληψης. Η λάμπη και το μεγαλείο του συμβάντος είναι το νόημα. [...] Δεν μπορούμε να πούμε τίποτα περισσότερο, ποτέ δεν έχει ειπωθεί τίποτα περισσότερο: να γίνουμε άξιοι αυτού που συμβαίνει, να γίνουμε ο γιος των συμβάντων μας, κι έτσι να ξαναγεννηθούμε, να ξανακάνουμε τη γέννησή μας, να αφήσουμε την κατά σάρκα γέννησή μας. Γιος των συμβάντων του, κι όχι γιος των έργων του, γιατί το έργο δεν παράγεται παρά από τον γιο του συμβάντος.» (2021: 186). Δύο χρόνια μετά μια εναλλακτική λύση ολοκληρώνεται και δίπλα στο στάδιο εγκαθίσταται ένα γλυπτό αποτελούμενο από τα συντρίμια της κατάρρευσης.



Ο Enric Miralles αντιστρέφει την ολοκλήρωση ενός έργου και τον θάνατο της δυναμικής που επέρχεται με τη λήξη της κατασκευής, συναρθρώνοντάς το, με το υπόλοιπο έργο του, αλλά και με τη ζωή του και τη ζωή όλων των πραγμάτων τριγύρω. Εμφυσεύει ζωή στα έργα του παράγοντας παραλλαγές επί παραλλαγών, και μετατοπίσεις ενεργειών και στοιχείων, πάνω στο ίχνος μιας διακεκομμένης παραγωγικής γραμμής φυγής, από το ένα πεδίο στο άλλο, μέχρι η σαφήνεια του περιγράμματός τους να χαθεί. Παράλληλα οι κάτοικοι και χρήστες τους, υπάρξεις ανθρώπινες ή μη, παίρνουν τα ινία και δημιουργούν τις δικές τους παραλλαγές.

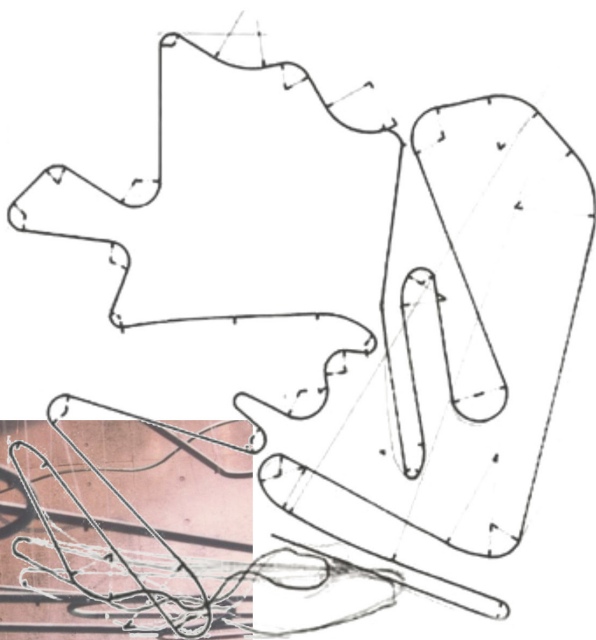
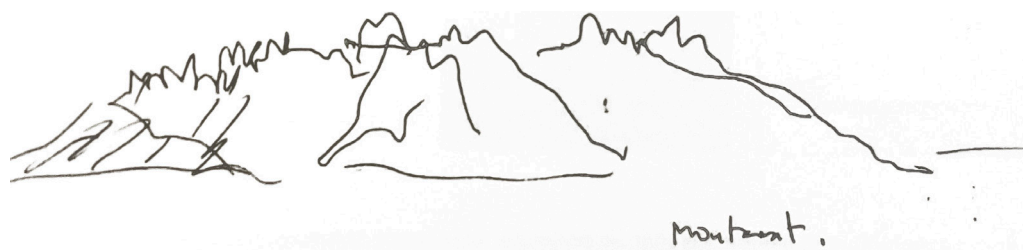


Η κόρη του Caterina σε κολάζ για την αρχιτεκτονική σχολή της Βενετίας και στο τετράδιο για την αγορά Santa Caterina

Στα τετράδια του οι φωτογραφίες των παιδιών του είναι μπλεγμένες με εκείνες των κτιρίων και με διάφορα σκίτσα. Δεν είναι ένα αισθητικό ζήτημα για εκείνον, αλλά ζήτημα επιβίωσης· η ηθική του, η κατανόηση του κόσμου γύρω του και του χρόνου των πραγμάτων αναπόφευκτα τον κατευθύνουν εκεί. «Ανήκει στους δημιουργούς που ανοίγουν λοιπόν χώρο, μία γεωμετρική και ταυτόχρονα ηθική διαθεσιμότητα σε ετερογενείς υπαρξιακές συναντήσεις» (Χατζησάββα, 2023: 273). Όταν ο Enric Miralles εκδίδει σε περιοδικό πρώτη φορά το έργο του δηλώνει: «Θα ήθελα να δείξω πώς αυτές είναι επαναλαμβανόμενες ενέργειες. Ένα υγρό ρεύμα τις αγκαλιάζει όλες και τις προικίζει με μια ενότητα, δημιουργώντας κοινά θέματα, συμφιλιώνοντας μεμονωμένες καταστάσεις, αναμειγνύοντας διαφορετικά προγράμματα, επεκτείνοντας κάθε κατασκευή μέχρι να σχηματίσει μια σειρά από σχέσεις με τον περιβάλλοντα κόσμο...» (2019: 573). Επιθυμία του να κατοικεί στο ενδιαμέσο, στα σύνορα μεταξύ καταστάσεων, σχηματίζοντας για πάντα τον σύνδεσμο «και»: εκεί ήταν πραγματικά ευτυχής, όπως τους μάγους που «ζούσαν στα σύνορα των αγρών, στο περιθώριο του χωριού ή μεταξύ δύο χωριών» (Deleuze, 2017: 303). Η Benedetta γράφει: «Ο Enric έκανε πολλά, πολλά πειράματα, χωρίς να έχει χρόνο να επιστρέψει. Κατά κάποιον τρόπο, σταμάτησε τη στιγμή που ήταν πιο ευτυχισμένος, καθώς πάντα έλεγε ότι τα πιο ενδιαφέροντα πράγματα σε ένα έργο είναι τα ενδιαμέσα στάδια, όπου βλέπεις να εμφανίζεται η ιδέα, για το ποιο το επόμενο έργο θα μπορούσε να είναι. Μου φαίνεται ότι ήταν χαρούμενος σε εκείνο το ασχημάτιστο στάδιο, με πολλές ιδέες πάνω στο τραπέζι» (Tagliabue, 2019: 808).

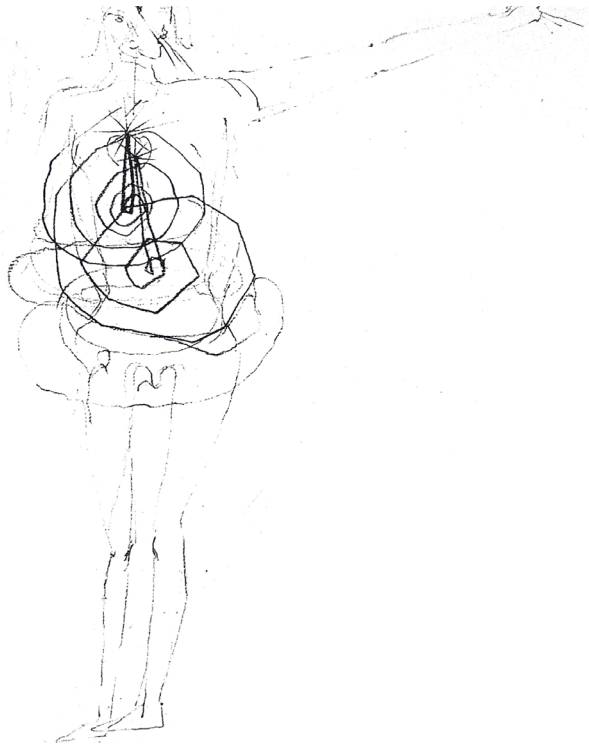


Η Caterina στο τετράδιο της μικρής κατοικίας στο Kolonihaven 1996



Έκθεση Heaven, 1994-1995

Οι Joseph Beuys και Enric Miralles είναι δύο δημιουργοί που χαρακτηρίζονται από την χειμαρρώδη λατρεία τους για τη ζωή. Με μια θετική και καταφατική ορμή, κατευθύνουν όλη τους την θέληση στην διατήρηση της κίνησής τους κάθε στιγμή, μία κίνηση που παρασύρει συθέμελα τα πράγματα γύρω τους. Γιοι των συμβάντων τους, στον θάνατο και σε κάθε πληγή βρίσκουν το σταθερό θεμέλιο, ή μάλλον την απουσία θεμελίου, τη νοηματική γραμμή απεδαφικοποίησης, από όπου εκκινούν κάθε φορά για να ταρακουνήσουν τον κόσμο. Όλη τους η τέχνη, από τα πρώτα στάδια ύφανσής της, στοχεύει στην κατά το δυνατόν μεγαλύτερη παραμονή τους στο δυνητικό πεδίο των εντάσεων, προτού η σκέψη πάρει συγκεκριμένο σχήμα, πριν την έλευση των μορφών, όπου γραμμές διαφορετικών ταχυτήτων κινούνται χαοτικά προς κάθε κατεύθυνση, σχηματίζοντας ατελείωτα ριζώματα. Επιθυμία τους να καταστήσουν το χάος αντικείμενο κατάφασης, να αντλήσουν από αυτό ενέργεια, ώστε να τροφοδοτήσουν τη ροή των κατασκευών τους στον κόσμο των εκτάσεων, να συνεισφέρουν γενναιόδωρα στη ζωή του σύμπαντος. Στην υπερχείλιση του πεδίου των εντάσεων, στην στιγμιαία παγίωση της κίνησής τους και των κατασκευών τους «οφείλεται η εμφάνιση των πιο όμορφων ποιοτήτων, των πιο αστραφτερών χρωμάτων, των πιο πολύτιμων πετραδιών και των πιο φωτεινών εκτάσεων» (Deleuze, 2019: 341). Και καθώς τα έργα τους κρυσταλλώνονται, ταυτόχρονα σχηματίζουν πλήθος συσχετίσεων, πολύπλοκων συναρθρώσεων και παρά φύσιν γάμων με τις υπάρξεις γύρω τους, έμβυες ή μη, δημιουργώντας δίκτυα όλο και πυκνότερα, μέχρις ότου να καθούν μέσα στην απειρία των συνδέσεων τους. Δημιουργούν ένα γίγνεσθαι, μία έρημο που συνεχώς αποκτά όλο και περισσότερους παρεπιδημούντες, όλο και περισσότερους κατοίκους, με στόχο να βοηθήσουν στην κατασκευή ενός κόσμου, αν όχι καλύτερου, σίγουρα πιο υποφερτού. Μόνο η φιλοσοφική σκέψη του διανοητή Gilles Deleuze είναι ικανή να περιγράψει αυτήν την αφθονία ζωτικότητας. Είναι μια σκέψη θετική, που αίρει, μέσα από το παιχνίδι της διαφοράς και της αιώνιας επιστροφής της, την δημιουργία ως μοναδική αρχή της ζωής, τον πειραματισμό πάνω σε μία νομάδα γραμμή φυγής της επιθυμίας, για άλλα νοήματα κάθε φορά. Ίσως αυτό εννοεί ο Beuys λέγοντας πως κάθε άνθρωπος είναι καλλιτέχνης. Δεν ξέρουμε τι μπορεί να κάνει ένα σώμα. Joseph Beuys, Gilles Deleuze, Enric Miralles, τρία ονόματα που δηλώνουν κατίτι που συμβαίνει και όχι τρία υποκείμενα, μια διαγαλαξιακή συνάντηση ανάμεσα σε τρία άνισα άστρα.



Ο Βεϋγς με την οικογενειά του
στο Ντύσελντορφ, 1966

Δ. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- _Adriani, G., Konnertz, W. και Thomas, K. (1994). Joseph Beuys: Leben und Werk, Κολωνία, εκδ. DuMont
- _Bodenmann-Ritter, C. (1975). Joseph Beuys: Jeder Mensch ein Künstler: Gespräche auf der documenta 5, Frankfurt, εκδ. Ullstein
- _Cortés, J. A. (2019). «The complexity of the real», El Croquis: Enric Miralles 1983/ 2009, σ. 586-603.
- _Curtis, W. (2019). «Mental maps and social landscapes», El Croquis, Enric Miralles 1983/ 2009, σ. 12-27.
- _Deleuze, G. και F. Guattari (2017). Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια: 2. Χίλια πλατώματα, μτφρ. Β. Πατσογιάννης, Αθήνα, εκδ. Πλέθρον**
- _Deleuze, G. (2018 [2002]). Ο Νίτσε και η φιλοσοφία, μτφρ. Γ. Σπάνος, Αθήνα, εκδ. Πλέθρον
- _Fitzgerald, F. S. (2010 [1995]). Το ράγισμα, μτφρ. Γ. Λάμπας, Αθήνα, εκδ. Ροές
- _Garcia-Estévez, C. B. (2014). «Αλληγορίες και μεταμορφώσεις του ορίου: Ο Enric Miralles στη Θεσσαλονίκη, 1995-1997», στο Enric Miralles: αρχιτέκτων, επιμ. C. _Conenna και K. Τσουκαλά, Θεσσαλονίκη, εκδ. Επίκεντρο, σ. 172-202.
- _Harlan, V. (1986). Was ist Kunst?: Werkstattgespräch mit Beuys, Stuttgart, εκδ. Urachhaus
- _Jappe, G. (1996) Beuys-Packen: Dokumente 1968-1996, Regensburg, εκδ. Lindinger + Schmid
- _May, T. (2021). Εισαγωγή στον Ζιλ Ντελέζ, μτφρ. Ι. Σταμινεράκη, Αθήνα, εκδ. oposito
- _Miralles, E. (2019). «Place», El Croquis: Enric Miralles 1983/ 2009, σ. 34-35.
- _Miralles, E. (2019). «Walking», El Croquis: Enric Miralles 1983/ 2009, σ. 46-47.
- _Miralles, E. (2019). «Roofs for town square in Parets del Vallès», El Croquis: Enric _Miralles 1983/ 2009, σ. 48.
- _Miralles, E. (2019). «Igualada cemetery park», El Croquis: Enric Miralles 1983/ 2009, σ. 54.
- _Miralles, E. (2019). «Under construction», El Croquis: Enric Miralles 1983/ 2009, σ. 82-83.
- _Miralles, E. (2019). «The inside of a pocket», El Croquis: Enric Miralles 1983/ 2009, σ. 116-117.
- _Miralles, E. (2019). «Reliefs», El Croquis: Enric Miralles 1983/ 2009, σ. 158-159.
- _Miralles, E. (2019). «Huesca Sports Hall», El Croquis: Enric Miralles 1983/ 2009, σ. 230-233.
- _Miralles, E. (2019). «A conversation with Enric Miralles», συνέντευξη από A. Zaera, El Croquis: Enric Miralles 1983/ 2009, σ. 256-271.**
- _Miralles, E. (2019). «Blots [an introduction]», El Croquis: Enric Miralles 1983/ 2009, σ. 272.
- _Miralles, E. (2019). «A portrait by Giacometti [in the way of an epilogue]», El Croquis: Enric Miralles 1983/ 2009, σ. 368-372.
- _Miralles, E. (2019). «Notes on an informal conversation», συνέντευξη από E. Tuñón και L. M. Mansilla, El Croquis: Enric Miralles 1983/ 2009, σ. 378-391.

_Miralles, E. (2019). «Chemnitz Sports stadium», *El Croquis: Enric Miralles 1983/ 2009*, σ. 444-447

_Moneo, R. (2019). «Enric Miralles [an intense life, a consummate work]», *El Croquis: _Enric Miralles 1983/ 2009*, σ. 568-573.

_Müller, M. (1993). «Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt: Schamanismus und Erkenntnis im Werk von Joseph Beuys, Alfter, VDG Weimar

_Quetlas, J. (2019). «Don't be deluded», *El Croquis: Enric Miralles 1983/ 2009*, σ. 28-33.

_Quetlas, J. (2019). «Enric Miralles [from Vers une architecture to the first volume of Œuvres completes]», *El Croquis: Enric Miralles 1983/ 2009*, σ. 396-401.

_Rosenthal, M. (2004). *Joseph Beuys: Actions, Vitrines, Enviroments.*, London, Tate Publishing

_Schallenberg, N. (2021). *Von der Sprache aus: Joseph Beuys zum 100. Geburtstag*, Berlin, εκδ. Hatje Cantz

_Spellman, C. (2017). «Walking to begin, στο *Conversations and Alusions: Enric Miralles*», New York, Barcelona, Actar Publishers, σ. 224-243.

_Tagliabue, B. (2017). «Συζήτηση με E. Torres, στο *Conversations and Alusions: Enric Miralles*», New York, Barcelona, Actar Publishers, σ. 358-370.

_Tagliabue, B. (2019). «Families [notes on work by EMBT studio since 1995]», *El Croquis: Enric Miralles 1983/ 2009*, σ. 392-395.

_Tagliabue, B. (2019). «A conversation with Benedetta Tagliabue», συνέντευξη από B. Colomina και M. Wigley, *El Croquis: Enric Miralles 1983/ 2009*, σ. 804-815.

_Tagliabue, B. (2019). «Time? Time can look after itself», *El Croquis: Enric Miralles 1983/ 2009*, σ. 816-823.

_Thönges-Στριγγάρη, P. (2010). Η επανάσταση είμαστε εμείς, Αθήνα, εκδ. Πατάκη

_Wigley, M. (2019). «After-life in progress», *El Croquis: Enric Miralles 1983/ 2009*, σ. 574-585.

_Zumdieck, W. (2014). *Joseph Beuys und die Architektur: Perspektiv und Akzente*, Stuttgart, εκδ. Johannes M. Mayer

_Ντελέζ, Ζ. (2019). Διαφορά και επανάληψη, μτφρ. Κ. Β. Μπούντας, Αθήνα, εκδ. Εκκρεμές

_Ντελέζ, Ζ. (2021). *Λογική του νοήματος*, στο επιμ., μτφρ. Κ. Β. Μπούντας, Αθήνα, εκδ. Εκκρεμές

_Ντελέζ, Ζ. και Κ. Παρνέ (2022). *Διάλογοι*, μτφρ. Κ. Β. Μπούντας, Αθήνα, εκδ. Εκκρεμές

_Χατζησάββα, Δ. (2023). *Σύγχρονες αρχιτεκτονικές θεωρήσεις: σχέσεις φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής*, Θεσσαλονίκη, εκδ. University Studio Press

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

- Εξώφυλλο_ Joseph Beuys, Ασθενής άντρας, 1956, Μουσείο Schloss Moyland, συλλογή Van der Grinten
- 2_ Paul Klee, In Angel's Care, 1931, Solomon R. Guggenheim Museum, New York
- 4_ Federico García Lorca, Payaso de rostro que se desdobra, 1936
<https://homenajeaenricmiralles.wordpress.com/2013/01/07/mesa-inestable-para-la-galeria-de-arte-le-magazine-6a-parte-conexiones/>
- 6_ <https://ropac.net/news/367-why-joseph-beuys-mysterious-art-continues-to-inspireand/>
_ <https://www.thecollector.com/joseph-beuys-artist/>
- 7_ Φωτ. Peter Thomann, Joseph Beuys' Fluxus-Aktion Kukei, Akopee - Nein! Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken', 1964
_ Φωτ. Heinrich Riebesehl, Kukei, Akopee - Nein! Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken', 20.7.1964
- 8_ Φωτ. Walter Vogel, Joseph Beuys - Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt , 1965
- 9_ Φωτ. Dieter Schwerdtle, Joseph Beuys with his "Honigpumpe" at the Documenta 6, 1977
_ Φωτ. Caroline Tisdall, Joseph Beuys Coyote, 2011
- 10_ <https://fundacioenricmiralles.com/en/the-enric-miralles-foundation/enric-miralles/>
_ Φωτ. Lluís Casals, Cátedra Viaplana en la terraza de la E.T.S.A.B., 1980
- 11_ <https://arqxarq.es/placa-dels-paisos-catalans-xavier-monteys/?lang=es>
- 12_ Φωτ. Duccio Malagamba, Archery Range, 1992
_ <https://entirelandscapes.space/Barcelona-Archery-Range>
- 13_ Εφημερίδα Diario del Altoaragon. 14.1.1983
<https://homenajeaenricmiralles.wordpress.com/2016/02/17/1994-al-margen-de-otras-consideraciones/>
_ Grave uncovered in Santa Caterina site, 1999 στο El Croquis: Enric Miralles 1983/ 2009, σ.585
_ Enric Miralles visiting Santa Caterina diggings with chef archaeologist, 1999 στο El Croquis: Enric Miralles 1983/ 2009, σ.585
- 14_ Jean-Marie Jonquet (2013). Journal de Janmari, εκδ. Arachneen
- 15_ Φωτ. Enric Miralles, Photograph of Madame Sarabhai, 1992
_ Elias Torres, 1992, Manorama Sarabhai (above one of the Ahmedabad wells)
_ Enric Miralles, 1992, Manorama Sarabhai "Madame Sarabhai wants us to visit buildings", Fundacio Enric Miralles, Barcelona
- 17_ https://homenajeaenricmiralles.wordpress.com/2015/11/11/2a-parte_-proyec-

to-nuevo-cementerio-de-igualada-fase-inicial-1987/
 _ Enric Miralles, Sketch for the Igualada cemetery, 1986, Fundacio Enric Miralles, Barcelona
 _ https://homenajeaenricmiralles.wordpress.com/2015/11/11/2a-parte_-proyecto-nuevo-cementerio-de-igualada-fase-inicial-1987/
 19_ Enric Miralles, Drawings for the Scottish Parliament, 1998, Fundacio Enric Miralles, Barcelona
 20_ Φωτ. Ute Klophaus, „und in uns ... unter uns ... landunter“ im Rahmen des Happenings 24 Stunden in der Galerie Parnass, Wuppertal, 1965
 _ Φωτ. Ute Klophaus, „und in uns ... unter uns ... landunter“ im Rahmen des Happenings 24 Stunden in der Galerie Parnass, Wuppertal, 1965
 21_ <https://arspublicata.com/catalogue-raisonne/joseph-beuys%E2%80%93the-multiples/offline/references?refId=66>
 _ <https://coppejansgallery.be/en/activiteiten-cat/beuys-voor-kinderen/>
 22_ <https://dk.pinterest.com/pin/378513543666646295/>
 _ <https://intertheory.org/gcoulter.htm>
 23_ Φωτ. Jan Blanc, Joseph Beuys: Plastische Theorie, 1972
 25_ https://anthrowiki.at/Plastische_Theorie
 _ Gilles Deleuze, Το αυγό των Ντογκόν και η κατανομή εντάσεων, 1947, στο Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια: 2. Χίλια πλατώματα, μτφρ. Β. Πατσογιάννης, Αθήνα, εκδ. Πλέθρον, σελ. 189
 26_ Fernand Deligny, “Map and wandering line, 1969-1978”, Palais de Tokyo, 09.28.2012 – 01.07.2013
 27_ <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/c4gg5x>
 _ Φωτ. Bill Jacobson Studio, Joseph Beuys: Brasilienfond (Brazilian Fond), New York
 28_ Φωτ. Wolfgang Fuhrmannek, Joseph Beuys: Σκηνή από το κυνήγι του ελαφιού (λεπτομέρεια), Darmstadt
 _ Φωτ. Wolfgang Fuhrmannek, Joseph Beuys: Σκηνή από το κυνήγι του ελαφιού, Darmstadt
 29_ <https://www.mandarte.nl/mzmk/532-joseph-beuys-strassenbahnhaltestellte>
 30_ <https://www.mandarte.nl/mzmk/532-joseph-beuys-strassenbahnhaltestellte>
 _ <https://www.mandarte.nl/mzmk/532-joseph-beuys-strassenbahnhaltestellte>
 31_ <https://www.mandarte.nl/mzmk/532-joseph-beuys-strassenbahnhaltestellte>
 _ <https://arthur.io/art/joseph-beuys/the-pack>
 33_ Herbert Schwobel, Joseph Beuys: Στάση του Τραμ (λεπτομέρεια), Ντυσελντορφ
 34_ <https://reindustrialheritage.eu/projects/ies-la-llauna>
 35_ <https://www.arquitecturacatalana.cat/ca/obres/institut-la-llauna#top>

- _ <https://proyectandoleyendo.wordpress.com/2010/10/11/lugar-enric-miralles/>
- 36_ <https://barcelonarchitecturewalks.com/igualada-cemetery-enric-miralles/>
- _ <https://barcelonarchitecturewalks.com/igualada-cemetery-enric-miralles/>
- 37_ <https://www.transfer-arch.com/materiality/igualada-cemetery/>
- 38_ <https://www.mirallestagliabue.com/project/parc-dels-colors/>
- 39_ <https://arquitecturaviva.com/works/parque-publico-mollet-del-valles-4>
- 40_ <https://www.publicspace.org/es/obras/-/project/c066-parc-dels-colors>
- _ <https://www.publicspace.org/es/obras/-/project/c066-parc-dels-colors>
- 41_ <https://www.area-arch.it/barcelona-extraordinaryeveryday-parc-dels-colors/>
- 42_ Fernand Deligny, "Map and wandering line, 1969-1978", Palais de Tokyo, 09.28.2012 – 01.07.2013
- 43_ Φωτ. Ute Klophaus, Joseph Beuys in the Action "Iphigenie / Titus Andronicus", 1969
- _ Φωτ. Ute Klophaus, Joseph Beuys in the Action "Iphigenie / Titus Andronicus", 1969
- 45_ Φωτ. Maurice Doren, Joseph Beuys: Γυναίκα-κύκνος, συλλογή Van der Grinten
- _ <https://gr.pinterest.com/pin/487655465885710266/>
- 47_ <https://vimeo.com/182376222>
- _ Φωτ. Ρέα Thonges-Στριγγάρν, Joseph Beuys: 7000 βελανιδιές, 1982-1987, Κάσελ
- 48_ Φωτ. Dieter Schwerdtle Joseph Beuys: 7000 basaltstenen voor het Fridericianum, Kassel, 1982. documenta archiv
- <https://www.mutualart.com/Artwork/Postkarte-mit-Druck-einer-Zeichnung-Beuy/461E-B0A4FBE2716F2F742BB30D8F8CF3>
- 49_ Φωτ. Dieter Schwerdtle, Stiftung 7000 Eichen, Kasel, 1982
- 50_ Φωτ. Hisao Suzuki, Pergolas in Major Square, 1985
- 51_ <https://homenajeaenricmiralles.wordpress.com/2014/10/15/canetti-y-el-teatro-no/>
- 52_ Tagliabue Miralles, B. (1997). Enric Miralles: Works and Projects 1975-1995, New York, The Monacelli Press, σ. 265
- _ Tagliabue Miralles, B. (1997). Enric Miralles: Works and Projects 1975-1995, New York, The Monacelli Press, σ. 266
- 53_ Garcia-Estévez, C. B. (2014). «Αλληγορίες και μεταμορφώσεις του ορίου: Ο Enric Miralles στη Θεσσαλονίκη, 1995-1997», στο Enric Miralles: αρχιτέκτων, επιμ. C. Conenna και K. Τσουκαλά, Θεσσαλονίκη, εκδ. Επίκεντρο, σ. 172.
- 54_ Enric Miralles, αποσπάσματα της ΕΥΡΩΠΗΣ για τη Θεσσαλονίκη, 1996, Fundacio Enric Miralles, Barcelona
- _ <https://proyectandoleyendo.wordpress.com/2010/10/04/tres-sillas-sergio-antonio-fernandez/>
- 55_ <https://diffusive.wordpress.com/2009/12/02/operative-drawing-i-miralles/>
- _ https://oa.upm.es/22025/1/INVE_MEM_2013_148842.pdf
- 56_ Enric Miralles, 'The inside pocket' for the competition for the Reconversion of the Lederfabrik industrial buildings, Fundacio Enric Miralles, Barcelona
- 57_ Enric Miralles, Μετασχηματισμός στη Θεσσαλονίκη, 1996, Fundacio Enric Miralles,

Barcelona

58_ Joseph Beuys, Dead elk on Ur-sled, 1955, Collection of Mr. and Mrs. Josef Flochlich, Stuttgart

59_ Joseph Beus, Οχι/ Σίγουρα, 1956-1966, ιδιωτική συλλογή

61_ Φωτ. Peter Schata, Joseph Beuys: Δείξε την πληγή σου, Μόναχο, 1976

62_ <https://homenajeaenricmiralles.wordpress.com/2015/11/02/biogrenricmiralles-06-miralles-tagliabue-embt-1994-2000-2a-parte/>

63_ Michelangelo, Pieta Rondanini, 1552-1564, Sforza Castle, Milan

65_ <https://homenajeaenricmiralles.wordpress.com/2015/01/21/las-fotocomposiciones-de-enric-miralles/>

66_ <https://www.metalocus.es/en/news/papa-vient-jouer-chez-moi-embt>

67_ Enric Miralles, Σκίτσο της οροσειράς Montserrat, 1999, Fundacio Enric Miralles, Barcelona

_ <https://homenajeaenricmiralles.wordpress.com/2015/10/26/biogrenricmiralles-06-miralles-tagliabue-embt-1994-2000-1a-parte/>

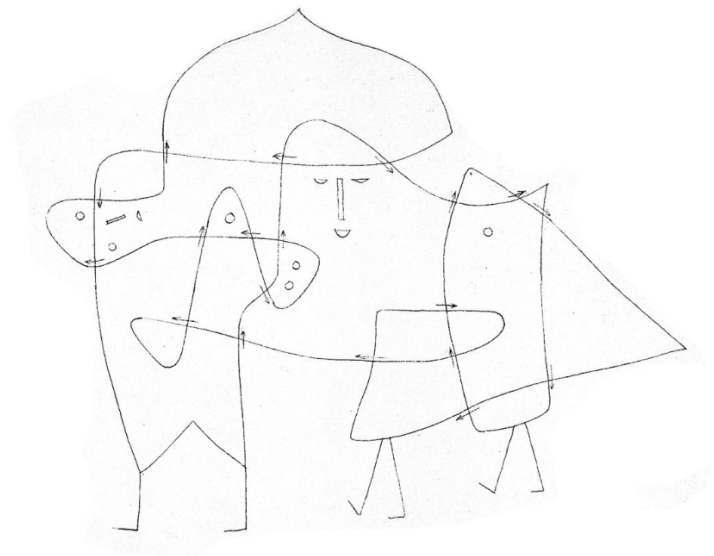
_ <https://www.chilearq.com/gallery/art/30/Exposicion-Heaven--Tenkai-Kutu/>

69_ Joseph Beuys, Ερμαφροδίτη/ Άρης, 1949, VG Bild-Kunst

_Ο Joseph Beuys με την οικογένεια του στο Ντύσελντορφ, 1966, Magnum/ Apeiron

76_ Paul Klee, Zer Gruppe Geschlingen (Looped Group), 1930

Ευχαριστώ βαθιά τη Μιμή Χατζησάββα για την καθοριστικής σημασίας καθοδήγηση της, μέσα από τις συναντήσεις μας όλα αυτά τα χρόνια των σπουδών μου και τη γιαγιά μου Ρέα, που με το πολύτιμο έργο της και τις συζητήσεις μας με ενέπνευσε να κάνω αυτήν την εργασία. Ευχαριστώ βαθιά όσους ήταν δίπλα μου και με στήριξαν σε αυτήν την πολύμηνη διαδικασία αναζήτησης γραμμών φυγής.



«Να που μέσα στη ρήξη, όχι μόνο η ύλη του παρελθόντος έχει εξανεμιστεί, αλλά η μορφή εκείνου που συνέβη, εκείνου του μη αντιληπτού πράγματος που συνέβη μέσα σε μια πτητική ύλη, δεν υπάρχει πλέον. Έχει γίνει κανείς μη αντιληπτός και παράνομος μέσα σ'ένα ασάλευτο ταξίδι. Τίποτα δεν μπορεί να συμβεί πλέον ούτε να έχει συμβεί. Κανείς πια δεν μπορεί να κάνει κάτι για μένα ή εναντίον μου. Τα εδάφη μου είναι στο απυρόβλητο, και όχι επειδή είναι φανταστικά, το αντίθετο: επειδή ασχολούμαι με τη χάραξή τους. Τέλος με τους μεγάλους ή με τους μικρούς πολέμους. Τέλος με τα ταξίδια, που σέρνουν πάντα κάτι μαζί τους. Δεν έχω πια κανένα μυστικό, κι αυτό επειδή έχασα το πρόσωπο, μορφή και ύλη. Δεν είμαι πλέον παρά μια γραμμή. Έγινα ικανός να αγαπώ, όχι με μιαν αφηρημένη οικουμενική αγάπη, αλλά με μιαν αγάπη που θα διαλέξω, που θα με διαλέξει εκείνη, στα τυφλά, ο σωσίας μου, που όπως εγώ δεν θα έχει πια εγώ. Σωθήκαμε από τον έρωτα και για τον έρωτα, παρατώντας τον έρωτα και το εγώ. Δεν είμαστε παρά μόνο μια αφηρημένη γραμμή, ένα βέλος που διασχίζει το κενό. Απόλυτη απεδαφικοποίηση. Έχουμε γίνει όπως όλος ο κόσμος, αλλά με τον τρόπο που κανείς δεν μπορεί να γίνει όπως όλος ο κόσμος. Ζωγραφίσουμε τον κόσμο πάνω μας, και όχι τον εαυτό μας πάνω στον κόσμο. Δεν πρέπει να πούμε ότι η ιδιοφυΐα είναι ένας εξαιρετικός άνθρωπος, ούτε ότι όλος ο κόσμος είναι ιδιοφυής. Ιδιοφυής είναι όποιος ξέρει να κάνει από όλον-τον-κόσμο ένα γίνεσθαι (ίσως ο Οδυσσέας, η αποτυχημένη φιλοδοξία του Τζόους, η κατά το ήμισυ πετυχημένη του Πάουντ). Έχουμε εισέλθει σε γίνεσθαι-ζώο, σε γίνεσθαι-μοριακό, σε γίνεσθαι-μη αντιληπτό.»

(Deleuze, 2017: 248)