

Πολυτεχνείο Κρήτης

Σχολή αρχιτεκτόνων

Ακαδημαϊκό έτος 2024-2025

**Ομοιώματα κόσμων, συνθέσεις που ισορροπούν μεταξύ
κατακερματισμού και ολοκλήρωσης**

Επιβλέπων: Σκουτέλης Νικόλαος

Φοιτήτρια: Μουτζούρη Αγγελική - Καρολίνα

Περιεχόμενα

0. Εισαγωγή

- Χαρακτηριστικά έργων
- Πορεία ανάπτυξης του θέματος
- Συγγενή πλαίσια
- Στόχοι και διάρθρωση της εργασίας

1. Πικιώνης, η φύση ως κατασκευή

- Η “εμψύχωση του επιπέδου”
- Καινοτομίες της ζωγραφικής του Σεζάν
- Το “ατελές” στο έργο του Πικιώνη
- Σχέση φύσης και έργου τέχνης
- Η προοπτική παραμόρφωση του Σεζάν
- Η παρέκβαση στο έργο του Πικιώνη
- Η Θεωρία Δοξιάδη
- Συμπεράσματα

2. Benjamin, ο θραυσματικός λόγος της αλληγορίας

- Η έννοια της αλληγορίας
- Η αλληγορία ως μετάθεση
- Μηχανισμός παραγωγής του αλληγορικού νοήματος
- Το ύφασμα του αλληγορικού χωροχρόνου
- Αλληγορία vs συμβολισμός
- Φορμαλισμός στον αλληγορικό λόγο του Benjamin
- Κοινά σημεία με τον σουρεαλισμό: η εικόνα ως κατασκευή
- Η Νάπολη

3. Λάμπας, η κλίμακα του μικροσκοπικού και του απέραντου

- Η κλίμακα του απέραντου και του μικροσκοπικού
- Κινητοποίηση του κόσμου της φαντασίας, η επιδίωξη αιφνιδιασμού του θεατή
- Κίνηση
- Η εικόνα ως ίχνος του κόσμου της Ανατολής
- Εσωτερίκευση του χώρου
- Αντιμετάθεση έργου και θεατή
- Η προσπάθεια συγκρότησης κόσμων
- Η οντολογία του σμήνους
- Ο ζωτικός υλισμός της Jane Bennett

4. Επίλογος:

- Εκτοπισμός του ανθρώπινου υποκειμένου
- Ομοίωμα και “προσομοίωμα” του Baudrillard
- Κοινά θέματα των *ομοιωμάτων*

- 1) Μετάθεση, η υπόσχεση μιας “άλλης μεριάς”
- 2) Πορώδες, η αισθητική της διάχυσης
- 3) Η διαλεκτική ως ενότητα αντιθέτων
- 4) Ο ρόλος της παρέκβασης
- 5) Αλλότριες δυνάμεις, το έργο που προκύπτει ως “φύση”
- 6) Η παρουσία του αλογίστου
- 7) Η συγκρότηση της εικόνας ως κατασκευής

Εισαγωγή

Χαρακτηριστικά έργων

Θέμα της εργασίας αποτελούν έργα που επιζητούν τη συνέχεια μεταξύ κατακερματισμού και ολοκλήρωσης, αναζητούν το άπειρο μέσα στο πεπερασμένο. Μοιάζουν να έρχονται σε ρήξη με τον ορθολογισμό, καθώς οι καλλιτέχνες παίρνουν το ρίσκο να προσεγγίσουν το μυθικό, το αφελές, επιχειρούν να εξερευνήσουν τον κόσμο μέσα από ανορθόδοξες πρακτικές και οπτικές γωνίες. Αποδίδουν στην ύλη μια διάσταση που μοιάζει βιταλιστική πλησιάζοντας αρκετές φορές σε μια παμψυχιστική οντολογία. Προσεγγίζουν τα θέματά τους εικονοκεντρικά, ως συλλογές θραυσματικών επεισοδίων. Σε αυτή την κατηγορία έργων εκδηλώνεται μια ιδιαίτερη σχέση με την κλίμακα, το μείζον και το έλασσον αντιπαράβλλονται με τρόπο που ρηγματώνει τη φόρμα και επαναπροσδιορίζει το ρόλο και το μέγεθος του παρατηρητή. Επιπλέον, αναπτύσσονται διαλεκτικές σχέσεις με την έννοια του “εξωτερικού”, της “άλλης μεριάς”, τα έργα άλλοτε περιέχουν και άλλοτε περιέχονται, διαχέονται στο περιβάλλον τους σχηματίζοντας ασταθή και πορώδη όρια. Απαρτίζονται από νέφη σωμάτων και σχηματισμών, συντίθενται με τη λογική της ορδής, της συλλογής, του σμήνους. Αν αναζητηθεί η αιτιώδης συνάφεια μεταξύ καλλιτεχνικής κίνησης και αναπαράστασης φαίνεται πως η αναπαράσταση δεν προκύπτει μέσα από μια γραμμική αιτιότητα, τα αίτια προκύπτουν παράλληλα με τα αποτελέσματα μέσα από κύκλους συμπλοκής και ανάδρασης.

Προκειμένου να μελετήσουμε τα χαρακτηριστικά των “ομοιωμάτων”, θα στραφούμε σε τρεις κατηγορίες έργων. Πρώτον στις πολυσυλλεκτικές συνθέσεις του Δημήτρη Πικιώνη, με κορυφαία αυτή των Διαμορφώσεων της Ακρόπολης. Δεύτερον στα μεγάλα έργα του Γιώργου Λάππα, που φιλοδοξούν να σταθούν ως “κοσμογονίες” ή “εικόνες της ανθρωπότητας” (Mappemonde, Άβακας). Και τέλος στη Νάπολη του Walter Benjamin, ως το πλέον χαρακτηριστικό δείγμα μιας δυναμικής τοπιογραφίας που βασίζεται στη διαλεκτική εικόνα

Πορεία ανάπτυξης του θέματος



Δημήτρης Πικιώνης Οικία Πουρή, Μαρούσι, Άποψη τοίχου του κήπου με διακοσμητικά στοιχεία 1953

Σημείο εκκίνησης αυτής της προσπάθειας αποτέλεσαν οι συνθέσεις του Δημήτρη Πικιώνη. Ο Ζήσης Κοτιώνης σχολιάζει πως ο Πικιώνης δε συνθέτει βάσει μιας κεντρικής ιδέας, αλλά μέσα από συλλογές θραυσματικών επεισοδίων που συμπυκνώνονται γύρω από θεματολογικούς πυρήνες¹. Το έργο έτσι δε σχηματίζεται ως ευσύνολπο σύνολο αλλά ως συλλογή, απαιτεί ένα νέο είδος προσέγγισης, η πρόσληψή του δεν μπορεί να βασιστεί πλέον στην εποπτική ματιά -μια συνολική θεώρηση εκ των άνω, απαιτεί μια αμεσότερη βύθιση του θεατή. Ο ισχυρισμός του Κοτιώνη δημιουργήσε ερωτήματα σχετικά με το πώς επιλέγονται τα θραύσματα των πικιωνικών κόσμων και πώς συμπικνώνεται ο θεματολογικός πυρήνας, με άλλα λόγια τι είναι αυτό που διακρίνει τη συνθετική του μέθοδο από το τυχαίο.

Τις στιγμές που ο Πικιώνης αποστασιοποιείται από τις συνθετικές αρχές του μοντέρνου, αφήνει να καλλιεργηθεί μια συνάφεια με το ανορθολογικό, ωστόσο οι όροι με τους οποίους συμβαίνει αυτό παραμένουν αρκετά απροσδιόριστοι – πέραν της αναγωγής στην ελληνικότητα. Η δυσκολία μας να κατατάξουμε το έργο του ίσως εντείνεται όταν ερχόμαστε αντιμέτωποι με τον τρόπο που ενσωματώνει σε αυτό εικονολογικά θραύσματα. Η εικονολογική μεταχείριση της φόρμας συχνά αποδίδει στις συνθέσεις του μια συγκρατημένα θεατρική διάθεση, μας παραπέμπει σε μια σουρεαλιστική

¹ Κοτιώνης Ζήσης, Η τρέλα του τόπου, εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα, 2004, σελ. 103

έκφραση, ωστόσο ο σουρεαλισμός αδυνατεί να περιγράψει με ακρίβεια την πορεία ανάπτυξης του θεματολογικού πυρήνα των κόσμων του. Οι εικόνες του σχετίζονται με το φαντασιακό αλλά μοιάζουν να αποστασιοποιούνται από το ασυνείδητο, το τυχαίο ή το καθαρά συμβολικό- παρ' ότι συχνά ο ίδιος ισχυρίζεται το αντίθετο. Αντ' αυτού μας μεταφέρουν τη φαντασμαγορία του θεάτρου σκιών, παραπέμπουν στη μικρογραφία, μας φέρνουν στο νου το γκροτέσκο ή το κωμικο-τραγικό, ή ακόμη τον εξπρεσιονισμό ή το ναϊφ. Το έργο προκύπτει ως προϊόν μίας ανεξήγητα προσωπικής έκφρασης, εκφεύγοντας κάθε κατηγοριοποίησης.



Άποψη του Mappemonde, Εκπομπή Παρασκήνιο, Γιώργος Λάππας, αρχείο ερτ, 1994

Αφήνοντας κατά μέρος το έργο του Πικιώνη, ερχόμενη σε επαφή με τη γλυπτική του Γιώργου Λάππα εντάθηκαν οι απορίες που αυτό είχε αρχίσει να δημιουργεί. Το στοιχείο της γλυπτικής του που κίνησε αρχικά την περιέργειά μου ήταν η υποβόσκουσα παρουσία μιας παράξενης διάθεσης ανιμισμού. Οι εξίσου θραυσματικές εικόνες που περικλείονται στις συνθέσεις του έμοιαζαν να σχηματίζουν μια μικροκλίμακα που συγκροτεί κόσμους που κινούνται στο σύνορο μεταξύ έμβιου και αβίου, υπαινισσόμενοι διαρκώς την παρουσία μιας “άλλης πλευράς”². Προσπαθώντας να κατανοήσω αυτή την ιδιόρρυθμη ζωτικότητα άρχισα να ανακαλύπτω παράλληλες προβληματικές με αυτές του πικιωνικού έργου: η ανάπτυξη του έργου ως συλλογής, η αναζήτηση του απείρου μέσα στο πεπερασμένο, η παραγωγή χώρων που αρθρώνονται όχι απλώς εικονογραφικά αλλά σχεδόν μορφοκλασματικά, χωρίς να είναι απόλυτα δισδιάστατοι ούτε τρισδιάστατοι, μεταχειρίζονται την επιφάνεια

² Σχινά Αθηνά, Εκδοχές του χώρου στη γλυπτική του Γιώργου Λάππα, Αθήνα, 1983, σελ. 95

σκηνογραφικά παραθέτοντας νέφη από εικόνες που απογράφουν παράλληλα “το όλον και την κουκκίδα”³, το συνολικό και το επί μέρους. Σε κάποια από τα έργα του το παραστατικό μέσο μοιάζει να μεταμορφώνεται ηθελημένα σε “ομοίωμα κόσμου”⁴. Αν μπορούσαμε να συνοψίσουμε τον χαρακτήρα των έργων στα οποία ο ίδιος αποδίδει κοσμικές διαστάσεις, μάλλον θα τα περιγράφαμε ως δομές που εγγράφουν το ολοκληρωμένο στο μερικό και επιτρέπουν την περιήληψη του απείρου εντός των περατών ορίων του παραστατικού μέσου.

Και στην περίπτωση του Λάππα οι απογυμνωμένες εικόνες μας μεταδίδουν τη θεατρικότητα που συναντάμε στους κόσμους του Πικιώνη. Συγκινούμαστε από τη γοητεία μιας φαντασμαγορίας που μοιάζει να εντοπίζεται σε κάποιον διαφορετικό τόπο και χρόνο, και μας συστήνεται μέσα από ευτελή μέσα.



Το υλικό που είχε συγκεντρωθεί ως τώρα οδήγησε σε ερωτήματα σχετικά με την ταυτότητα της θραυσματικής εικόνας. Οδήγησε στην αναζήτηση μιας υπόθεσης που θα επέτρεπε να έρθουμε πιο κοντά σε μια κατανόηση της διαδικασίας επιλογής και συγκερασμού των θραυσμάτων. Αυτή η αναζήτηση με έστρεψε στο έργο του Benjamin –λόγω της πολυπλοκότητας της σκέψης του βασίστηκα σε αναλύσεις μελετητών του. Το έργο του με απομάκρυνε από το συμβολισμό στον οποίο με είχε κατευθύνει αρχικά το έργο του Πικιώνη και

3 Σχινά Αθηνά, Ο.Π. , σελ. 49

4 Φράση που χρησιμοποιεί ο Λάππας αναφερόμενος στο Mappemonde (πηγή: https://www.huffingtonpost.gr/2017/05/21/culture-o-giorgos-lappas-kai-to-mathimaru-edine-stous-foitites_n_16735766.html)

με έκανε να στραφώ στην αλληγορία ως μέθοδο συμπτύκνωσης του θεματολογικού πυρήνα. Από τα κείμενά του Benjamin ξεχώρισαν η Νάπολη, και τα Δοκίμιά για την Τέχνη. Η Νάπολη ξεχώρισε εξαιτίας της ποιότητας των εικόνων που περικλείει, που ως θεατρικές, λαβυρινθώδεις, πορώδεις, άπειρες, σε κάθε περίπτωση ανορθολογικές, συνάδουν με το πνεύμα των έργων της εργασίας. Τα Δοκίμιά του προσέφεραν ένα πλαίσιο κατανόησης των μεταλλαγών της θραυσματικής εικόνας την εποχή της μαζικής αναπαραγωγής της. Ωστόσο στο Trauerspiel, που δεν αποτέλεσε άμεσα αντικείμενο της παρούσας εργασίας, εντοπίζονται τα ίχνη της έννοιας στην οποία βασιστήκαμε προκειμένου να ερμηνεύσουμε το έργο του: της έννοιας της αλληγορίας. Ο ίδιος διακρίνει ίχνη της αλληγορίας από το μπαρόκ έμβλημα μέχρι και την ποίηση του Baudelaire- του τελευταίου, καθώς υποστηρίζει, αλληγορικού⁵. Τα χρησιμότερα θέματα που συνάντησα στη βιβλιογραφική έρευνα αναφορικά με τον Benjamin ήταν η στοιχειοθέτηση της αλληγορίας και της “διχοτόμησης” ως μεθόδων που επιτρέπουν να σκιαγραφήσουμε τη δράση του μη ορατού, της άλλης μεριάς, όπως θα γινόταν σε μια χειρουργική τομή.

Οι θεματικές που αναδύθηκαν κατά την εξέταση του έργου του Benjamin έμοιαζαν να επιβεβαιώνουν τον πυρήνα προβληματισμών που είχαν ήδη αρχίσει να συμπτύκνώνονται: η αμφισβήτηση της εποπτικής ματιάς –που εδώ παρουσιάστηκε ως ενατένιση- ως του κατεξοχήν τρόπου πρόσληψης του έργου, η αναζήτηση του όλου στο επί μέρους, η μορφοκλασματική μεταχείριση του παραστατικού μέσου, το “ξεμασκάρεμα” και η “κατασκευή” ως εργαλεία αποκάλυψης αυτού που είναι σημαντικό. Κυριότερα όμως, στο έργο του Benjamin, το αναπαραστατικό μέσο έμοιαζε να μετατρέπεται σε ζώσα διεργασία, παράγοντας κόσμους “που εισδύουν στο θεατή σαν ωστικά κύματα”⁶, επιβάλλοντας ένα νέο είδος “μέθεξης”.

Συγγενή πλαίσια

Εν τέλει είχε σχηματιστεί το περίγραμμα μιας κατηγορίας έργων (θα αναφέρονται ως “ομοιώματα”), ωστόσο παρέμεναν ακόμη αναπάντητα

⁵ Cowan Bainard, "Walter Benjamin's Theory of Allegory", New German Critique, 1981, Volume 22, σελ. 109

⁶ Benjamin Walter, μεταφ. Κουρτοβίκ Δημοσθένης, Δοκίμια για την Τέχνη, εκδ. Κάλβος, Αθήνα, 1978, σελ. 34

αρκετά ερωτήματα. Έμοιαζαν να υπάρχουν σημεία τομής των έργων με το συμβολισμό⁷, τη σημειωτική και το σουρεαλισμό. Τα έργα έμοιαζαν να μοιράζονται με τον συμβολισμό την αγάπη για τις κατηγορίες του ονείρου, της φαντασίας και της αλληγορίας. Ωστόσο, τα θραύσματά τους έμοιαζαν να στερούνται κάθε συμβολικής λειτουργίας, στη θέση της συναντούμε μία διάθεση ανιμισμού. Οι δυνάμεις του ασυνείδητου μοιάζουν να υποστασιοποιούνται όχι για να επισημάνουν, αλλά κινητοποιούνται για να επιτελέσουν “διασωστικό” έργο, στην υπηρεσία ενός σχεδόν αρχαιολογικού εγχειρήματος.

Όσον αφορά τη σημειωτική, έμοιαζε υπερβολικά μηχανιστική και στατική για να περιγράψει τα έργα, που παραμένουν ανοιχτά και ροϊκά. Τα θραύσματα των ομοιωμάτων δεν εμφανίζονται ως στατικά σημεία, η παραγωγή νοήματος δε φαίνεται να έχει κεντρική θέση στον κόσμο τους, ή όταν γίνεται αυτοσκοπός (στην περίπτωση του Benjamin), δεν περιορίζεται στο επίπεδο συντακτικών σχέσεων, αλλά αποτελεί ένα γίνεσθαι σε κίνηση.

Όσον αφορά τον σουρεαλισμό, ίσως συναποτελεί επιρροή των ομοιωμάτων. Και οι τρεις καλλιτέχνες έρχονται σε επαφή και επηρεάζονται από αυτόν σε νεαρή ηλικία, ο Πικιώνης ως ζωγράφος, Ο Λάππας ως ψυχολόγος, και ο Benjamin μέσα από την υπερρεαλιστική λογοτεχνία. Όμως εκφράζουν τελικά την επιθυμία να αποφύγουν τη σύνδεση με ένα αμιγώς υπερρεαλιστικό πλαίσιο. Ωστόσο συνεχίζουν να δανείζονται εργαλεία της υπερρεαλιστικής φόρμας. Ίσως επειδή προσφέρεται, όπως επισημαίνει ο Benjamin, ως μέσον κατασκευής της εικόνας. Αντί του συμβολισμού ή του σουρεαλισμού, σε αυτή την κατηγορία έργων φαίνεται πιο άμεση η επιρροή του γερμανικού ιδεαλισμού, σύμφωνα με τον οποίο ο κόσμος προκύπτει κατ’ εικόνα του νου.

Τα ομοιώματα επιπλέον πλησιάζουν στον παμψυχισμό του Spinoza, σύμφωνα με τον οποίο τα πάντα είναι εκφράσεις μιας ουσίας, έρχονται κοντά σε οντολογίες που μπορούν να προκύψουν σύμφωνα με τη θεωρία δράστη-δικτύου, και μοιράζονται τον “παραλογισμό” της φαινομενολογίας. Στην τομή των παραπάνω θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε πως βρίσκεται ο ζωτικός υλισμός της Jane Bennett. Μοιάζει κατάλληλο πλαίσιο για να περιγράψει τον τρόπο με τον οποίο υποστασιοποιείται το παραστατικό μέσο στα “ομοιώματα”, ειδικά στην περίπτωση του Γιώργου Λάππα: Περιγράφει μία οντολογία του σμήνους που φλερτάρει με το βιταλισμό, αναγνωρίζει στην

7 Ο Benjamin επιχειρεί να διακρίνει την αλληγορία του από τον συμβολισμό όπως θα δούμε παρακάτω

ύλη τη “δύναμη των πραγμάτων”, ένα είδος εγγενούς ζωτικότητας -με την έννοια της δραστικότητας, που θολώνει το όριο μεταξύ άβιου και έμβιου. Ο ζωτικός υλισμός παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με τη Φαινομενολογία της αντίληψης του Merleau-Ponty, με βασική διαφορά ότι στο σύμπαν μίας ζωτικής ύλης είμαστε όχι μόνο ενσώματοι, αλλά “μία σειρά από σώματα”.⁸ Ζητούμενο για την Bennett είναι η αναγνώριση μίας ζωτικότητας της ύλης που να αποδίδει μια “εξωγήινη ποιότητα ακόμα και στην ίδια μας τη σάρκα”.⁹ Αυτή η ενατένιση ακόμη και του ίδιου του σώματός μας ως ξένου εμφανίζει κοινά με τη σκέψη του Benjamin, που προτείνει την αποξένωση του υποκειμένου από το υφιστάμενο ως αντίδοτο στην αλλοτρίωση, ή τον αλληγορικό λόγο ως μια σειρά μεταθέσεων.

Στόχοι και διάρθρωση της εργασίας

Στο πλαίσιο αυτής της εργασίας, θα προσπαθήσουμε να απαντήσουμε σε δύο ερωτήματα: Πρώτον πώς συνεχονται τα επί μέρους σε ένα πολυσυλλεκτικό έργο που στρέφεται ταυτόχρονα στην ανάλυση και τη σύνθεση. Και δεύτερον πώς παράγεται νόημα σε αυτό το πλαίσιο, με άλλα λόγια τι είναι αυτό που διαφοροποιεί τη σύνθεση από το τυχαίο.

Επιπλέον, θα προσπαθήσουμε να διαφοροποιήσουμε το “ομοίωμα” από το “προσομοίωμα” του Baudrillard, προκειμένου να διερευνήσουμε το ρόλο του μοντέλου έξω από το πλαίσιο της νοησιάρχιας και να δούμε πώς αυτή η διευρυμένη αυτή έννοια του μοντέλου μπορεί να μεταστοιχειωθεί σε αναπαραστατικό μέσο.

Όσον αφορά το κεφάλαιο του Πικιώνη, βασίστηκα στην ανάλυση του Merleau – Ponty για τον Cezanne, στην μελέτη του έργου του Πικιώνη από τον Κοτιώνη, και στα “Κείμενα” του ίδιου του Πικιώνη.

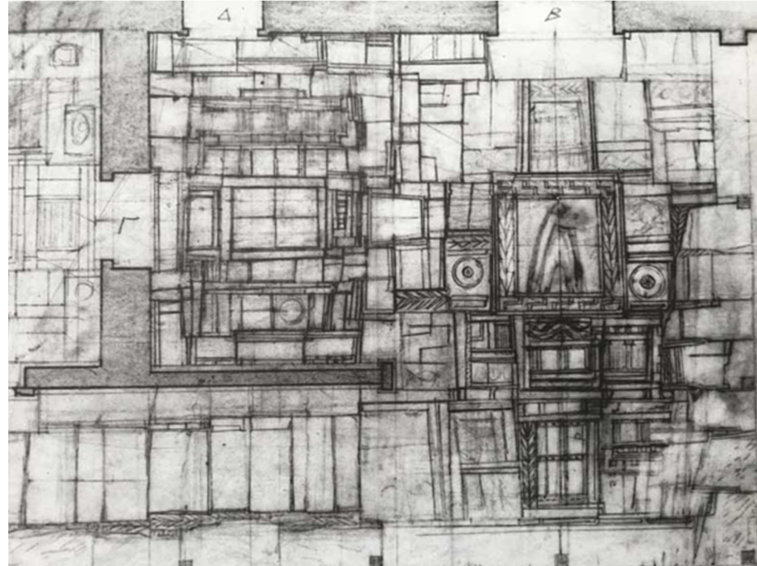
Στο κεφάλαιο του Benjamin, βασίστηκα στα άρθρα της Susanne Knaller και του Bainard Cowan αναφορικά με την αλληγορία, στο “Σύντομη ιστορία της φωτογραφίας”, καθώς και στο “Το έργο τέχνης την εποχή της μηχανικής αναπαραγωγής του” του ίδιου του Benjamin, και τέλος στο “Μορφές του μεσσιανικού” του Σάββα Μιχαήλ.

8 Bennett Jane, *Vibrant Matter, a political ecology of things*, εκδ. Duke University Press, Durham and London, 2010, σελ. 112

9 Bennett Jane, Ο.Π. 112

Πρωτογενές υλικό όσον αφορά το κεφάλαιο του Λάππα αποτέλεσαν συνεντεύξεις του ίδιου. Ταυτόχρονα χρησιμοποίησα τον “Ζωτικό Υλισμό” της Jane Bennett προκειμένου να παραλληλίσω το αναπαραστατικό μέσο του Λάππα με μια “ζωτική ύλη”, καθώς οι δύο διανοητές μοιάζουν να μοιράζονται το ίδιο εκφραστικό λεξιλόγιο.

— Δημήτρης Πικιώνης, η φύση ως κατασκευή



Η “εμφύχωση του επιπέδου”

Ο Πικιώνης στις σημειώσεις του υποστηρίζει πως στόχος της σύγχρονης τέχνης είναι “η δημιουργία μιας οράσεως”¹⁰. Στέκεται θαυμαστικά στην ικανότητα του Σεζάν να μας διδάσκει πώς να βλέπουμε. Θεωρεί ως βασική συνεισφορά της ζωγραφικής του τη “μετατόπιση της προσοχής από τη ζωγραφική επιφάνεια στην περιοχή μεταξύ ματιών και υποκειμένου”¹¹. Σε αυτή τη μετατόπιση, επισημαίνει, κεντρικό ρόλο παίζει η στάση απέναντι στην αφαίρεση. Αυτή προδίδεται από τη θέση που ο Σεζάν αποδίδει στο αντικείμενο εντός της σύνθεσης: το διαλύει μερικώς στην ματιέρα επιτρέποντάς του παράλληλα κάποιο βαθμό αυθυπαρξίας. Διατηρείται έτσι μετέωρο μεταξύ περιγραφής και διάλυσης. Η ματιέρα, υποστηρίζει, απογράφει το σύμπλεγμα των ερεθισμάτων του φυσικού κόσμου που επιζητούν την προσοχή μας, ενώ το ατελές περίγραμμα σωρεύεται ως αποτύπωμα των μορφών που τελικά καταφέρνουν να αναδυθούν, βαθμιαία και με ανακρίβειες, στην συνείδησή μας.¹² Εκφράζεται έτσι η κοπιώδης προσπάθεια του νου να ιεραρχήσει το πλήθος των δεδομένων με τα οποία

¹⁰ Πικιώνης Δημήτρης, επιμ. Πικιώνη Αγνή, Πικιώνης, ζωγραφικά τόμος Β', εκδ. Ίνδικτος, Αθήνα, 1997, σελ. 48

¹¹ Πικιώνης Δημήτρης, Ο.Π., σελ. 48

¹² Merleau - Ponty Maurice, Sense and non-sense, εκδ. Northwestern University Press, Illinois, 1964, σελ. 14

έρχεται αντιμέτωπο το αισθητό. Από αυτή την άποψη η ζωγραφική του Cezanne κατά τον Πικιώνη “εμψυχώνει το επίπεδο”¹³. Ο ίδιος προσεγγίζει τη σχέση αντικειμένου και φόντου στο έργο του Σεζάν υπό το πρίσμα του πλατωνισμού: διαβλέπει σε αυτή τη σχέση αμοιβαίας διαρροής “την προβολή ενός αισθητικού σχεδίου, επάνω στο χάος των Μορφών, που να εξηγεί την ιδεατή τους ιεραρχία, την ασύλληπτή τους ενότητα”¹⁴. Ερμηνεύει τη συνθετική διαδικασία ως μια προσπάθεια συστηματοποίησης της ατελούς και χαώδους εσωτερίκευσης των ερεθισμάτων του φυσικού κόσμου, που μιμείται την κανονικότητα μιας αδιόρατης κοσμικής τάξης.



Montagne Sainte-Victoire, 1904-06, Paul Cezanne

Καινοτομίες της ζωγραφικής του Σεζάν

Οι ιδέες που διατυπώνει ο Πικιώνης μοιάζουν να απηχούνται στην ανάλυση του Merleau - Ponty σχετικά με το έργο του Σεζάν. Σύμφωνα με τον Merleau - Ponty ο Σεζάν αναζητά στη ζωγραφική μια “έλλογη όραση”, όπου το έλλογο συνυφάνεται με το στοιχείο του παραλόγου¹⁵. Απορρίπτει, υποστηρίζει, έτσι τις διακρίσεις που παρουσιάζονται ως αναπόφευκτες στη δυτική σκέψη (για παράδειγμα αμφισβητεί το διαχωρισμό αισθήματος- σκέψης, φύσης- έργου κλπ.). Βασική του επιθυμία είναι να καθαιρέσει ακόμη και τους φραγμούς

¹³ Πικιώνης Δημήτρης, Ο.Π., σελ. 48

¹⁴ Πικιώνης Δημήτρης, Ο.Π., σελ. 48

¹⁵ Merleau - Ponty Maurice, Sense and non-sense, εκδ. Northwestern University Press, Illinois, 1964, σελ. 13

που υπάρχουν μεταξύ ζωγραφικής και φυσικού χώρου.¹⁶ Ο Merleau- Ponty επιβεβαιώνει τη διαπίστωση του Πικιώνη πως ο Σεζάν συναιρεί δύο φαινομενικά ασύμβατες στάσεις, της περιγραφής του φυσικού αντικειμένου, και της διάχυσής του εντός ενός περιβάλλοντος ατμοσφαιρικού χρώματος. Αυτό συμβαίνει, υποστηρίζει, επειδή αρνείται να διακρίνει μεταξύ αφής (που συνεπάγεται μια εξερεύνηση του χώρου που συμβαίνει προσθετικά, βασισμένη στην πρόσληψη αισθητηριακών πληροφοριών που παράγονται από τη διάδραση περιβάλλοντος και σώματος) και όρασης (που επιτρέπει μια συνολική πρόσληψη του περιβάλλοντος ως συνεχούς- σε αυτή την περίπτωση το περιβάλλον γίνεται αντιληπτό ως εξωτερικότητα σε σχέση με το σώμα). Η διάκριση των ανθρωπίνων αισθήσεων, υποστηρίζει ο Merleau – Ponty, δεν υφίσταται στην πρωτόγονη συνείδηση αλλά μιμείται την επιστημονική μεθοδολογία απομόνωσης των επιμέρους γνωστικών πεδίων.¹⁷

Ο Merleau – Ponty παρατηρεί πως στη ζωγραφική του Σεζάν το τελικό έργο δεν φιλοδοξεί να αποτελέσει φωτογραφική αναπαράσταση του φυσικού κόσμου. Αντίθετα σκηνοθετείται με σκοπό να παράξει μια φευγαλέα εντύπωση του φυσικού, η οποία προκύπτει επίπλιστα μέσω της διάδρασης των επιμέρους στοιχείων του πίνακα¹⁸. Ο Σεζάν αναπτύσσει την “έλλογη” όρασή του κάνοντας χρήση τριών καινοτομιών: του επιλεκτικού χειρισμού του χρώματος, της ατελούς αφομοίωσης του περιγράμματος στη ματιέρα και της υιοθέτησης προοπτικών παραμορφώσεων που αποπνέουν την εντύπωση ζωτικότητας επιτρέποντας την υπέρβαση μιας απλοϊκής μίμησης της φύσης. Ο Merleau – Ponty υποστηρίζει πως ο ιμπρεσιονισμός- στους κόλπους του οποίου ο Σεζάν γαλουχείται, δεν αποδίδει το χρώμα του αντικειμένου όπως εκφράζεται σε απομόνωση από το περιβάλλον του (τοπικό χρώμα), αλλά όπως προκύπτει αλλοιωμένο από τη διάδραση των στοιχείων του περιβάλλοντος, δηλαδή όπως γίνεται πραγματικά αντιληπτό στη φύση (ατμοσφαιρικό χρώμα). Ο Σεζάν επιλέγει, όπως και οι ιμπρεσιονιστές, να διαχύσει το αντικείμενο σε μια ματιέρα ατμοσφαιρικού χρώματος, ωστόσο μοιάζει να υπονομεύει την ίδια επιλογή, όταν το περιγράφει. Παρόλο που οι δύο κατευθύνσεις φαίνονται αντιθετικές, η τελική γραφή, υποστηρίζει ο Merleau- Ponty, συναιρεί χρώμα και περίγραμμα καθιστώντας τα συνεχή. Ο ίδιος θεωρεί πως ο Σεζάν στρέφεται μοιραία σε κάποιο βαθμό περιγραφής του αντικειμένου καθώς μια αυστηρά ιμπρεσιονιστική διάχυσή του θα το απομάκρυνε από την οντολογική του υπόσταση. Κατά τη σεζανική σκέψη,

16 Merleau - Ponty Maurice, Ο.Π., σελ. 13

17 Merleau - Ponty Maurice, Ο.Π., σελ. 15

18 Merleau - Ponty Maurice, Ο.Π., σελ. 12

υποστηρίζει, η αισθητοποίηση του φυσικού κόσμου είναι προϊόν όχι μόνο της αισθαντικής βίωσής του ως ένα σύνολο φαινομένων αλλά και της εσωτερίκευσης της σταθερής φύσης των πραγμάτων.¹⁹

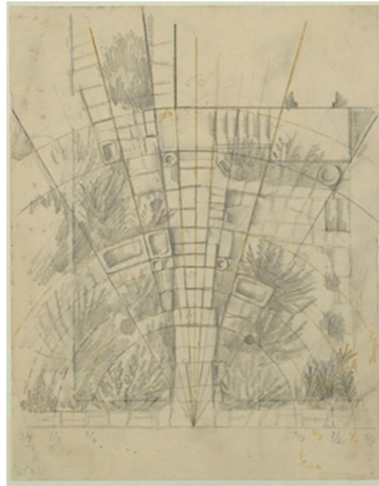


Τοιχοποιία Αγ. Δημητρίου Λουμπαρδιάρη

Η καλλιτεχνική παραγωγή του Πικιώνη μοιάζει να οικειοποιείται τη μέθοδο που αναπτύσσει ο Σεζάν. Κατ' αρχήν στο έργο του επιδιώκεται η σύζευξη του ελλόγου με το παράλογο. Το έλλογο εκφράζεται μέσα από τις συνθετικές αρχές του μοντέρνου που υποβάλλονται στη σύνθεση, ενώ το παράλογο εκπροσωπείται από το μυθικό στοιχείο που μοιάζει να υποβόσκει, την παρέκβαση και το άπειρο. Ο Πικιώνης επίσης δομεί το έργο με τρόπο που, για να αφομοιωθεί, πρέπει να προσεγγιστεί από το θεατή τόσο "οπτικά" όσο και "απτικά". Συνδυάζει εξίσου το ατμοσφαιρικό χρώμα με το περίγραμμα, ωστόσο η χρωματική του παλέτα διαφοροποιείται αποδίδοντας τόσο το παιχνιδίσμα του χρώματος με το φως όσο και τις ιδιαιτερότητες του ελληνικού τοπίου. Τέλος, συγχωνεύει τις ζωγραφικές μορφές με το φόντο με τρόπο που ωθεί τον θεατή σε μια φαινομενιστική αντιμετώπιση της φόρμας. Αυτή η πρακτική ακολουθείται και στην αρχιτεκτονική του. Αν στραφούμε για παράδειγμα στην τοιχοποιία του Αγίου Δημητρίου Λουμπαρδιάρη, θα διαπιστώσουμε ότι τα επί μέρους συγχωνεύονται στην τοιχοποιία, ωστόσο αποκτούν βάθος - διαφορετικό κάθε φορά- δίνοντας την εντύπωση κίνησης στο σύνολο και παράγοντας ένα οιονεί παλλόμενο ζωτικό επίπεδο. Σε αυτό τα θραύσματα ξεχωρίζουν ως ενότητες, ενώ το σύνολο αποτελεί απείκασμα της ατελούς πρόσληψής τους . Δίνει την εντύπωση πως, αν η βίωσή του μπορούσε να γίνει πολλές φορές, κάθε φορά θα καταγραφόταν ως ένα

¹⁹ Merleau - Ponty Maurice, Ο.Π., σελ. 13

ελαφρώς διαφοροποιημένο γεγονός. Αυτή η εντύπωση καθιστά το επίπεδο έμβιο μεταθέτοντας την προσοχή στις νοητικές διεργασίες που εκτελεί ο παρατηρητής προκειμένου να το αφομοιώσει.



Οικία Πουρή, χαράξεις διαμορφώσεων αυλής, 1953

Το “ατελές” στο έργο του Πικιώνη

Στη μελέτη του Κοτιώνη αναφορικά με το έργο του Πικιώνη ξανασυναντούμε το θέμα της διάχυσης της μορφής στο φόντο της. Αυτή τη φορά η αντίληψη του αντικειμένου και του περιβάλλοντος ως συνεχούς αποδίδεται με τον όρο “non-finito”. Ο Κοτιώνης καταφεύγει στον Μιχαήλ προκειμένου να επεξηγήσει τον όρο. Παραθέτει απόσπασμά του όπου γίνεται λόγος περί “τέλους” στο έργο τέχνης:

“Μπορεί (ο καλλιτέχνης) να το αφήσει ατελείωτο ως το σημείο που το όλον δεν ενοχλείται ενώ έτσι αναδεικνύεται το πνεύμα και καθίσταται υποβλητικότερο. Και μπορεί να προχωρήσει στο τελείωμα ως το σημείο που η μοναδικότητα του έργου δε θίγεται από τη συμβατική τελειοποίηση των μελών του. Και τούτο διότι κάθε έργο τέχνης αποβλέπει, κυρίως να φτάσει στο τέλος του, δηλαδή στο σκοπό του που ενυπάρχει στη σύλληψή του. Τελειώνει λοιπόν ένα έργο όταν φτάσει στο σκοπό του και γι’ αυτό οι Έλληνες ονομάζανε το τέρμα και το σκοπό με την ίδια λέξη”²⁰

20 Κοτιώνης Ζήσης, Το ερώτημα της καταγωγής στο έργο του Δημήτρη Πικιώνη, Εθνικό Μετσόβειο Πολυτεχνείο, 1994, σελ. 285

Ο Κοτιώνης εκφράζει την υπόθεση πως το “τέλος” στην καλλιτεχνική παραγωγή του Πικιώνη εντοπίζεται στην χθόνια καταγωγή του έργου, και τα έργα δε θα μπορούσαν παρά να παραμένουν ανολοκλήρωτα στα σημεία που συμπλέκονται με τη γη²¹. Αυτή η στάση προκύπτει, κατά τον Κοτιώνη, ως μόνη πιθανή επίλυση ενός διττού αδιεξόδου που υπαγορεύει τη συγκρότηση του ημιτελούς ως “τέλειου”: αν ο καλλιτέχνης αναζητούσε την ολοκλήρωση εντός της αρχιτεκτονικής φόρμας, θα απομάκρυνε τη σύνθεση από το “τέλος” της, δηλαδή από το θέμα της γης. Αν, αντίθετα, αποζητούσε την ολοκλήρωση στο χθόνιο, θα οδηγούνταν σε διάλυση της αρχιτεκτονικής εντός του περιβάλλοντος σε βαθμό ανυπαρξίας.²² Επομένως, προκειμένου το έργο να σταθεί ως επισήμανση στο θέμα της γης, πρέπει να παρουσιαστεί όσο ευσταθές χρειάζεται, ώστε να γίνει αναγνώσιμο ως αρχιτεκτονική, και παράλληλα αρκετά πορώδες, εφήμερο και ευτελές, ώστε να περάσει γρήγορα στο παρασκήνιο μετά την πρώτη παρατήρηση. Η ασταθής ισορροπία που προκύπτει από την επισυσώρευση θραυσμάτων, ισχυροποιημένη, όπως θα δούμε παρακάτω, από την υιοθέτηση της παρέκβασης συνθέτει έργα που, ενεργοποιούμενα από την ίδια τη βίωσή τους, άλλοτε μοιάζουν να διαλύονται κι άλλοτε να παγιώνονται.



Σχέδιο διαμορφώσεων στο λόφο Φιλοπάππου 1954 - 1957

Σχέση φύσης και έργου τέχνης

²¹ Κοτιώνης Ζήσης, Ο.Π., σελ. 285

²² Κοτιώνης Ζήσης, Ο.Π., σελ. 286

Ο Κοτιώνης εντοπίζει άλλο ένα θέμα στο έργο του Πικιώνη, που μας θυμίζει τους προβληματισμούς του Σεζάν και έχει να κάνει με τη σχέση φύσης και έργου τέχνης. Προκειμένου να γίνει κατανοητός ο ρόλος της φύσης στο έργο του Πικιώνη, ο Κοτιώνης παραθέτει απόψεις από την ομιλία του Friedrich Schelling “Σχέση των Πλαστικών Τεχνών με τη Φύση”. Σε αυτήν, γίνεται λόγος για το ζήτημα της μίμησης της φύσης από την τέχνη. Ο Schelling, κατά τον Κοτιώνη, εκφράζει την ευχή να πλησιάσουν, δια της υπερβατικής οδού, το φυσικό με το τεχνητό, ωστόσο με τρόπο που ο μεταξύ τους δεσμός να μην προκύπτει μέσω μιας μηχανιστικής απόδοσης της εικόνας της φύσης από την τέχνη, αλλά το έργο τέχνης να καθίσταται φυσικό από το γεγονός ότι εκπορεύεται από τη διάνοια, “από τη φύση που υπάρχει στο νου του καλλιτέχνη”²³. Αυτή η ενέργεια, υποστηρίζει ο Κοτιώνης, θα απέδιδε στο έργο μια “ακαταμέτρητη πραγματικότητα”²⁴ που θα το εξομοίωνε με έργο της φύσης. Ο ίδιος υποστηρίζει πως πρόκειται για έναν μηχανισμό καλλιτεχνικής παραγωγής κατά τον οποίο κάθε εκούσια κίνηση από πλευράς του καλλιτέχνη δύναται να ενεργοποιεί κάποια υπερβατική δύναμη, η επίδραση της οποίας δεν γίνεται να εκτιμηθεί πριν εκδηλωθεί το τελικό αποτέλεσμα. Κατά τον Κοτιώνη, η συνήχηση της εκούσιας καλλιτεχνικής κίνησης και της ακούσιας δύναμης που αυτή ενεργοποιεί είναι σημάδι υψηλής τέχνης. Το υψηλό έργο τέχνης αναγνωρίζεται από το γεγονός ότι είναι φορέας μιας ιδιάζουσας “ζωής”, η οποία του εμφυσήθηκε μέσω του παραγωγικού ενεργήματος και μπορεί να παραμένει σε όλη τη διάρκεια του βίου του - μας παραπέμπει σε αυτό που περιγράφει ο Deleuze χρησιμοποιώντας τον όρο “a life”²⁵. Χαρακτηρίζεται από το γεγονός ότι παράχθηκε το ίδιο ως “φύση”, δεν απέκτησε αυτόν τον τίτλο μέσω μιμητισμού του φυσικού.

Αυτή η ταύτιση έργου και φύσης, υποστηρίζει ο Κοτιώνης, γίνεται θέμα του Πικιωνικού έργου. Εντός του εγγράφεται η τεχνουργία ως μια διαδικασία “μέθεξης”²⁶, που μας παραπέμπει στην “έλλογη όραση” του Σεζάν. Αξίζει να αναφέρουμε πως ο Merleau – Ponty διατυπώνει μια σκέψη που μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι και οι πίνακες του Σεζάν είναι δομημένοι ως φύσεις: υποστηρίζει πως δεν μεταφέρουν το μήνυμά τους διαμέσου παθητικής αναπαραγωγής, αλλά εκθέτουν τον θεατή σε βιώματα που θα κάνουν το μήνυμα να γεννηθεί στη σκέψη του, είναι ενεργητικά διδακτικοί.

23 Κοτιώνης Ζήσης, Ο.Π., σελ. 274

24 Κοτιώνης Ζήσης, Ο.Π., σελ. 274

²⁵ Bennett Jane, *Vibrant Matter, a political ecology of things*, εκδ. Duke University Press, Durham and London, 2010, σελ. 53

26 Benjamin Walter, μεταφ. Κουρτοβίκ Δημοσθένης, *Δοκίμια για την Τέχνη*, εκδ. Κάλβος, Αθήνα, 1978, σελ. 34

Ο Κοτιώνης παρουσιάζει ως παράδειγμα Πικιώνικου έργου που παράγεται ως φύση την αφηγηματική εκδίπλωση του θέματος της υδρορροής στον πεζόδρομο της Ακρόπολης. Αφενός αποτελεί υλοποίηση της Σεζανικής αντίληψης περί περιγράμματος - ή της ιδέας του non-finito όπως εκφράζεται από τον Μιχελή - και αφετέρου καθιστά το έργο δοχείο κάποιας “ζωής” με το μηχανισμό που προαναφέρθηκε.

“Άλλοτε αυτή (η υδρορροή) χάνεται παντελώς στο έδαφος, οπότε το νερό ρέει σ’ αυτό, προσκρούει στις ακρώρειες των διαμορφώσεων επανερχόμενο στη ρύση του, υποστασιοποιώντας ακριβώς αυτές τις ακρώρειες ως εμφανές μέρος μιας αφανούς ροής. Δεν πρόκειται όμως για μια συνεχή και απaráβατη πορεία που φτάνει το αφηγηματικό γεγονός ταυτίζοντάς το εννοιολογικά με τη ροή και μόνο. Στη διαδρομή του νερού υπάρχουν στάσεις. Στάσεις συγκεντρώσεως και στάσεις οριστικής διοχετεύσεως. Οι στάσεις συγκεντρώσεως γίνονται “τόποι” που συναρθρώνουν το πλακόστρωτο με το νερό και το φυσικό χώρο έντευθεν, ακριβώς με τρόπο ανάλογο με εκείνον της συναρθρώσεως που ορίζουν οι αλάξευτοι λίθοι, τα ανθρωπογενή αποσπάσματα και τα δένδρα. [...] Επομένως η θεματική πύκνωση της γης στα όρια των υλικών στοιχείων ενεργοποιεί το μύθο της γης, σαν ένα ζωντανό αφηγηματικό γεγονός όπου παίρνει μέρος η φύση κατά την βιωτική της εκδίπλωση.”²⁷

Σε αυτό το επεισόδιο διακρίνεται ξεκάθαρα ως θέμα η ροϊκή κίνηση, ωστόσο τα “παθήματα” του νερού κατά μήκος της διαδρομής επιτρέπουν πολλαπλές βιώσεις του θέματος της ροής. Σε αυτό συνοψίζεται εκείνο που εντοπίζει ο Merleau – Ponty ως επιδίωξη του Σεζάν, δηλαδή η προσπάθεια συγκερασμού του σταθερού είναι των όντων και του ασταθούς τρόπου πρόσληψής τους²⁸. Από αυτή την άποψη, η θεματική της ροής του νερού καταφέρνει να συγκεράσει το έλλογο και το παράλογο.

27 Κοτιώνης Ζήσης, Ο.Π., σελ. 277-278

28 Merleau – Ponty Maurice, Ο.Π., σελ. 13



Η προοπτική παραμόρφωση του Σεζάν

Άλλο κοινό σημείο της ζωγραφικής του Σεζάν και της αρχιτεκτονικής του Πικιώνη αποτελεί η υιοθέτηση της παρέκβασης ως ευρήματος που επιτρέπει την αφομοίωση ή την οικειοποίηση του χώρου από το ανθρώπινο σώμα. Στα έργα του Σεζάν η παρέκβαση παίρνει τη μορφή της προοπτικής παραμόρφωσης. Ο Merleau – Ponty μας δίνει δύο παραδείγματα προοπτικών παραμορφώσεων στα σεζανικά έργα: στους πίνακές του στρογγυλά αντικείμενα ιδωμένα από το πλάι αντί να είναι ελλειπτικά εμφανίζονται διογκωμένα στα άκρα, προσλαμβάνοντας κινητικότητα. Αντίστοιχα, οι ακμές του τραπεζιού στο πορτραίτο του Gustave Geoffrey εκτείνονται με τρόπο που αντιβαίνει τους κανόνες της γραμμικής προοπτικής.²⁹ Ο Σεζάν, υποστηρίζει ο Merleau – Ponty, είχε συναισθανθεί πως η προοπτική δε βιώνεται γεωμετρικά ή κανονικά. Στο έργο του αποδίδεται η “βιωμένη προοπτική”³⁰, που εκφράζεται με την υιοθέτηση προοπτικών παρεκβάσεων που δεν υφίστανται για να γίνουν αντιληπτές, αλλά προσαρμόζονται στη φυσιολογία της όρασης, αφού η κινητικότητα που εγχέουν στο σύνολο δημιουργεί την αίσθηση μιας αυθόρμητης συνάρθρωσης του υλικού σχηματισμού.³¹ Αυτή η κινητικότητα, προσθέτει, μας δίνει την εντύπωση πώς οι υλικότητες που παρατηρούμε συμπλέκονται και παγώνονται την ώρα της παρατήρησης.³² Τέτοιου είδους προοπτικές παρεκβάσεις, υποστηρίζει, μας προβάλλουν τη φαντασιακή διάσταση του αισθητού, εντός του οποίου οι εντυπώσεις σαφώς ορισμένων αντικειμένων συνεχώς μεταλλάσσονται καθώς αυτά προσκρούουν στις αισθήσεις μας, κινδυνεύοντας να καταγραφούν ως σφάλματα.³³

²⁹ Merleau – Ponty Maurice, Ο.Π., σελ. 14

³⁰ Merleau – Ponty Maurice, Ο.Π., σελ. 14

³¹ Merleau – Ponty Maurice, Ο.Π., σελ. 13

³² Merleau – Ponty Maurice, Ο.Π., σελ. 14

³³ Merleau – Ponty Maurice, Ο.Π., σελ. 13



Οικισμός Αιζωνής, Γλυφάδα, Υπαιθριο καθιστικό 1953 - 1955

Η παρέκβαση στο έργο του Πικιώνη

Η παρέκβαση υιοθετείται κατά κόρον και από τον Πικιώνη. Ωστόσο στο έργο του δεν παρουσιάζεται ως παραπροϊόν της αισθητοποίησης της πραγματικότητας, αλλά ως σημάδι της χειρωναξίας του καλλιτέχνη.³⁴ Ο Κοτιώνης υποστηρίζει πως ο Πικιώνης υιοθετεί μια “αισθητική του επιπέδου”³⁵ που μπορεί να αναζητηθεί αφ’ ενός στον κυβιστικό πίνακα και αφ’ ετέρου στους προβληματισμούς του μοντέρνου σε σχέση με την αποδέσμευση της ελεύθερης επιφάνειας από την ογκοπλασία.³⁶ Σύμφωνα με τον Κοτιώνη, μεταξύ των δύο ως άνω κατευθύνσεων, το επίπεδο του Πικιώνη βρίσκεται πιο κοντά στον κυβισμό, καθώς ο κυβιστικός πίνακας εκφράζεται ως “μαρτυρία [...] της μαστορικής των μορφών και των σχημάτων”³⁷, ενώ το μοντέρνο κίνημα εκλαμβάνει τη συνθετική ιδέα στα πλαίσια μιας νοοκρατικής λογικής, εξαλείφοντας κάθε ίχνο της χειρωνακτικής υλοποίησής της.³⁸ Η παρέκβαση του κυβισμού, υποστηρίζει ο Κοτιώνης, προκύπτει ως παραπροϊόν της ένυλης μεταφοράς της ιδέας.³⁹ Η παρέκβαση στο έργο του Πικιώνη, ως σημάδι του χειρωνακτικού ενεργήματος, υπογραμμίζει τη ζωτική διάσταση του αρχιτεκτονήματος ως “φύσης” με την έννοια που προαναφέραμε. Αποδίδει στο επίπεδο ένα πλασματικό βάθος που μας παραπέμπει στα *simulacra* του Foucault, που συνιστούν ένα είδος ύλης χωρίς βάθος, αποτελούμενης από λεπτά νέφη μορίων που διαχέονται προς το περιβάλλον πληροφορώντας μας σχετικά με την ύπαρξη ενός έξω κόσμου

³⁴ Κοτιώνης Ζήσης, Ο.Π., σελ. 252

³⁵ Κοτιώνης Ζήσης, Ο.Π., σελ. 243

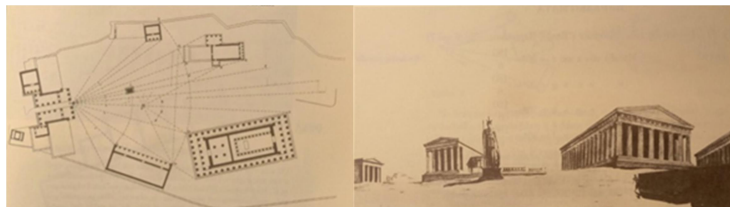
³⁶ Κοτιώνης Ζήσης, Ο.Π., σελ. 247

³⁷ Κοτιώνης Ζήσης, Ο.Π., σελ. 430

³⁸ Κοτιώνης Ζήσης, Ο.Π., σελ. 250

³⁹ Κοτιώνης Ζήσης, Ο.Π., σελ. 430

καθώς συναντούν τα αισθητήρια όργανά μας⁴⁰. Από αυτή την άποψη, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε πως παρόλο που ο Σεζάν και ο Πικιώνης χρησιμοποιούν την παρέκβαση με διαφορετικό τρόπο, η υιοθέτησή της και στις δύο περιπτώσεις έχει ανάλογα αποτελέσματα.



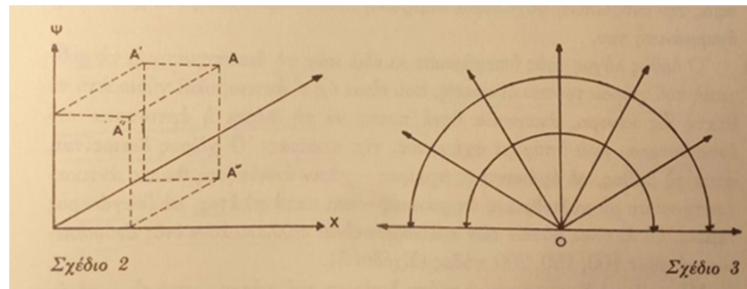
Η Θεωρία Δοξιάδη

Μια εξίσου “επιπεδική” προσέγγιση της σύνθεσης διαπιστώνουμε και μέσα από μια ανάγνωση των Κειμένων του Πικιώνη, όπου γίνεται μια παρουσίαση της θεωρίας Δοξιάδη σχετικά με τις αρχές οργάνωσης του χώρου στην αρχαία ελληνική αρχιτεκτονική. Η παράθεση της θεωρίας Δοξιάδη θα μπορούσε να αποτελέσει μια προσπάθεια κανονικοποίησης της “βιωμένης προοπτικής” του Σεζάν, αφού τείνει να προσγγίζει το περιβάλλον ως μια σειρά “φλοιών” ή σφαιρικών αναπτυγμάτων. Στην ουσία πρόκειται για μια μέθοδο ορισμού αρμονικών χαράξεων στη βάση πολικών συντεταγμένων. Το κέντρο τους ταυτίζεται με τη θέση του θεατή, όταν αυτός στέκεται σε προεπιλεγμένα σημεία που θεωρούνται κομβικά για τη χωροθέτηση της σύνθεσης (πχ. όταν ο θεατής στέκεται στα Προπύλαια ατενίζοντας την Ακρόπολη). Ο χώρος στη συνέχεια κατατέμενεται από ομόκεντρους κυκλους και ισογώνια τόξα. Στα σημεία τομής τους τοποθετούνται βασικές χαράξεις της σύνθεσης, η οποία στη συνέχεια ως σχέδιο προοπτικό γίνεται αντικείμενο περαιτέρω επεξεργασίας με γνώμονα την επίτευξη ισορροπίας των επί μέρους σχηματισμών.

Ο Πικιώνης θεωρεί πως η “πολική” ανάγνωση του χώρου βρίσκεται εγγύτερα στη “φυσιολογία τη ανθρώπινης όρασης”⁴¹ από μια προσέγγιση του χώρου ως ανάπτυγμα τριών κάθετων επιπέδων – όπως αυτός ορίζεται από το καρτεσιανό μοντέλο. Η προσπέλαση του καρτεσιανού χώρου, επισημαίνει, είναι προϊόν νοητικής διεργασίας και δε συνάδει με την οπτική του αφομοίωση που συμβαίνει άμεσα:

40 Bennett Jane, *Vibrant Matter, a political ecology of things*, εκδ. Duke University Press, Durham and London, 2010, σελ. 57

41 Πικιώνης Δημήτρης, επιμ. Απικιώνη Αγνή, Παρούσης Μιχάλης, *Κείμενα*, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2021, σελ. 182



“Πόσες φορές δεν αισθανθήκαμε έκπληξη μεταξύ της οπτικής παράστασης ενός σχήματος ή ενός χώρου και της προβολής των, κάποια έκπληξη ως προς τα αναπάντεχα σχήματα που μας παρουσιάζει η τελευταία. Εννοώ πως, συναισθηματικά, συχνά η ορθή προβολή μάς φαίνεται ν’ αντινομεί προς την αντίληψη που έχουμε των πραγμάτων.”⁴²

Φαίνεται να επιχειρείται μια προσέγγιση που να συμφιλιώνει την αμεσότητα της κιναισθητικής περιδιάβασης του χώρου με την καθολικότητα που προσφέρει το μοντέλο της “όρασης”, όπως τίθεται από τον Merleau - Ponty. Η πολική οργάνωση της σύνθεσης επιτρέπει μια αμεσότερη, ωστόσο αποσπασματική συναίσθηση της αρμονίας του αρχιτεκτονικού χώρου. Πέραν των καθορισμένων σημείων, οι σχέσεις των μερών μπορεί να μοιάζουν τυχαίες, ωστόσο, ακόμη και τότε, επισημαίνει ο Πικιώνης, υπονοείται η “αρμονία της σφαίρας”⁴³ πίσω από την φαινομενική ακανονιστία. Υπονοείται ξανά μια καθολική, πλατωνική, κανονικότητα.

Επιπλέον μέσα από αυτή τη συνθετική λογική το έργο και το τοπίο τελικά συναιρούνται. Ο Πικιώνης υπογραμμίζει πως οι ιδιαιτερότητες του τοπίου συνυπολογίζονται κατά την αναζήτηση της ογκοπλαστικής ισορροπίας της σύνθεσης⁴⁴, ενώ παράλληλα εξασφαλίζονται ελεύθερες οπτικές φυγές που παραπέμπουν στο “άπειρο, το άγνωστο, το φοβερό στη φύση [...] το ιδεώδες”⁴⁵, επιβεβαιώνοντας τις παρατηρήσεις του Κοτιώνη σχετικά με το ρόλο του ατελούς.

42 Πικιώνης Δημήτρης, Ο.Π., σελ.185

43 Πικιώνης Δημήτρης, Ο.Π., σελ.187

44 Πικιώνης Δημήτρης, Ο.Π., σελ.187

45 Πικιώνης Δημήτρης, Ο.Π., σελ.188



Οικισμός Αιζωνής

Συμπεράσματα

Εν κατακλείδι, κοινό σημείο του έργου των Σεζάν και Πικιώνη μοιάζει να είναι η αμεσότητα της βίωσης που επιτυγχάνεται σε μεγάλο βαθμό με τη χρήση της παρέκβασης. Στο έργο του Πικιώνη η παρέκβαση δεν παρουσιάζεται ως σφάλμα που προκύπτει από τον ατελή τρόπο με τον οποίο το ανθρώπινο σώμα εσωτερικεύει το περιβάλλον, αλλά ως ίχνος της διάδρασης της σωματικότητάς μας με την υλικότητα που μας περιβάλλει. Η παρέκβαση εντυπώνει στην ύλη το έργο της χειρωναξίας που συνοδεύει την καλλιτεχνική παραγωγή. Από αυτή την άποψη, σύμφωνα με τον ορισμό που δίνει ο Schelling, επιτρέπει στο αρχιτεκτόνημα να εκδηλώνεται ως “φύση”, αφού η χειρωνακτική εργασία εκφράζεται ως αντανάκλαση “της φύσης που υπάρχει στον νου του καλλιτέχνη/τεχνίτη”. Έτσι η χειρωναξία προσδίδει στο έργο το χαρακτηριστικό του απείρου: η τεχνουργία διαδραματίζεται ως μέθεξη, κατά την οποία το άπειρο των δυνατοτήτων που εκπηγάζει από τον καλλιτέχνη μεταγράφεται σε τέχνη, με αποτέλεσμα το τελικό έργο να βιώνεται εμπυθιστικά. Εγγέεται έτσι στο έργο μια αυθυπόστατη “ζωή”, και το ίδιο “εμψυχώνεται”, όπως ο πίνακας του Σεζάν.

Παράλληλα στο έργο του Πικιώνη ξανασυναντούμε το θέμα της πλασματικής ανασύστασης του φυσικού, που προκύπτει μέσω της διάδρασης των επιμέρους στοιχείων του έργου. Παρατηρούμε μια σχεδόν σκηνογραφική διάταξη φλοιών και επιπέδων που εγγράφουν τόσο τις κινήσεις του αρχιτέκτονα και του τεχνίτη όσο και θραύσματα του υλικού πολιτισμού και του φυσικού τοπίου. Αυτό το σύμπλεγμα εντυπώνεται στη συνείδησή μας σωρευτικά, μέσα από διακοπές και άλματα, μιμείται την εντύπωση που μας

δημιουργεί η προοπτική παραμόρφωση του Σεζάν. Σχηματίζει έναν εικονικό, ψευδαισθητικό χώρο, εντός του οποίου αναζητείται η τελείωση ως παλινόρθωση ενός υποτίθεται υλοποιημένου “γαιιοιστορικού μορφώματος”⁴⁶. Το έργο εντός του μοιάζει τρισδιάστατο χωρίς ωστόσο να αποκτά πραγματικό βάθος, δίνεται έμφαση αντ’ αυτού στο επιδραστικό, πορώδες επίπεδο που απαρτίζεται από κραδασμούς και απειροστά κύτταρα. Μας θυμίζει τα *simulacra* του Foucault, που συγκροτούνται από “πτητικά” σμήνη ατόμων που έχουν την ιδιότητα να μας πληροφορούν για την ύπαρξη των υλικών σχηματισμών από τους οποίους αναδύονται. Θα μπορούσαμε να τα εκλάβουμε ως μια μεταβατική κατηγορία ύλης, που κινδυνεύει να καταγραφεί αμιγώς ως φαινόμενο. Το έργο του Πικιώνη, παρότι οργανώνεται ως υλικότητα, μοιάζει να συντίθεται από πτητικά επίπεδα. Η ύλη ταλαντώνεται -σε βαθμό διάλυσης- στην προσπάθεια να μας καταστήσει κοινωνούς του φυσικού και του πολιτιστικού τοπίου που περιέχει και εντός του οποίου περιέχεται. Από αυτή τη σκοπιά οδηγεί σε σύμπτωση αρχιτεκτονικής και φυσικού χώρου, επιτυγχάνοντας τον απώτερο στόχο του Σεζάν, της κατάργησης των ορίων μεταξύ έργου τέχνης και περιβάλλοντος. Η μέθεξη δεν αποτελεί μόνο βίωση του έργου που έχει καταστεί ζωντανό, αλλά και βίωση του φυσικού ή ιστορικού συμφραζόμενου του.

Ο Πικιώνης κατορθώνει να μιμηθεί μια από τις πιο ενδιαφέρουσες πτυχές της ζωγραφικής του Σεζάν, τη γεφύρωση της απόστασης μεταξύ νοησιαρχίας και αισθησιαρχίας. Η σύνθεση προκύπτει ως μοντέλο που συμπυκνώνεται κατά τη συνάθροιση αισθητηριακών καταγραφών που μπορεί να είναι ακόμη και αλληλοαναιρούμενες. Προκύπτει μια προοπτική της βίωσης κι ένας χώρος που αναπτύσσεται αυτοστιγμεί, σειριακά και προσθετικά, και από αυτή την άποψη καθίσταται αβαθής.

Το έργο στο σύνολό του σκηνοθετείται με σκοπό να οδηγήσει στην αναπόληση ενός εν πολλοίς ιδεατού προγονικού πολιτισμού. Δεν είναι μόνο η τελική σύνθεση που εμφανίζεται ως ατελής, αλλά εντός της το μικρολογικό, το άσημο θραύσμα προσλαμβάνει την έννοια του non-finito. Ο πλούτος των μορφών και η χρήση της παρέκβασης ως ίχνους του ανθρώπινου μόχθου, ισχυροποιούν το αίσθημα της αυθεντικότητας των θραυσμάτων που εμφανίζονται ως ιστορικά, ενισχύοντας το δεσμό του έργου με την προγονική γη. Η ίδια η παρέκβαση ισχυροποιεί τους ασταθείς σχηματισμούς θραυσμάτων καθιστώντας τους “φυσικούς”, και προσθέτει βάθος σε μια κατά βάση “επιτεδική” σύνθεση.

46 Κοτιώνης Ζήσης, *Η τρέλα του τόπου*, εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα, 2004, σελ.111

___Walter Benjamin, ο θραυσματικός λόγος της αλληγορίας



Γιώργος Λάμπας, Έκτακτο περιστατικό, 2005

Έχοντας ως αφετηρία το έργο του Benjamin σε αυτό το κεφάλαιο θα εξετάσουμε την έννοια της αλληγορίας ως συνθήκη που οργανώνει την παραγωγή νοήματος στη “Νάπολη”. Η αλληγορική ανάγνωση της Νάπολης έρχεται ως αντανάκλαση της προσπάθειας του ίδιου του Benjamin να οργανώσει μια θεωρία της αλληγορίας στην εργασία “Η καταγωγή του Γερμανικού πένθιμου δράματος”, βασιζόμενος στην παράδοση του Μπαρόκ δράματος. Προκειμένου να κατανοήσουμε την αλληγορία στο έργο του Benjamin θα στηριχτούμε σε απόψεις μελετητών του, συγκεκριμένα σε κείμενα του Bainard Cowan και της Susanne Knaller.

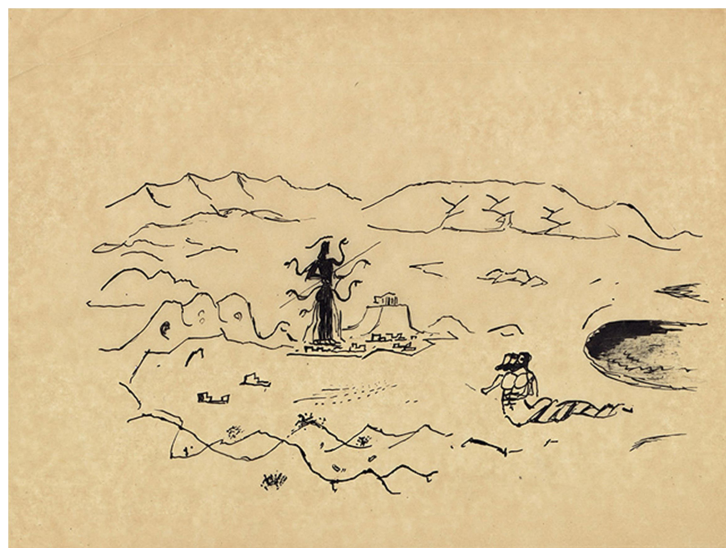
Η έννοια της αλληγορίας

Τι εννοείται καταρχήν με τον όρο αλληγορία; Σύμφωνα με τον Cowan η αλληγορία αποτελεί στάση στην οποία στρεφόμαστε, όταν η πραγματικότητα προξενεί αίσθημα αποξένωσης.⁴⁷ Η Knaller υποστηρίζει πως αναδύεται ως αντίδραση στην επίγνωση πως όσα θεωρούμε ως δεδομένα είναι μεταβατικά⁴⁸. Παρατηρεί πως η αλληγορική στάση αποτελεί μια προσπάθεια

⁴⁷ Cowan Bainard, "Walter Benjamin's Theory of Allegory", New German Critique, 1981, Volume 22, σελ. 110

⁴⁸ Cowan Bainard, "Walter Benjamin's Theory of Allegory", New German Critique, 1981, Volume 22

διαϊώνισης των παροντικών συσχετισμών, ωστόσο το έργο της διατήρησης επιδιώκεται με μέσα που επιφέρουν τον κατακερματισμό του αισθητού: η αλληγορία καταφεύγει σε μια θραυσματική και συγκεχυμένη πρόσληψη του κόσμου ως συνάθροισης σημείων, επιχειρεί το διασωστικό της έργο μέσα από μια προσπάθεια αποκατάστασης του θραυσματικού και του μικρολογικού εντός “αστερισμών νοήματος”.⁴⁹ Το πώς οργανώνονται αυτοί οι “αστερισμοί” θα το δούμε παρακάτω. Ο Cowan συμφωνεί πως τα φαινόμενα στο πλαίσιο της αλληγορίας συλλαμβάνονται ως συναθροίσεις σημείων που “αγγίζουν χορδές στα βάθη της ύπαρξής μας με τρόπο μυστηριακό αλλά άμεσο”⁵⁰.



Δημήτρης Πικιώνης, Αττικά, 1949

Η αλληγορία ως μετάθεση

Η αλληγορία έχει μεσσιανικό χαρακτήρα. Η Knaller υποστηρίζει πως μοιάζει να συγκροτείται πάντα σε σχέση με την έννοια του “Άλλου” που παρουσιάζεται ως “μετάθεση”, που εκτελείται με απώτερο σκοπό να προβάλλει μια υπόσχεση ολοκλήρωσης, δομείται στη βάση της αντίστιξης μεταξύ του “εδώ και τώρα” και του “αλλού και άλλοτε”⁵¹: “Η αλληγορική τέχνη δείχνει πως η μνήμη αποτελεί μια θύμηση του «άλλου». Ο «άλλος» υπάρχει μόνο εντός της μνήμης, σε κάποιο άλλο τόπο και χρόνο, που

49Knaller Susanne, "A Theory of Allegory beyond Walter Benjamin and Paul de Man; With some Remarks on Allegory and Memory", *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 2010, Volume 77, σελ. 94

50 Cowan Bainard, Ο.Π., σελ. 110

51Knaller Susanne, Ο.Π., σελ. 98

μπορούν να απαντηθούν ως φαντάσματα”⁵². Ο αλληγορικός “άλλος” μας παραπέμπει στις έννοιες της “εξωτερικότητας” ή της “άλλης μεριάς” που συναντούμε συχνά στο πλαίσιο των ομοιωμάτων.

Μηχανισμός παραγωγής του αλληγορικού νοήματος

Με ποιό τρόπο δύναται όμως η αλληγορία να παράγει νόημα σε ένα σύμπαν θραυσμάτων; Η Knaller υποστηρίζει πως το αλληγορικό νόημα παράγεται ως προϊόν διακειμενικότητας, είναι αποτέλεσμα μιας “μετάφρασης” μιας αλληλεπίθεσης δύο φράσεων, μιας αρχικής και κάποιας άλλης που αντιπαράβάλλεται στην πρώτη.⁵³ Προσθέτει πως αυτό κάνει την αλληγορία να εμφανίζεται ως ένα είδος γλώσσας που ταλαντεύεται μεταξύ διαφοράς και ταυτότητας: “εντός της η διαφορά και η απόσταση παραμένουν επειδή δεν μπορούν να συναιρεθούν σε σύνθεση νοημάτων”.⁵⁴ Ως παράδειγμα μιας τέτοιας μετάφρασης θα μπορούσαμε να δούμε το Μπαρόκ έμβλημα: πρόκειται για τριμερές σχήμα που στην τυπική του μορφή απαρτίζεται από ένα σύνθημα (inscriptio), μια αινιγματική εικόνα (pictura), και ένα επίγραμμα (subscriptio)⁵⁵. Το έμβλημα ως σύνολο υπερβαίνει το άθροισμα των μερών του, η αφομοίωσή του συνιστά μια διαδικασία παράλληλης ανάγνωσης κειμένου και εικόνας κατά την οποία η μεταξύ τους παλινδρόμηση οδηγεί στην παραγωγή νέου νοήματος, αφού κατά την αντιπαράθεση των δύο μέσων δύναται να παράγει υπαινιγμούς. Μια παρόμοια διαδικασία “μετάφρασης” συναντούμε όταν ερχόμαστε αντιμέτωποι με το κατακερματισμένο παραστατικό μέσο στα ομοιώματα: η αφομοίωση του νοήματος απαιτεί επάλληλες - παλίνδρομες κινήσεις κατά τις οποίες αναδύονται νοήματα που είναι αδύνατο να συμπυκνωθούν, οδηγώντας σε αδυναμία ταύτισης με το γενικό ή το μερικό. Συνεπώς, υπό αυτή την έννοια θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε πως η αλληγορία αποτελεί τον κυρίαρχο μηχανισμό παραγωγής νοήματος στα ομοιώματα.

Το ύφασμα του αλληγορικού χωροχρόνου

Ως προϊόν μετάφρασης, όπως αυτή περιγράφηκε παραπάνω, παρατηρεί η Knaller, η τελική αλληγορική κατασκευή ενσωματώνει διαφορετικές

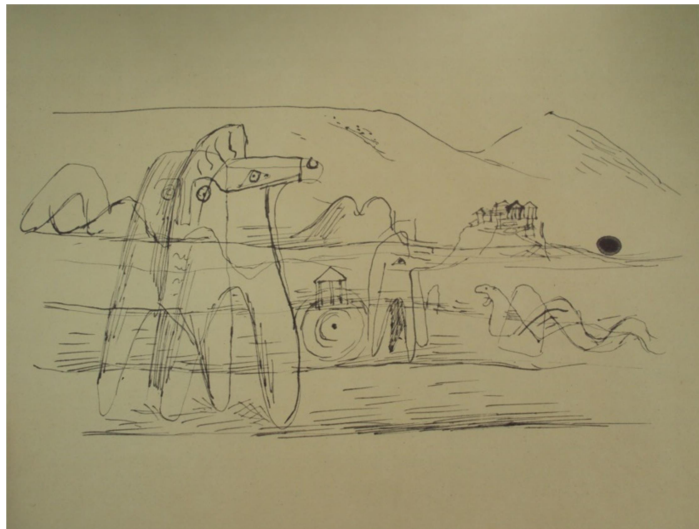
⁵²Knaller Susanne, Ο.Π., σελ. 98

⁵³Knaller Susanne, Ο.Π., σελ. 91

⁵⁴Knaller Susanne, Ο.Π., σελ. 91

⁵⁵ <http://emblematica.grainger.illinois.edu/help/what-emblem>

πυκνότητες, επιβάλλει στην αναπαράσταση να υλοποιείται μέσα από διαστολές και συμπτώξεις⁵⁶. Σύμφωνα με την ίδια, εντός των αλληγορικών έργων ο χρόνος συγκροτείται ανομοιογενώς: “διαστέλλεται και πολλαπλασιάζεται ανισότροπα, σε βαθμό που γίνεται αδύνατη η χαρτογράφηση των επιμέρους χρονικών σημείων”.⁵⁷ Αυτή η αδυναμία αποτύπωσης του σημειακού μας απομακρύνει από κάθε γνωστή εικόνα της σκέψης, αποκλείει το ενδεχόμενο μιας ευσύνοπτης αναπαράστασης. Προκύπτει μια αδυναμία πρόσληψης του παραστατικού μέσου μέσω μιας εποπτικής θεώρησης και επιβάλλεται η υιοθέτηση της μέθεξης. Μέσα στους αστερισμούς του μικρολογικού το θραύσμα απομονώνεται από κάθε συγκείμενο και υλοποιείται, κατά την Knaller ως στιγμή βίωσης του όλου⁵⁸. Στοιχειοθετείται έτσι ως “Μονάδα”, την οποία η ίδια ορίζει ως στιγμιαία παρέκβαση που μας εξασφαλίζει κλεφτές ματιές στον κόσμο των Ιδεών, όπως αυτός αποτυπώνεται μέσα από αστερισμούς θραυσμάτων σε συγκεκριμένες χρονικές στιγμές.⁵⁹ Όπως επισημαίνει ο Σάββας Μιχαήλ, η Μονάδα εδώ δεν έχει την έννοια της Μονάδας του Leibniz.



Δημήτρης Πικιώνης, Αττικά, 1949

Αλληγορία vs συμβολισμός

⁵⁶ Knaller Susanne, Ο.Π., σελ. 91

⁵⁷ Knaller Susanne, Ο.Π., σελ. 91

⁵⁸ Knaller Susanne, Ο.Π., σελ. 86

⁵⁹ Knaller Susanne, Ο.Π., σελ. 86

Έχει σημασία να διαφοροποιήσουμε τη Μονάδα από το ρομαντικό σύμβολο, καθώς οι ομοιότητές τους ως εκφράσεις της ολότητας οδηγούν σε κίνδυνο εξομίωσης της αλληγορίας με το συμβολισμό. Η Knaller υποστηρίζει πως η Μονάδα επιτρέπει κλεφτές ματιές στον κόσμο των Ιδεών ενώ το σύμβολο αποβλέπει σε μια καθολική αποκάλυψη του απολύτου⁶⁰. Η αλληγορία αποτελεί μια προσπάθεια αποκατάστασης του μικρολογικού γεγονότος ως μια αντίδραση στην παροδικότητά του, το σύμβολο από την άλλη, επισημαίνει, παρέχει μια “στιγμιαία ψευδαίσθηση παρουσίας” κατά την οποία “η πληγή της αποξένωσης γιατρεύεται από το απόλυτο”⁶¹. Στην αλληγορία συναντούμε ένα είδος φανταστικής τοπολογίας ως εικόνα του Άλλου, που ανακουφίζει το αίσθημα της αποξένωσης, ενώ στο ρομαντικό σύμβολο η ανακούφιση επέρχεται μέσα από την αποζήτηση του υπερβατικού σε μια αιώνια στιγμή⁶². Εδώ κρύβεται ένας μεσσιανισμός με τον οποίο ο Benjamin διαφωνεί. Ο Cowan παρατηρεί πως για τον Benjamin το ρομαντικό σύμβολο επιφέρει έναν αυθαίρετο εξωραϊσμό, επιχειρεί να αποκρύψει τις αντιφωνικές δυνάμεις που αναδεικνύει η αλληγορία.⁶³ Ο Μιχαήλ συμφωνεί με αυτή την άποψη, υποστηρίζει πως η αλληγορία συνιστά υπέρβαση του Ωραίου, γνήσια έκφραση του οποίου αποτελεί το σύμβολο. Κατά τον Μιχαήλ ο Benjamin βλέπει το σύμβολο ως “κλειστή, στατική ολότητα” σε αντίθεση με την αλληγορία που συνιστά “ανοιχτή, δυναμική διαδικασία”⁶⁴. Έτσι, υποστηρίζει, ο Benjamin προτείνει ως θεραπεία του συμβολικού τρόπου σκέψης μια διαλεκτική μέθοδο που επιδιώκει την ανάδειξη των εντάσεων, προσεγγίζοντας τα πράγματα ως “ενότητες αντιθέτων”⁶⁵. Η Knaller συμφωνεί με αυτή την άποψη. Υποστηρίζει πως ο Benjamin αμφισβητεί τον ενοποιητικό ρόλο που αποδίδουν στο σύμβολο οι ρομαντικοί, η λειτουργία της αλληγορίας, υποστηρίζει, εν τέλει αποδομεί το συμβολισμό.

Φορμαλισμός στον αλληγορικό λόγο του Benjamin

⁶⁰ Knaller Susanne, Ο.Π., σελ. 94

⁶¹ Knaller Susanne, Ο.Π., σελ. 24

⁶² Knaller Susanne, Ο.Π., σελ. 85-86

⁶³ Cowan Bainard, "Walter Benjamin's Theory of Allegory", New German Critique, 1981, Volume 22, σελ. 111

⁶⁴ Μιχαήλ Σάββας, Μορφές του Μεσσιανικού, εκδ. Άγρα, Αθήνα, 1999, σελ. 269

⁶⁵ Μιχαήλ Σάββας, Ο.Π., σελ. 261

Ο Cowan παρατηρεί πως στο έργο του Benjamin, εντός των αστερισμών που επιδιώκουν να εκφράσουν το αληθές, αυτό που αναδεικνύεται τελικά ως αλήθεια είναι η ίδια η φόρμα⁶⁶. Η αλληγορική γλώσσα γίνεται αφηρημένη στην προσπάθεια να περιλάβει τους κατάλληλους αστερισμούς νοήματος που θα την περιβάλλουν με νόημα που δύναται να αποτυπώνει το αληθές. Σύμφωνα με τον Cowan αυτού του είδους η μορφολογική αναζήτηση κάνει τον Benjamin να διαβάζει τη φιλοσοφία ως λογοτεχνία: η φιλοσοφία γι' αυτόν μετέχει στην αλήθεια μόνο καθόσον η φόρμα της αναπαράγει τους σχηματισμούς του ιδεατού.⁶⁷ Συνεπώς, η φόρμα στην οποία τελικά στρέφεται ο ίδιος ο Benjamin είναι θραυσματική. Ο Μιχαήλ παρατηρεί πως στα κείμενα του οδηγούμαστε σε σύγκλιση μορφής και περιεχομένου, έχουμε αφ' ενός αλληγορική γλώσσα με αλληλεπίθεση νοημάτων και αφ' ετέρου κατακερματισμό της ίδιας της φόρμας. Η φόρμα συγκροτείται μέσα από μια διαλεκτική μέθοδο που στηρίζεται "στην ενότητα αντιθέτων"⁶⁸. Η διαλεκτική του Benjamin προσεγγίζει το υλικό της μέσω της διαδικασίας της διχοτόμησης : στα κείμενά του επανεμφανίζεται ιδέα της διενέργειας διαδοχικών διχοτομήσεων σε σημείο διάλυσης του εμπειρικού αντικειμένου προκειμένου να ανασυρθούν αποσπάσματα που αισθητοποιούν αντιθέσεις και ασυνέχειες. Ο ίδιος μας δίνει μια αναλογία προκειμένου να υποστηρίξει την επιλογή της θραυσματικής φόρμας: βλέπει στον αντίποδα της συνεχούς εικόνας της αναπαραστατικής ζωγραφικής τη θραυσματική εικόνα που παράγει ένας οπερατέρ. Προσεγγίζει τον τρόπο εργασίας του οπερατέρ μέσα από τη λογική της διχοτόμησης, τον παρομοιάζει με τον τρόπο επέμβασης ενός χειρουργού στο σώμα του ασθενούς: "εκμηδενίζει την απόστασή του από τον άρρωστο διεισδύοντας στο σώμα του".⁶⁹ Αυτή η εικόνα διείσδυσης στο σώμα του ασθενούς μας θυμίζει τη μέθοδο προσέγγισης των υλικών τεκμηρίων που παραθέτει –κατά τον Σάββα Μιχαήλ– στις σημειώσεις του *Passagenwerk*:⁷⁰ όπου μας προτείνει να "διχοτομήσουμε" τα πεδία μελέτης ούτως, ώστε "από τη μία πλευρά να βρίσκεται το μέρος το γόνιμο [...] κι από την άλλη πλευρά το άχρηστο". Στη συνέχεια μας παροτρύνει να τα διχοτομήσουμε κατ' επανάληψη "ούτως ώστε μετατοπίζοντας την οπτική γωνία [...] ν' αναδυθεί μέσα απ' αυτό, εκ νέου, ένα στοιχείο θετικό διαφορετικό από εκείνο που προηγουμένως αποσπάσαμε, και ούτω καθεξής, επ' άπειρον".⁷¹ Αυτή η μεθοδολογία επιτρέπει να λάμψει αυτό που ο Σάββας

⁶⁶ Cowan Bainard, Ο.Π., σελ. 114

⁶⁷ Cowan Bainard, Ο.Π., σελ. 114

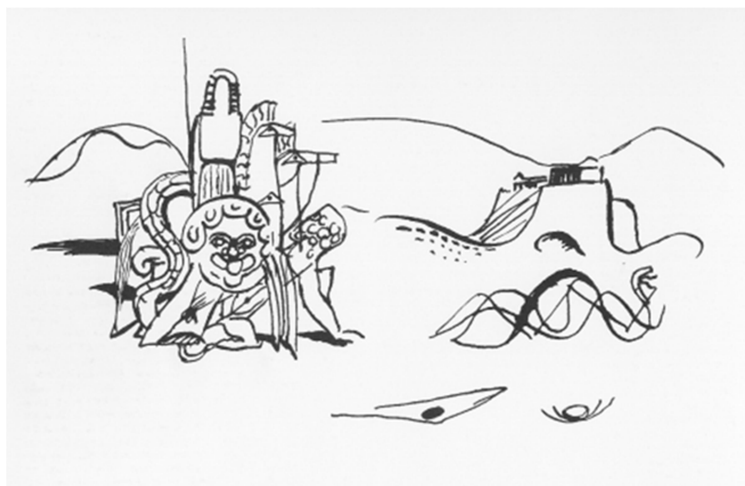
⁶⁸ Μιχαήλ Σάββας, Ο.Π., σελ. 266

⁶⁹ Μιχαήλ Σάββας, Ο.Π., σελ. 302

⁷⁰ Μιχαήλ Σάββας, Ο.Π., σελ. 302

⁷¹ Μιχαήλ Σάββας, Ο.Π., σελ. 302

Μιχαήλ περιγράφει ως “οξύτερο σημείο της αντίθεσης του εμπειρικού αντικειμένου”⁷².



Δημήτρης Πικιώνης, Αττικά, 1949

Κοινά σημεία με τον σουρεαλισμό: η εικόνα ως κατασκευή

Η αλληγορική εικόνα του Benjamin μοιάζει με τη σουρεαλιστική εικόνα. Ο Benjamin στα κείμενά του εξαίρει το φωτογραφικό φακό επειδή, όπως υποστηρίζει, μας προσφέρει μια ματιά στο “οπτικά ασυνείδητο”⁷³. Αντιμάχεται τη μόδα και τη διαφήμιση καθώς θεωρεί πως αποτελούν εκφράσεις μιας ανούσιας δημιουργικότητας που αναπτύσσεται αυθαίρετα, στηριζόμενη στο συνειρμό. Ο ίδιος αντιτρέπει στη συνειρμική συλλογιστική “το ξεμασκάρεμα” ή “την κατασκευή”⁷⁴ : προκειμένου να αναδείξουμε το σημαντικό θα χρειαστεί να καθαρίσουμε το προσθετικό, εκθέτοντάς το ως ψεύτικο, ή να κατασκευάσουμε κάτι εμφανώς τεχνητό. Οι απόψεις του μας φέρνουν στο νου το ρόλο του καλλιτέχνη ως κατασκευαστή-αποφράκτη, όπως περιγράφεται από τον Λάππα⁷⁵. Ο Benjamin διατείνεται πως αναγνωρίζει ως σημαντική συνεισφορά των σουρεαλιστών την ανάπτυξη εργαλείων κατασκευής της εικόνας. Ωστόσο ο ίδιος δεν κατασκευάζει εικόνες μεταχειριζόμενος το σουρεαλισμό, παρότι αναγνωρίζει την υπεροχή του σε

⁷² Μιχαήλ Σάββας, Ο.Π., σελ. 279

⁷³ Benjamin Walter, μεταφ. Κουρτοβίκ Δημοσθένης, Δοκίμια για την Τέχνη, εκδ. Κάλβος, Αθήνα, 1978, σελ. 52

⁷⁴ Benjamin Walter, μεταφ. Κουρτοβίκ Δημοσθένης, Δοκίμια για την Τέχνη, εκδ. Κάλβος, Αθήνα, 1978, σελ. 65

⁷⁵ Εκπομπή Παρασκήνιο, Γιώργος Λάππας, αρχείο ερτ

αυτόν τον τομέα, αλλά μιμούμενος την “κατασκευαστική φωτογραφία”⁷⁶ του κινηματογράφου. Θεωρεί πως η αλλαγή της οπτικής γωνίας και η σύζευξη διαφορετικών χρονικών σημείων προξενούν στο θεατή διαδοχικά σοκ που “ακινητοποιούν το συνειρμικό μηχανισμό”⁷⁷, επιβάλλοντας του να μετάσχει του έργου. Ο θεατής χρειάζεται να βυθιστεί στον κόσμο της κατασκευασμένης εικόνας χωρίς ωστόσο να απορροφηθεί πλήρως από αυτόν, όπως θα συνέβαινε στο σύμπαν της διαφήμισης. Ο Μιχαήλ παρατηρεί πως στη σκέψη του Benjamin έχουμε “σύνθεση της εν εγρηγόρσει συνειδήσεως με την ονειρική”⁷⁸ (στον υπερρεαλισμό από την άλλη συναντούμε μια αμιγώς ονειρική συνείδηση). Συνεπώς, θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε πως κι εδώ συναντούμε μια πρόθεση σύνθεσης του ελλόγου με το παράλογο.



Η Νάπολη

Στη Νάπολη του Benjamin και της Lacis ερχόμαστε αντιμέτωποι με ένα αλληγορικό κείμενο, αφού επιχειρείται μια αρχαιολογική διάσωση μικρολογικών γεγονότων μέσα από διαλεκτικές εικόνες, με σκοπό να αποκαλυφθεί στον αναγνώστη η ουσιαστική βίωση της πόλης χωρίς να την έχει επισκεφθεί ποτέ: Για παράδειγμα μέσω της διαλεκτικής εικόνας διασώζεται η εικόνα του δέσμιου κληρικού που, καθώς διαπομπέυεται από το πλήθος, διασταυρώνεται με γαμήλια πομπή την οποία ευλογεί, και το ως τώρα

76 Benjamin Walter, Ο.Π., σελ. 66

77 Benjamin Walter, Ο.Π., σελ. 66

78 Μιχαήλ Σάββας, Ο.Π., σελ. 275-276

εχθρικό πλήθος τον ακολουθεί με ευλάβεια πέφτοντας στα γόνατα, ή του πωλητή οδοντόκρεμας που εξαφανίζει τελετουργικά το προϊόν του κρύβοντάς το σε χαρτί περιτυλίγματος. Μέσα από τον παράδοξο χαρακτήρα αυτών των περιστατικών η Νάπολη συστήνεται ως ετεροτοπία σε σχέση με τον κόσμο του αναγνώστη, περιγράφεται σχεδόν ως φανταστική πόλη, μας δίνει την εντύπωση πως θα μπορούσε να αποτελεί μια από τις αόρατες πόλεις του Italo Calvino.

Στο κείμενο του Benjamin ο αλληγορικός λόγος ταλαντεύεται μεταξύ αντίστιξης νοημάτων και σύμπτωσής τους, για παράδειγμα βλέπουμε στο απόσπασμα που περιγράφει την ένδεια που κυριαρχεί στη Νάπολη να παρεμβάλλεται κείμενο στο οποίο γίνεται λόγος για την πορεία προς το θάνατο, υπονοώντας πως τα δύο θέματα αποτελούν ταυτολογία. Αυτή η σύντηξη νοημάτων διατρέχει τον ρου του κειμένου, συνεπώς είναι δύσκολο να συνοψίσουμε το σύνολο, αφού η ξεδίπλωση των επεισοδίων δεν διαδραματίζεται σειριακά. Το μικρολογικό γεγονός δεν αποτελεί παρά αφετηρία για τη διάχυση των νοημάτων που εκφράζει. Συνεπώς, όπως επισημαίνει η Knaller, το σύμπαν που προκύπτει μοιάζει άχρονο, ωστόσο δεν αναφέρεται στον άχρονο κόσμο του ρομαντικού συμβόλου, αλλά προκύπτει μέσα από τη διαχείριση στιγμών που από τη μια παρουσιάζονται ως ξεχωριστές κι από την άλλη συμπίπτουν. Σε αυτό το χρονικά ετερογενές σύμπαν, ως σταθερές ξεχωρίζουν τα επεισόδια που εκφράζονται ως “Μονάδες”, αποκαλύπτοντας τους διαρκείς συσχετισμούς δυνάμεων (για παράδειγμα το θέμα της λοταρίας στη Νάπολη φέρεται να αντανακλά τη διαρκή προσπάθεια ελέγχου του προλεταριάτου).

Παράλληλα στο κείμενο της Νάπολης συναντούμε την πρακτική της διχοτόμησης στην οποία αναφέρεται ο Μιχαήλ. Ο Benjamin αποδομεί διάφορες εκδηλώσεις της ναπολιτάνικης ζωής αναζητώντας σε αυτές σπέρματα αντιθετικών δυνάμεων, προσπαθεί έτσι να προσδιορίσει την ταυτότητα της πόλης μέσα από μια φαινομενολογική και ταυτόχρονα διαλεκτική μέθοδο. Διερευνώντας τις εκδηλώσεις του θρησκευτικού αισθήματος εντοπίζει σε αυτές αφ’ ενός εκφράσεις ευλάβειας και αφετέρου ιερόσυλες πράξεις, για παράδειγμα καθ’ ομοίωσιν του σεβασμού στην ιεραρχία του κλήρου παρατηρεί το σεβασμό στην ιεραρχία της Καμόρα. Με ανάλογο τρόπο η συγκρότηση της δημόσιας ζωής περιέχει επεισόδια της ιδιωτικής σφαίρας και τανάπαλιν. Επιπλέον, πέραν της διχοτόμησης, άλλη πρακτική που εντοπίζεται στη Νάπολη είναι οι επάλληλες εναλλαγές της οπτικής γωνίας με σκοπό να ξαφνιάσουν αποκαλύπτοντας το “οπτικά

ασυνείδητο”, όσο περισσότερο περιθωριακή η οπτική γωνία τόσο μεγαλύτερο το σοκ που προξενεί η μετατόπισή της. Έτσι έχουμε την ευκαιρία να δούμε διαδοχικά τη Νάπολη μέσα από τα μάτια του ιερέα, το μαφιόζου, του ζητιάνου, ή του τουρίστα.

___Γιώργος Λάμπας, η κλίμακα του απέραντου και του μικροσκοπικού



Plaza of Kanagawa Institute of Technology, Junya Ishigami

Ο Junya Ishigami κάνει λόγο για μια νέα αρχιτεκτονική κλίμακα ικανή να μεταφέρει στο αρχιτεκτονικό έργο τα διάφορα μεγέθη που συναντάμε στον φυσικό κόσμο – τα μεγέθη του κόσμου των μικροβίων, των εντόμων, των ανθρώπων, της βιοσφαίρας, του σύμπαντος κοκ.⁷⁹

Εξερευνώντας αυτή την ιδέα σχεδιάζει πολυώροφο διαμέρισμα που αναπτύσσεται ως κατακόρυφο ανάπτυγμα πολυάριθμων επιπέδων πολύ μικρών διαστάσεων. Εντός του ο παρατηρητής μπορεί να ακολουθεί μια εκτενή διαδρομή της οποίας βασικό πλεονέκτημα είναι ότι του επιτρέπει, καθώς την εκτελεί, να παρατηρεί τον χρόνο να περνά⁸⁰. Καθώς διοχετεύεται μέσα από ένα σύνολο χώρων που αρθρώνονται σειριακά, ανακαλύπτει μια κλίμακα που εκτείνεται στο άπειρο σε μια μόνο διάσταση. Ο χώρος μοιάζει να διανοίγεται παράλληλα με την κίνηση του σώματος που καθιστά δυνατή τη χαρτογράφηση του.

Μια ανάλογη λειτουργία της κλίμακας, που γεφυρώνει το πολύ μικρό και το απείρως μεγάλο θα αναζητήσουμε στη γλυπτική του Λάμπας. Πρόκειται για μια προσπάθεια εξοικείωσής μας με οριακά μεγέθη και ακραίες αντιθέσεις που εκφράζεται ως μια οντολογία του σμήνους.

⁷⁹ https://www.youtube.com/watch?v=tglelBds_OQ

⁸⁰ https://www.youtube.com/watch?v=tglelBds_OQ

Πέραν του ρόλου της κλίμακας, θα προσεγγίσουμε κι άλλες προβληματικές του έργου του Λάππα που σχετίζονται με το θέμα της εργασίας. Είναι δύσκολο να συνοψίσουμε τον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζει την γλυπτική, αφού αλλάζει από έργο σε έργο. Ωστόσο η έρευνα του αρχαιικού υλικού αναδεικνύει πέντε προβληματικές στις οποίες επανέρχεται ακόμα κι όταν η στάση του απέναντι στη γλυπτική μετασχηματίζεται: την επιδίωξη αιφνιδιασμού του θεατή, την αναζήτηση της αέναης κίνησης, τη συγκρότηση του έργου ως μιας ροής εικόνων, την επιθυμία το έργο να μεσολαβεί στην οικειοποίηση του χώρου από το θεατή, και τέλος τη διαρκή αντιμετάθεση έργου και θεατή. Παρακάτω θα εξετάσουμε κάθε προβληματική ξεχωριστά.



το πολυεπίπεδο διαμέρισμα το Yūnga Ishigami



Γιώργος Λάμπας: Ζαριές στο Tramway, 1990

Κινητοποίηση του κόσμου της φαντασίας, η επιδίωξη αιφνιδιασμού του θεατή

Μια πρώτη επαφή με το έργο του Γιώργου Λάμπας μας δίνει την εντύπωση πως κατασκευάζει αινιγματικές μορφές που αποτελούν μνημονικές εικόνες, κάτι τέτοιο όμως δεν φαίνεται να αποτελεί πρόθεση του ίδιου. Δηλώνει πως με τα έργα του επιδιώκει να αιφνιδιάζει τον θεατή ωθώντας τον να προσεγγίσει το έργο με “αθωότητα”⁸¹, προκειμένου να κινητοποιήσει και στη συνέχεια να αποτυπώσει τη φαντασία του εν εγρηγόρσει. Για να μιλήσουμε για τους κόσμους του χρειάζεται να δανειστούμε όρους από τον ερμητισμό, τον ανιμισμό, το βιταλισμό ή τον υπερβατικό υλισμό. Στα τοπία του εγκλείει ένα σύμπλεγμα πυκνοτήτων: σημείων, εικόνων, μαζών, ως μορφές που παράγονται στον νου με χαρακτηριστική αφέλεια, υφίστανται και πυροδοτούν την αλλαγή αφήνοντας κάποιο αποτύπωμα στο χώρο. Στον κόσμο της φαντασίας, στον οποίο το έργο του απευθύνεται, τα πάντα διαπλέκονται, αυτό αντανακλάται στο έργο του. Οι επί μέρους μορφές συνδέονται μεταξύ τους με σχέσεις που μπορούν να περιγραφούν με τη χρήση ρημάτων. Οι δυνάμεις που συνέχουν αυτές τις μορφές επίσης συμπλέκονται, η μεταξύ τους σχέση μοιάζει να συγκροτεί το όλον με τον εξής

81 Η εποχή των εικόνων, Happy birthday- Γιώργος Λάμπας, αρχείο ερτ

τρόπο: κάθε ενέργεια που αποτυπώνεται στο παραστατικό μέσο περιέχει σπέρματα της επόμενης.⁸² Έτσι κάθε στοιχείο μετέχει μιας σωματικότητας που διαμοιράζεται μεταξύ του πλήθους. Από αυτή την άποψη το έργο αποτελεί μια σπουδή καθαίρεσης των περιορισμών της γλυπτικής φόρμας, η υπέρβαση των δυνατοτήτων της φόρμας αποτελεί ταυτόχρονα μια οντολογική αναζήτηση σύμφωνα με την οποία το ον προσεγγίζεται ταυτόχρονα ως θραύσμα και ως όλον



Πιερότος από ζάχαρη, Γιώργος Λάππας

Κίνηση

Στα νεφελώματα που ο Λάππας δημιουργεί η κίνηση είναι αέναη, ο ίδιος έλκεται από την αστάθεια που προκύπτει κατά τη μετάβαση. Θαυμάζει τη φθαρτή γλυπτική⁸³, περιγράφει ως προβληματικές της γλυπτικής τρεις καταστάσεις που σχετίζονται με τη διαχείριση της κίνησης: “μία εκκρεμότητα της στάσης, μια εκκρεμότητα του ρήματος εμποτίζω και μία εκκρεμότητα του ρήματος περιέχω ή περιέχομαι.”.⁸⁴ Δηλώνει πως τον απασχολούν ιδιαίτερα δύο είδη κινήσεων, “η τυφλή κίνηση γύρω από τον κόσμο και τον εαυτό μας”⁸⁵. Στην εκπομπή “Επαφές” επισημαίνει πως αυτή η ανακύκλωση συμβαίνει περιοδικά, αποθέτοντας στο παραστατικό μέσο ίχνη των επάλληλων επαναλήψεων, σε κάθε μία εκ των οποίων επανεμφανίζονται τα ίδια στοιχεία “μόνο που κάθε τι υπάρχει κάθε φορά με τρόπο ιδιαίτερο”⁸⁶.

82 Εκπομπή Επαφές, Γιώργος Λάππας, αρχείο ερτ

83 Εκπομπή Παρασκήνιο, Γιώργος Λάππας, αρχείο ερτ

84 Εκπομπή Δημιουργώντας το αύριο, Γιώργος Λάππας, αρχείο ερτ

85 Εκπομπή Επαφές, Γιώργος Λάππας, αρχείο ερτ

86 Εκπομπή Επαφές, Γιώργος Λάππας, αρχείο ερτ



Η εικόνα ως ίχνος του κόσμου της Ανατολής

Η εικόνα έχει σημαίνουσα θέση στα συμπλέγματα των έργων του. Ο ίδιος αναφέρεται στον καλλιτέχνη ως “κατασκευαστή αποφράκτη” που “στέκεται στο φράγμα των εικόνων με φράκτη τον ίδιο το θεατή”⁸⁷. Σε αυτή την προσπάθεια “κατασκευής” και “απόφραξης”, το επί μέρους συναρτάται με το όλον. Η σχέση τους εντοπίζεται στη μέθοδο με την οποία ο ίδιος αναζητά εικόνες, δηλώνει πως ακολουθεί “τη μέθοδο που χρησιμοποιεί ο συνθέτης ... παίζοντας μία νότα επίμονα προσπαθώ να κάλέσω την επόμενη, με έναν τέτοιο τρόπο που να ηχεί σωστά ψυχικά”⁸⁸. Σε αυτό το “κάλεσμα” εικόνων διαφαίνονται δύο σημαντικές επιρροές.

Πρώτον, η παιδική ηλικία στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου: η γλυπτική του επηρεάζεται τόσο από την κλίμακα όσο κι από την προοπτική της αρχαίας αιγυπτιακής γλυπτικής. Αφ’ ενός οργανώνει τα γλυπτά κατά κοινότητες, μιμούμενος τον τρόπο έκθεσής τους στο αρχαιολογικό μουσείο του Καΐρου, όπου τοποθετούνταν κατά ομάδες.⁸⁹ Αφ’ ετέρου, όταν χρησιμοποιεί εικόνες, αυτές μας θυμίζουν ιδεογράμματα- όπως για παράδειγμα στο Marremonde. Αυτή η συνήθεια μας φέρνει στο νου την αιγυπτιακή πρακτική αποτύπωσης της πλέον αναγνωρίσιμης όψης κάθε αντικειμένου, που καταστρατηγεί την προοπτική, αφού η τελική σύνθεση προκύπτει ως αμάγαλμα διαφορετικών οπτικών γωνιών. Παράλληλα στην αρχαία αιγυπτιακή τέχνη κάθε μορφή

87 Εκπομπή Παρασκήνιο, Γιώργος Λάμπας, αρχείο ερτ

88 Εκπομπή Επαφές, Γιώργος Λάμπας, αρχείο ερτ

89 Εκπομπή Παρασκήνιο, Γιώργος Λάμπας, αρχείο ερτ

προσλαμβάνει διαφορετικό μέγεθος ανάλογα με τη σπουδαιότητά της⁹⁰. Ο Λάμπας μεταγράφει αυτό το εύρημα, δεν αντιπαραβάλλει απλώς διαφορετικά μεγέθη, αλλά αντιπαραθέτει στο μείζον το έλασσον επιδιώκοντας να δημιουργήσει την εντύπωση του απείρου. Η κλίμακα κάθε στοιχείου δε σχετίζεται με τη βαρύτητά του αλλά εξαρτάται από τις σχέσεις που ο ίδιος θέλει να επισημάνει. Ο ίδιος δηλώνει το εξής: “έχω παρατηρήσει ότι μπορεί να κοιτάξεις ένα πάρα πολύ μικρό έργο που κάτι μέσα του να έχει ένα διάλογο μερών που το κάνει τεράστιο, και ανάποδο”⁹¹.

Η δεύτερη σημαντική επιρροή της εικονοποιίας του είναι αυτή των σπουδών κλινικής ψυχολογίας που ακολούθησε⁹². Ο ίδιος αναφέρει πως στην πρώιμη φάση της καλλιτεχνικής του πορείας προσπαθούσε να προσεγγίσει την καλλιτεχνική πρωτοβουλία ως ψυχική κίνηση, προσπάθεια που αργότερα εγκατέλειψε.⁹³ Στα έργα του παραθέτει μια ροή εσωτερικών εικόνων που τείνει προς το σουρεαλισμό χωρίς να συμπίπτει ποτέ με αυτόν. Αντ’ αυτού οι εικόνες του μοιάζουν να διαπνέονται από μια ανιμιστική διάθεση. Σε συνέντευξή του αναφέρει την εντύπωση που του προξένησε ως παιδί το θέατρο σκιών του Σωτήρη Σπαθάρη, ίσως το ανιμιστικό ή ναϊφ στοιχείο του έργου του μπορεί εν μέρει να αναζητηθεί εκεί – αφήνοντας να διαφανεί στην εικονοποιία του η επιρροή του πολιτισμού της Ανατολής. Αναφερόμενος στον Σπαθάρη αναφέρει:

“Ήταν ένας ασύγκριτος μάστορας της υποβολής, της εκδίκησης, της συγχώρεσης και της δικαιοσύνης. Στο μικροσκοπικό ακροατήριο του, μας έκλεβε την ψυχή, άλλαζε το σώμα μας και καίγοντας τα όριά του από μέσα προς τα έξω, όριζε μια πατρίδα από φως χωρίς έδαφος. Η βραχνή φωνή του, που άλλαζε συνέχεια τόνους καθώς υποδυόταν τόσους χαρακτήρες, κέρδιζε στη μέση της παράστασης παλμό σαν να αθροιζόντουσαν όλοι οι προηγούμενοι κυματισμοί σε μία και μόνο υπνωτική δέσμη, της οποίας το τρομακτικό και θριαμβικό βούισμα θύμιζε το ανεβοκατέβασμα της φωνής στο “θανάτω θάνατον πατήσας”.⁹⁴

90 Robins Gay, Fowler Ann S., *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art*, εκδ. University of Texas Press, Austin, 1994, σελ. 15

91 Η εποχή των εικόνων, Happy birthday- Γιώργος Λάμπας, αρχείο ερτ

⁹² Εκπομπή Παρασκήνιο, Γιώργος Λάμπας, αρχείο ερτ

93 Εκπομπή Παρασκήνιο, Γιώργος Λάμπας, αρχείο ερτ

94 <https://dimartblog.com/2016/01/25/lappas/>



Δημήτρης Πικιώνης Ακρόπολη-Φιλοπάππου, Ο πλακόστρωτος δρόμος προς την Ακρόπολη 1954

Εσωτερικήυση του χώρου

Ο Λάμπας συγκροτεί τον γλυπτικό χώρο ως προβολικό αποτύπωμα της αντίληψης (οι απαρχές αυτής της στάσης μπορούν να αναζητηθούν στον γερμανικό ιδεαλισμό). Προσπαθώντας να προσδιορίσει την έννοια του χώρου οδηγείται σε μια σειρά διατυπώσεων. Μεταξύ αυτών, θα σταθούμε σε άποψη του Jean Piaget που μας μεταφέρει, σύμφωνα με την οποία περιγράφεται ο τρόπος με τον οποίο το βρέφος χαρτογραφεί τον χώρο που το περιβάλλει: “ο χώρος πηζει σιγά-σιγά καθώς το παιδί με την κίνησή του ανοίγει αξονικά λαγούμια”⁹⁵.

Η συγκεκριμένη διαπίστωση μας ενδιαφέρει, επειδή αποδίδει τον τρόπο με τον οποίο ο θεατής προσεγγίζει τον χώρο στα “ομοιώματα” (για παράδειγμα το δίκτυο των πεζοδρομήσεων του Πικιώνη στην Ακρόπολη μοιάζει να προκύπτει ως χαρτογράφηση μιας τέτοιας “τυφλής”, κιναισθητικής εξερεύνησης του περιβάλλοντος). Ο Λάμπας θεωρεί πως για την πρόσληψη

95 Σχινά Αθηνά, Εκδοχές του χώρου στη γλυπτική του Γιώργου Λάππα, Αθήνα, 1983, σελ. 95

του έργου διαμεσολαβούν δύο ενέργειες του θεατή: η αφομοίωση της μάζας, που συμβαίνει μέσω της ακολούθησης του αρνητικού ίχνους της, και συνεπάγεται την εξερεύνηση μιας “άλλης πλευράς”⁹⁶ (που εδώ νοείται ως το αρνητικό αποτύπωμα της μάζας - παράδειγμα μιας τέτοιας πρόσληψης του χώρου έχουμε στο έργο “Σαν Βουνό”, όπου ο θεατής αναλογίζεται την απύσχα μάζα), και η αφομοίωση του χώρου, που συνεπάγεται τη συναίσθηση ενός πεδίου όπου επενεργούν αόρατες δυνάμεις ικανές να εισδύουν στον θεατή⁹⁷ (τέτοια πεδία μπορούμε να βρούμε στη σειρά έργων με πλέγματα, τα οποία ο ίδιος περιγράφει ως “χώρους σε ανατρίχιασμα”⁹⁸). Στόχος της πρόσληψης του έργου είναι γι’ αυτόν η “εσωτερίκευση του χώρου”⁹⁹ -η οποία συμβαίνει χαρακτηριστικά μέσα από το παιχνίδι, συνεπάγεται μια παράξενη ταύτιση του θεατή με το χώρο που έχει ένα περίεργο επακόλουθο, η αφομοίωση του χώρου οδηγεί στην εξερεύνηση ενός εαυτού. Έτσι για το Λάππα ο λαβύρινθος περιγράφεται ως “μία τροχιά που πυκνώνει και αραιώνει και καθώς το φως της συνείδησης πέφτει πάνω της, αφήνει να διαγραφούν στο επίπεδο της μνήμης οι σκιές των περασμάτων, η εικόνα ενός εαυτού”¹⁰⁰, στη σειρά γλυπτών με πλέγματα χωρικές “μήτρες”¹⁰¹, καταλύουν τη σύνδεση της εσωτερικής τοπολογίας με το περιβάλλον, το έργο Άβακας αποτελεί ταυτόχρονα άβακα, κήπο, και δυνητικό εαυτό¹⁰².

96 Σχινά Αθηνά, Ο.Π., σελ. 95

97 Σχινά Αθηνά, Ο.Π., σελ. 95

98 Σχινά Αθηνά, Ο.Π., σελ. 75

99 Σχινά Αθηνά, Ο.Π., σελ. 95

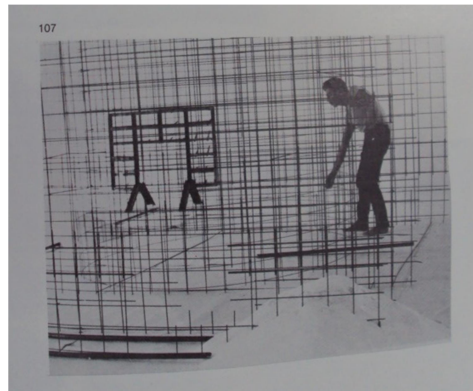
100 Σχινά Αθηνά, Ο.Π., σελ. 108

101 Σχινά Αθηνά, Ο.Π., σελ. 93

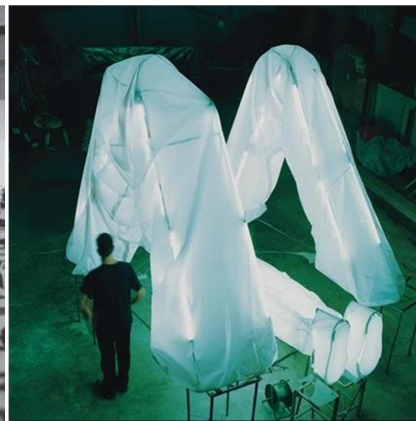
102 Σχινά Αθηνά, Ο.Π., σελ. 32



Εικόνα 1, Σαν Βουνό, Γιώργος Λάππας



Εικόνα 2, από τη σειρά έργων με πλέγματα, Γιώργος Λάππας



Αντιμετάθεση έργου και θεατή

Καθώς συμβαίνει η “οικειοποίηση του χώρου”, ο κόσμος θεατή και έργου συμπράττουν. Στόχος του Λάππα είναι μέσω αυτής της σύμπραξης να παρέμβει –έστω και παροδικά- στον κόσμο του θεατή. Προκειμένου να καταλύσει αυτή τη συμπλοκή, υιοθετεί το εκφραστικό λεξιλόγιο της Σφίγγας. Κατά την παιδική του ηλικία του είχε προκαλέσει εντύπωση το γεγονός ότι μέσω του μεγέθους της μπορεί να κάνει τα πάντα γύρω της να μοιάζουν

μικρά. Στην ενήλικη ζωή του επιθυμεί να σχετίσει τη γλυπτική του με το περιβάλλον της με έναν ανάλογο τρόπο. Οδηγείται έτσι σε έναν χειρισμό της κλίμακας που ενεργοποιεί μια παλίνδρομη σχέση: παραβάλλοντας παράταιρες κλίμακες ο καλλιτέχνης αλλοιώνει όχι μόνο το πώς γίνονται αντιληπτά τα μέρη του έργου, αλλά και ο κόσμος του παρατηρητή¹⁰³. Ωστόσο αυτή η σχέση ετεροκαθορισμού μεταξύ έργου και θεατή δεν είναι αποτέλεσμα μόνο της συνύπαρξης διαφορετικών μεγεθών, ο θεατής διαπλέκεται με το έργο και μέσω μιας σειράς αντιμεταθέσεων ρόλων και νοημάτων. Μέσω επάλληλων αντιμεταθέσεων ο θεατής συγκροτείται ως είδωλο της διάνοιας του καλλιτέχνη και τανάπαλιν - σε αυτή την κίνηση διαμεσολαβεί η ταύτιση και των δύο με το χώρο. Ο Ροζάνης αναφέρεται σε αυτή την αντιμεταθετική σχέση στο “Κείμενο και ο Σωσίας του”:

“(ο αναγνώστης) κοιτά το ίδιο του το σώμα και ερωτά: κάποιος κάθεται εκεί κι εγώ είμαι εντός του. Ποιός είναι αυτός; Η αναρώτηση του αναγνώστη οδηγεί στην αναρώτηση του εαυτού του ως σωσία, και εκείνος που είναι εντός του είναι το ίδιο το κείμενο, φραγμός στην παραφροσύνη που πλανάται μέσα στη λειτουργία της ανάγνωσης. [...] Ίσως τελικά η “απουσία” και ο “άδειος χώρος” που καταδυναστεύουν και τον αναγνώστη αλλά και το ίδιο το κείμενο μεταστοιχειωθούν σε φωνή που μπορεί να μιλά εξ ονόματος του αναγνώστη-σωσία, μα και εξ ονόματος του κειμένου, το οποίο δεν παραμένει πιά στη “γύμνια” του και εξέρχεται των ορίων του, ενδεδυμένο ένα άλλο πεπρωμένο.”¹⁰⁴

Η συμπλοκή της συνείδησης καλλιτέχνη και θεατή αφήνει ξανά να εννοηθεί η παρουσία μίας “άλλης μεριάς”, εδώ όχι ως αρνητικό αποτύπωμα της μάζας, αλλά ως μετάθεση, όπως τη συναντήσαμε στο στο αλληγορικό σύμπαν του Benjamin. Ο κόσμος του καλλιτέχνη προβάλλει ως ετεροτοπία. Στη συνάντηση των δύο κόσμων έχει σημασία η παρουσία του κενού χώρου, αφού αποτελεί το πεδίο πάνω στο οποίο προβάλλεται η εικόνα της συνείδησης του θεατή -ή του καλλιτέχνη.

103 Σχινά Αθηνά, Ο.Π., σελ. 75

104 Ροζάνης Στέφανος, Το κείμενο και ο σωσίας του, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 2003, σελ.



Η προσπάθεια συγκρότησης κόσμων

Στα έργα που αποτελούν αντικείμενο της εργασίας : ο Άβακας, το Mappemonde, το Παιχνίδι με Ζάρια, συναισθανόμαστε την προσπάθεια μίας άτυπης συστηματοποίησης, μιας παραγωγής “ομοιωμάτων κόσμων”, “συμπάντων”, χαρτογράφησης του τυχαίου κλπ. Αν όμως αυτή η κατηγορία έργων φαίνεται να πλησιάζει τη συστηματοποίηση, το κάνει μόνο επιφανειακά, η όποια μηχανιστική προσέγγιση δεν εκτελεί παρά χρέη ρητορικής. Το όλον δεν συγκροτείται ποτέ ως ολοκληρωμένο σύστημα, αλλά χαρτογραφείται ένα σημείο τη φορά, πλοηγούμαστε σε αυτό ακολουθώντας τη διδαρομή της κουκκίδας. Ας πάρουμε ως παράδειγμα το Mappemonde. Στην εκπομπή Επαφές διατυπώνεται η ιδέα πως σε αυτό εκτίθεται η συνείδηση του καλλιτέχνη ως κοσμικό ανάπτυγμα, ως απείκασμα ενός πανανθρώπινου εσωτερικού βιώματος.¹⁰⁵ Όπως επισημαίνεται, στο Mappemonde αποτυπώνεται η σκέψη του καλλιτέχνη, ωστόσο “ο μηχανισμός παραγωγής της σκέψης παραμένει πάντα αθέατος”¹⁰⁶. Η προσέγγιση της αναπαράστασης με όρους κοσμολογίας έχει σκοπό να αποδώσει το άπειρο του εσωτερικού κόσμου και δεν αποτελεί προσπάθεια μηχανιστικής συγκρότησης του έργου.¹⁰⁷ Εφιστά την προσοχή μας στο γεγονός ότι ο εσωτερικός κόσμος συνιστά ένα συνεκτικό σύμπαν. Εκφράζεται μια πρόθεση ταύτισης έργου και φύσης που μας φέρνει στο νου τη ζωγραφική του Σεζάν. Κι εδώ το έργο συγκροτείται ως φύση ακολουθώντας τον ορισμό του Schelling, ωστόσο δεν αποτελεί απλώς παράγωγο της διάνοιας του καλλιτέχνη, αλλά φιλοδοξεί να αποτελέσει ολοκληρωμένο μοντέλο της.

105 Εκπομπή Επαφές, Γιώργος Λάμπας, αρχείο ερτ

106 Εκπομπή Επαφές, Γιώργος Λάμπας, αρχείο ερτ

107 Εκπομπή Επαφές, Γιώργος Λάμπας, αρχείο ερτ



Άβακας, Γιώργος Λάππας

Η οντολογία του σμήνους

Στο πλέον αφηρημένο έργο του, τον Άβακα, Ο Λάππας επιδιώκει την παραγωγή μιας γλυπτικής φόρμας που αποτελεί ταυτόχρονα “άβακα, κήπο και υποθετικό εαυτό”¹⁰⁸. Καθώς ο θεατής περιεργάζεται τις σχετικές θέσεις και τροχιές σημειακών μαζών, ο εσωτερικός του κόσμος διευρύνεται μέχρις ότου να ταυτιστεί με τον χώρο. Πρόκειται για ένα είδος διαλογισμού κατά το οποίο η κουκκίδα αναμετράται με τον χώρο, επιτρέποντας στον παρατηρητή να συναισθανθεί το απέραντο. Μας θυμίζει την ιδέα της Jane Bennett σχετικά με την ύπαρξη τρόπων “βίωσης” της ύλης οι οποίοι είναι άγνωστοι στον άνθρωπο. Η κλίμακα του απείρως μικρού ή του απείρως μεγάλου αποτελούν για μας τέτοιες καταστάσεις, που στο έργο της προβάλλονται ως “οντολογικά φαντασιακά”¹⁰⁹, δηλαδή καταστάσεις τις οποίες δεν μπορούμε να συναισθανθούμε, επειδή βρίσκονται πέραν της δικής μας πραγματικότητας.

Η βύθιση στον “κήπο” του Άβακα λειτουργεί ως έναυσμα που επιτρέπει στο νου να ξεφύγει από τα όρια του σώματος και του ανθρώπινου μέτρου και να βιώσει μια κοσμική κλίμακα. Αυτή η βύθιση έχει διπλή λειτουργία. Πρώτον, ο θεατής μέσω του αναλογισμού του έργου αποδομείται, ταυτίζει τη συνείδησή του με το χώρο. Δεύτερον, ο ταυτισμένος με το χώρο θεατής, μεταστοιχείωνεται σε σμήνος, κατακερματίζεται. Το νέφος των σημείων βιώνεται σαν μια διαμοιρασμένη σωματικότητα που μπορεί να γίνει αντιληπτή είτε αποσπασματικά, ένα σημείο τη φορά, ή καταιγιστικά ως φαινόμενο - ο Λάππας αποκαλεί αυτές τις δύο καταστάσεις “κουκκίδα” και “αμμοθύελλα”¹¹⁰ αντίστοιχα. Αυτή η διττή φύση, η μετάβαση από το ένα στα

108 Σχινά Αθηνά, Εκδοχές του χώρου στη γλυπτική του Γιώργου Λάππα, Αθήνα, 1983, σελ. 49

¹⁰⁹ Bennett Jane, *Vibrant Matter, a political ecology of things*, εκδ. Duke University Press, Durham and London, 2010, σελ.57

110 Σχινά Αθηνά, Ο.Π., σελ. 49

πολλά, καταφέρνει να γεφυρώσει δύο ασύμβατους τρόπους σκέψης: της ολοκλήρωσης και του κατακερματισμού.

Από αυτή την άποψη το όριο του –ταυτισμένου με το χώρο - θεατή καθίσταται πορώδες. Ο θεατής, διαχεόμενος ως νέφος σημειακών μαζών, απαρτίζει μια ασυνήθιστη υλικότητα. Έτσι ο Άβακας του Λάππα έρχεται κοντά στον υλισμό της Jane Bennett, που στηρίζεται στην ιδέα ότι είμαστε μέρος μιας “ζωτικής” ύλης που συναιρεί άβιο και έμβιο. Οι αλλότριες, οριακές βιώσεις αυτής της υλικότητας – που σχετίζονται με καταστάσεις του άβιου-συνιστούν κατά την Bennett το σύνορο της ύπαρξής μας. Το γεγονός ότι δεν μπορούμε εύκολα να το διαβούμε, ισχυρίζεται, μας κάνει να αγνοούμε την παράλληλη δράση ξένων προς εμάς δυνάμεων και γεννά την πεποίθηση πως μπορούμε να ορίζουμε πλήρως το περιβάλλον μας.



Γιώργος Λάππα, Σκίτσο, 1981

Ο ζωτικός υλισμός της Jane Bennett

Ο ζωτικός υλισμός της Jane Bennett βρίσκεται στην τομή μεταξύ θεωρίας δράστη-δικτύου και φαινομενολογίας. Περιγράφει μία οντολογία του σμήνους που φλερτάρει με το βιταλισμό, τοποθετούμενη μεταξύ μηχανιστικού υλισμού και μεταφυσικής. Παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με τη φαινομενολογία της αντίληψης του Merleau-Ponty, με βασική διαφορά ότι στο σύμπαν μίας ζωτικής ύλης είμαστε όχι μόνο ενσώματοι, αλλά “μία σειρά

από σώματα”¹¹¹. Εν συντομία, η Bennett διατυπώνει το “δόγμα” του ζωτικού υλισμού της ως εξής:

“Πιστεύω σε μία ύλη-ενέργεια, δημιουργό των ορατών και αοράτων πραγμάτων, πιστεύω πως αυτό το πλουραλιστικό σύμπαν διαπερνάται από ετερογένειες που ενεργούν διαρκώς. Πιστεύω πως είναι λάθος να αρνούμαστε τη ζωτικότητα σε μη-ανθρώπινα σώματα, δυνάμεις και μορφές, και πως μία προσεκτική και εστιασμένη διάθεση ανθρωπομορφισμού μπορεί να βοηθήσει στην αποκάλυψη αυτής της ζωτικότητας, παρότι αντιστέκεται στη μετάφραση και υπερβαίνει τις αντιληπτικές μου ικανότητες. Πιστεύω πως συναντήσεις με τη ζωτική ύλη μπορούν να περιορίσουν τις ιδέες μου σχετικά με την ανθρώπινη ανωτερότητα, να υπογραμμίσουν την υλικότητα που είναι κοινή μεταξύ των πάντων, να εκθέσουν έναν ευρύτερο διαμοιρασμό της αυτενέργειας, και να επανασχηματίσουν τόσο αυτό που εννοούμε ως εαυτό, όσο και αυτό που εκλαμβάνουμε ως συμφέρον του.”¹¹²

Η Bennett αναγνωρίζει ως ένυλη ζωογόνο δύναμη τη “δύναμη των πραγμάτων”¹¹³. Πρόκειται για μια δύναμη που περιγράφει τους τρόπους με τους οποίους μπορούν να δρουν τα σώματα. Η ίδια δίνει ως παραδείγματα δραστικών υλικοτήτων τους σωρούς από σκουπίδια, το μικροβίωμά μας, τις ψυχοδραστικές ουσίες ή το δίκτυο ηλεκτρικής ενέργειας. Η Bennett θεωρεί τη δύναμη των πραγμάτων εξ ορισμού αποκομμένη από την ανθρώπινη εμπειρία –αυτή η ιδέα μας θυμίζει τις ιδέες του Benjamin σχετικά με την ύπαρξη ενός “οπτικά ασυνείδητου”.

Η πορώδης φύση της υλικότητας έχει κεντρική θέση στο ζωτικό υλισμό. Σηματοδοτεί το γεγονός ότι τα όρια της ύπαρξής μας με το περιβάλλον παραμένουν ρευστά. Στην περίπτωση του ανθρώπινου σώματος, επισημαίνει η Bennett, το περιβάλλον περιέχεται εντός του σώματος και νου, και τανάπαλιν¹¹⁴. Η ίδια παραθέτει απόσπασμα του John Dewey σύμφωνα με το οποίο “Η επιδερμίδα είναι ο πιο επιφανειακός τρόπος σήμανσης που τελειώνει ο οργανισμός και ξεκινά το περιβάλλον. Υπάρχουν πράγματα μέσα στο σώμα που είναι ξένα προς αυτό, και υπάρχουν πράγματα έξω από το σώμα που ανήκουν σ’ αυτό de jure, αν όχι de facto. Η ανάγκη που εκφράζεται με τις επιτακτικές ανάγκες που απαιτούν την εκπλήρωση μέσω αυτού που το

¹¹¹ Bennett Jane, Ο.Π., σελ. 112

¹¹² Bennett Jane, *Vibrant Matter, a political ecology of things*, εκδ. Duke University Press, Durham and London, 2010, σελ. 122

¹¹³ Bennett Jane, Ο.Π., σελ. 1

¹¹⁴ Bennett Jane, Ο.Π., σελ. 116

περιβάλλον μπορεί να παράσχει, είναι μία δυναμική αναγνώριση αυτής της εξάρτησης του εαυτού από το περιβάλλον του για ολοκλήρωση.”¹¹⁵ Η Bennett βλέπει τη θρέψη ως το πλέον χαρακτηριστικό παράδειγμα μετασχηματισμού, όπου το όριο μεταξύ του μέσα και του έξω καθίσταται θολό. Το σύνορο μεταξύ τροφής και σώματος, υποστηρίζει, γίνεται όλο και πιο ασαφές καθώς η βρώση και ο μεταβολισμός εξελίσσονται αφού έμβια και άβια σώματα μετασχηματίζονται διαρκώς, το ένα σε απόκριση προς το άλλο, τα μεν για να μπορούν να χωνέψουν, τα δε για να μπορέσουν να χωνευτούν.¹¹⁶

Ο ζωτικός υλισμός της Bennett εκφράζει ως στόχο του την καθαίρεση του υποκειμένου ως κορυφαίας στιγμής μιας οντολογικής ιεράρχησης¹¹⁷. Προς αυτή την επιδίωξη, η ίδια υποστηρίζει, αποδέχεται το στίγμα της δεισιδαιμονίας και του ανορθολογισμού -στο βαθμό που αυτό είναι αναγκαίο- προκειμένου να μας επιτραπεί να αντιληφθούμε την ιδιόμορφη ζωή της ύλης: για παράδειγμα η Bennett υποστηρίζει πως το να αναζητούμε ανθρωπομορφικές αναλογίες γύρω μας μπορεί να μας κατευθύνει στο να αντιληφθούμε ένα σύνολο συνηχήσεων μεταξύ εμάς και της ύλης, συνεπώς μπορεί να μας καταστήσει ευαίσθητους στη δράση μιας ενεργούς υλικότητας.¹¹⁸ Προσθέτει πως αν αναλογιστούμε τον κόσμο κατ’ εικόνα μας εστιάζουμε στα πράγματα και είμαστε σε θέση να αφουγκραστούμε ένα είδος “ζωής” που υπερβαίνει το ανθρώπινο μέτρο χωρίς να μπορεί να αποδοθεί στο υπερβατικό¹¹⁹. Η Bennet αναζητά τη ζωτική ύλη στα σημεία τομής βιταλισμού και υλισμού τα οποία εντοπίζει, όπως επισημαίνει, στα “κενά του μηχανικού μοντέλου της φύσης”¹²⁰. Παρατηρεί πως το πνεύμα του βιταλισμού εντοπίζεται στην παρουσία μίας κινητικότητας χωρίς κατεύθυνση. Ο ζωτικός υλισμός, ισχυρίζεται, έρχεται κοντά στον βιταλισμό όσον αφορά την παρουσία ενός γίνεσθαι που ανταγωνίζεται την εσθάθεια του είναι. Ωστόσο η ίδια διαπιστώνει: “η καθιέρωση της αμιγώς μηχανιστικής εικόνας του υλισμού έχει κερδίσει έδαφος επειδή η επιστημονική κοινότητα υπερτονίζει την επικυριαρχία του ανθρώπου στον υλικό κόσμο σε σχέση με το στοιχείο της ελευθερίας της ύλης για να αποφύγει να έρθει κοντά στη θεολογία”.¹²¹ Σε πείσμα αυτού του μοντέρνου αφηγήματος, οι διάφορες εκφράσεις της ελεύθερης ζωτικότητας, υποστηρίζει, έρχονται ως

115 Bennett Jane, Ο.Π., σελ. 102

116 Bennett Jane, Ο.Π., σελ. 49

¹¹⁷ Bennett Jane, Ο.Π., σελ. 87

¹¹⁸ Bennett Jane, Ο.Π., σελ. 98

119 Bennett Jane, Ο.Π., σελ. 120

120 Bennett Jane, Ο.Π., σελ. 61

121 Bennett Jane, Ο.Π., σελ. 91

επιβεβαίωση της παρουσίας αλλότριων δυνάμεων στον υλικό κόσμο τις οποίες ο άνθρωπος αδυνατεί να κατευθύνει.

Επίλογος

Εκτοπισμός του ανθρώπινου υποκειμένου

Κοινός τόπος των έργων που αποτέλεσαν αντικείμενο της εργασίας μοιάζει να είναι η προσπάθεια να μας παροτρύνουν να αποβάλουμε τον ανθρωποκεντρισμό που κυριαρχεί στη δυτική σκέψη, και να απευθυνθούν αντ' αυτού στην ικανοποίηση των ανάγκων που απορρέουν από την ανθρώπινή μας φύση. Η Jane Bennet υποστηρίζει πως ο ανθρωπομορφισμός μπορεί να μας στρέψει να δούμε τον κόσμο κατ' εικόνα μας κι έτσι να συναισθανθούμε τους δεσμούς μας με τα πράγματα. Οι καλλιτέχνες των ομοιωμάτων κινούνται στο ίδιο πνεύμα, θέτοντας τις βάσεις μιας τέχνης που απευθύνεται στην ανθρώπινη νόηση λαμβάνοντας παράλληλα υπόψιν την αφαιρετική μας ικανότητα, την οπτική προσπέλαση του περιβάλλοντος, την κιναισθητική βίωσή του, τα αισθητηριακά σφάλματα που διαμεσολαβούν στην πρόσληψή του, τις προκαταλήψεις και τα κατάλοιπα της μυθικής σκέψης που αναπόφευκτα διαμεσολαβούν στην προσπάθειά μας να εσωτερικεύσουμε τον κόσμο που μας περιβάλλει. Προβάλλει έτσι η ανάγκη προσέγγισης της σύνθεσης τόσο αναλυτικά όσο και συνθετικά. Στόχος τους είναι μια ανθρωποκεντρική αρχιτεκτονική που ορίζεται από το ανθρώπινο μέτρο, φέρει σημάδια του ανθρώπινου μόχθου, απευθύνεται στον εσωτερικό κόσμο του παρατηρητή, κατασκευάζεται προκειμένου να αποτελέσει δοχείο ζωής και ταυτόχρονα επιδιώκει να εκτοπίσει το ανθρώπινο υποκείμενο, υπό την έννοια ότι αμφισβητεί την πρωτοκαθεδρία του ανθρώπινου λόγου.

Μέσα από το παράδειγμα του Benjamin αυτή η προσπάθεια γίνεται περισσότερο εμφανής: όπως μας μεταφέρει η Susan Buck-Moriss, ο Benjamin ενσαρκώνει το ρόλο του ευαίσθητου παρατηρητή που επιφορτίζεται με το έργο του να "δώσει φωνή στα υλικά τεκμήρια, μεταφέροντας το μήνυμά τους σε ανθρώπινη γλώσσα"¹²². Ο άνθρωπος του Benjamin δε συνιστά έλλογον όν αλλά όν που περιδιαβαίνει τον κόσμο ανορθολογικά μέσα από μια "διαλεκτική της όρασης"¹²³ που πυροδοτείται κατά την πρόσκρουση της υλικότητας στο προσωπικό βίωμα. Αντίστοιχα, ο Atget υμνείται από τον Benjamin καθώς φέρεται να φωτογραφίζει το Παρίσι εκτοπίζοντας το

¹²² Buck-Morss Susan, The dialectics of seeing, Walter Benjamin and the Arcades Project, εκδ. MIT Press, Hanson MA, 1989, σελ. 13

¹²³ Buck-Morss Susan, Ο.Π., σελ. 6

ανθρώπινο υποκείμενο, σύμφωνα με τον ίδιο “φέρει μια σωτήρια αποξένωση ανάμεσα στο περιβάλλον και τον άνθρωπο”¹²⁴.

Ομοίωμα και “προσομοίωμα” του Baudrillard

Ο Baudrillard υποστηρίζει πως στην εποχή μας έχουν καταλάβει τη σφαίρα του αισθητού “προσομοιώματα”¹²⁵. Ο ίδιος τα περιγράφει ως κατασκευές που υποκαθιστούν το πραγματικό. Υποστηρίζει πως τα μοντέλα που παράγουμε προκειμένου να προσομοιώσουμε τον κόσμο που μας περιβάλλει τείνουν να αυτονομούνται και τελικά υποκαθιστούν αυτό στο οποίο αναφέρονται. Τα μοντέλα αναδεικνύονται σιγά - σιγά σε μήτρες: οι τόποι που ορίζουν, αληθινοί ή μη, αποκτούν τη βασιμότητα του υπαρκτού, προωθώντας αυτό που ο ίδιος ονομάζει “υπερπραγματικότητα”¹²⁶. Εντός του, υποστηρίζει, εκμηδενίζεται η απόσταση μεταξύ πρωτοτύπου και μοντέλου¹²⁷, καθώς τα δύο έρχονται σε ταύτιση.¹²⁸

Τα ομοιώματα της εργασίας συνιστούν μια συγγενή με τα προσομοιώματα κατηγορία, ορίζουν και αυτά πλασματικούς τόπους, συγκροτούνται επίσης από μορφοκλάσματα, αβαθή αντικείμενα και μορφές που σχηματίζουν έναν σχεδόν παραισθητικό χώρο, ωστόσο αντιστέκονται στην τάση να περιχαρακωθούν στην περιοχή του εικονικού. Η φανταστική τοπολογία του ομοιώματος δεν υποκαθιστά το πραγματικό, αλλά μας αποκαλύπτει πτυχές του πραγματικού που δεν είναι προφανείς, προκαλώντας μας να σχετιστούμε αμεσότερα με το υφιστάμενο. Δεν αποτελεί μια επίφαση πραγματικότητας, αλλά εφιστά την προσοχή μας σε αυτό που βρίσκεται πίσω από το φαίνοσθαι, τις σταθερές του ανθρώπινου βιώματος, αυτό που εμφανίζεται ως διαρκώς αμετάβλητο και ουσιώδες. Στα ομοιώματα το μοντέλο παύει να ταυτίζεται με την αφαίρεση, συνεπώς το σημαίνον και το σημαινόμενο δεν συμπίπτουν όπως συμβαίνει στην προσομοίωση. Το μοντέλο οργανώνεται ως ένα νέφος σημείων που μας προσκαλεί να σχετιστούμε μαζί του αισθητηριακά, κινητοποιώντας την *mémoire involontaire* για την οποία κάνει λόγο ο Proust.

¹²⁴ Benjamin Walter, μεταφ. Κουρτοβίκ Δημοσθένης, *Δοκίμια για την Τέχνη*, εκδ. Κάλβος, Αθήνα, 1978, σελ. 66

¹²⁵ Baudrillard Jean, *Simulacra and Simulation*, εκδ. University of Michigan Press, Michigan, 1994, σελ. 3

¹²⁶ Baudrillard Jean, Ο.Π., σελ. 3

¹²⁷ Baudrillard Jean, Ο.Π., σελ. 4

¹²⁸ Baudrillard Jean, Ο.Π., σελ. 81

Ο Baudrillard υποστηρίζει μεταξύ άλλων πώς η υπερπραγματικότητα προωθείται παράλληλα και σε βάρος και του κόσμου του φανταστικού¹²⁹. Η εικόνα του πραγματικού, ισχυρίζεται, δεν μας είναι πια οικεία, συνεπώς δεν μπορούμε να την αναπαράξουμε στον εσωτερικό μας κόσμο – αφού ο κόσμος του φανταστικού αποτελεί αντανάκλαση του κόσμου του πραγματικού. Για τον αναλογισμό του φανταστικού, διατυπώνει, θα μεταχειριζόμασταν την αφαιρετική λειτουργία, που μας είναι πλέον αδύνατη - αφού το μοντέλο έχει ταυτιστεί με αυτό που προσομοιώνει. Αυτό που μας απομένει, απουσία του φανταστικού, είναι ο αναλογισμός του μοντέλου, το οποίο έχοντας χάσει κάθε επαφή με το υπερβατικό μας οδηγεί κατά τον Baudrillard στο τέλος της μεταφυσικής¹³⁰. Ως σημείο της υποχώρησης του φανταστικού ο ίδιος διακρίνει την υποχώρηση του μύθου. Υποστηρίζει πως απουσία του μυθικού καταφεύγουμε σε μια φωτογραφική αναπαραγωγή του παρελθόντος με εμμονή στην ιστορική πιστότητα, την οποία βλέπει ως μια “προσομοίωση του παρελθόντος”¹³¹. Λαμβάνοντας υπόψιν αυτήν την ιδέα μπορούμε να συμμεριστούμε την εμμονή του Benjamin να αποδώσει το “οπτικά ασυνείδητο” καταφεύγοντας στο ξεμασκάρεμα ή την κατασκευή σε πείσμα του καιρού του, που επέμενε σε μια φωτογραφική αποτύπωση του υλικού πολιτισμού εις βάρος των μύθων που τον συνόδευαν. Τα ομοιώματα αντιστέκονται σε αυτή την έκπτωση του κόσμου της φαντασίας, υπογραμμίζουν την παρουσία του μυθικού αναζητώντας τις σύγχρονες εκφράσεις του μύθου, ωθούν στην άσκηση της φαντασίας, οδηγούν σε μια ζωηρή αναβίωση της μεταφυσικής.

Τέλος, ο Baudrillard υποστηρίζει ότι στο περιβάλλον μας, παρότι η ποσότητα της διαθέσιμης πληροφορίας αυξάνεται προοδευτικά, τα πάντα μοιάζουν να στερούνται νοήματος¹³². Στα ομοιώματα εκφράζεται ο ίδιος φόβος, πρωταρχικό μέλημα του καλλιτέχνη είναι η ανάδειξη και η διάσωση των ψηγμάτων νοήματος που επιβιώνουν. Γίνεται μια συντονισμένη προσπάθεια διάσωσης του μικρολογικού, του καθημερινού, του ασήμου, αυτού που λόγο κοινοτυπίας υποτιμούμε. Την ίδια μεθοδολογία, παρατηρεί ο Baudrillard, ακολουθεί και η ψυχανάλυση: “Θεσμοθετεί το υπολειμματικό (πχ. το υποσυνείδητο) ως πλεόνασμα νοήματος”¹³³. Στο πνεύμα αυτής της μεθοδολογικής μεταστροφής της δυτικής σκέψης, που, καθώς υποστηρίζει, στέκεται για πρώτη φορά στο πλεονάζον ως σημαίνον, ο Baudrillard μας

¹²⁹ Baudrillard Jean, Ο.Π., σελ. 81

¹³⁰ Baudrillard Jean, Ο.Π., σελ. 83

¹³¹ Baudrillard Jean, Ο.Π., σελ. 34

¹³² Baudrillard Jean, Ο.Π., σελ. 55

¹³³ Baudrillard Jean, Ο.Π., σελ. 95

προτείνει να σταθούμε στη φωνή των ζώων, που όντας απύσχα σε έναν κόσμο καταγισμού πληροφορίας συνιστά μια ηχηρή σιωπή¹³⁴. Ο ίδιος υποστηρίζει πως “Σε έναν κόσμο που μας εξωθεί στην εκφορά λόγου που δε συνοδεύεται κατ’ ανάγκη από παραγωγή νοήματος η σιωπή συνδέεται περισσότερο με την οργάνωση του νοήματος”¹³⁵. Με την ίδια ευαισθησία μπορούμε να σταθούμε απέναντι στην ύλη, και να επιτρέψουμε στη σιωπή της να μας μεταφέρει τα νοήματα που εγγράφει.

Κοινά θέματα των ομοιωμάτων

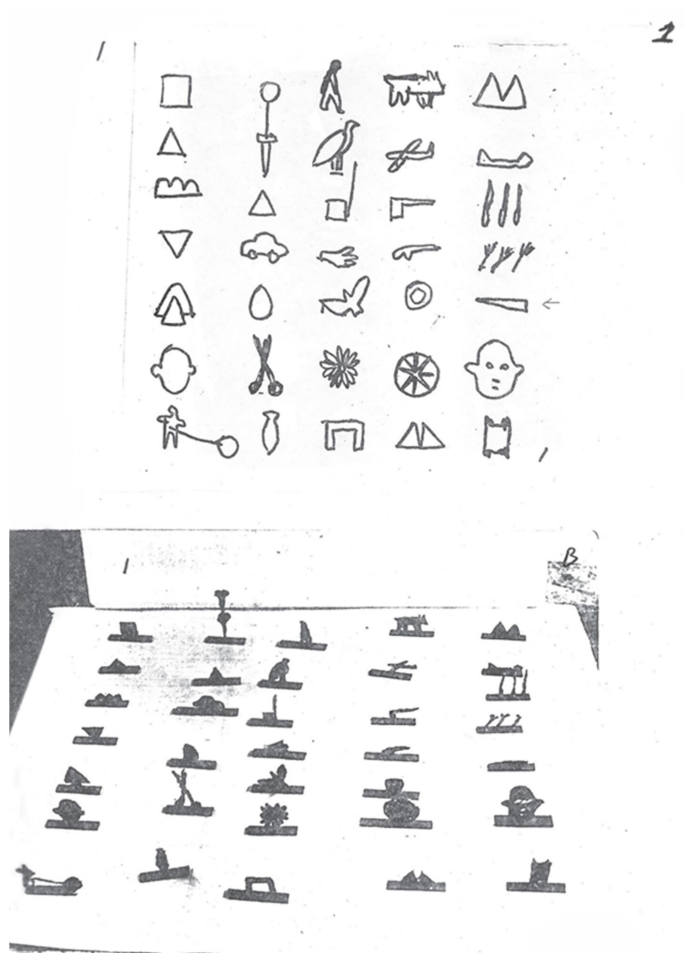
Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε πως, την εποχή της υπερπραγματικότητας, η στροφή του ενδιαφέροντος μας στις υλικότητες που απαρτίζουν την αρχιτεκτονική μας προσδένει στον κόσμο του πραγματικού. Αφ’ ενός επειδή η ενσώματη διάσταση της αρχιτεκτονικής σχετίζει το παρελθόν με το μέλλον: η εικόνα που διαμορφώνει το παρόν αναφορικά με το παρελθόν διαμεσολαβείται από τις μορφές τις οποίες έχει μπορέσει να παράξει η ύλη σε κάθε εποχή. Αντίστοιχα, ο υλικός πολιτισμός, ως ένα καταπίστευμα ήδη υλοποιημένων μορφών, καθορίζει τη στάση μας απέναντι στο καινοφανές. Ωστόσο, οι υλικότητες που μας περιβάλλουν μπορούν να γίνουν ακόμη πιο επιδραστικές αντανakλόμενες στον κόσμο του φανταστικού, συνδιαμορφώνοντας τα όρια αυτού που μπορούμε να φανταστούμε. Συνεπώς, θα μπορούσαμε να πούμε, πως σεβόμενοι τους περιορισμούς που μας επιβάλλει η ύλη, στεκόμενοι με θαυμασμό απέναντι στο απόθεμα των μορφών που αυτή έχει λάβει ιστορικά, σεβόμενοι τα θραύσματα του υλικού πολιτισμού και την αδιόρατη γοητεία του αβίου, μπορούμε να παράξουμε μια αρχιτεκτονική που να συγκοινωνεί με το συγκεκριμένο που τη γέννησε, να αποφύγουμε μια στείρα παραγωγή “προσομοιωμάτων”.

Μέσω της εργασίας προσπαθούμε να απαντήσουμε στο ερώτημα ποιές αρχές μπορούμε να ακολουθήσουμε προκειμένου το αρχιτεκτόνημα να προσεγγίζεται ταυτόχρονα αναλυτικά και συνθετικά. Προσπαθούμε να συγκροτήσουμε μια οντολογία που να περιγράφει έργα που τείνουν ταυτόχρονα στον κατακερματισμό και την ολοκλήρωση. Σε αυτή την κατεύθυνση, η αναζήτηση κοινών σημείων μεταξύ των έργων των τριών

¹³⁴ Baudrillard Jean, Ο.Π., σελ. 90

¹³⁵ Baudrillard Jean, Ο.Π., σελ. 90

καλλιτεχνών φέρνει στην επιφάνεια επτά (7) θέματα που θα μπορούσαν να αποτελούν τα εργαλεία που αναζητούμε :



1) Η μετάθεση, η υπόσχεση μιας “άλλης μεριάς”:

Στο έργο του Πικιώνη προβάλλει ως ετεροτοπία το αποτέλεσμα της σύμπραξης του προγονικού πολιτισμού με το ελληνικό τοπίο στο οποίο ο Κοτιώνης αναφέρεται ως “γαιοϊστορικό μόρφωμα”. Στο έργο του Benjamin εμφανίζεται η αλληγορία ως μεσσιανική υπόσχεση μιας άλλης μεριάς. Στη γλυπτική του Λάππα προβάλλει η σκέψη του καλλιτέχνη πάνω στον αρνητικό χώρο του παραστατικού μέσου ως σκιά της σκέψης του θεατή. Το ομοίωμα προβάλλει την υπόσχεση μιας άλλης μεριάς στον εσωτερικό κόσμο του θεατή. Όπως παρατηρεί ο Πικιώνης για τη ζωγραφική του Σεζάν, το έργο συγκροτείται στο χώρο μεταξύ ματιών και υποκειμένου. Κάτι παρεμφερές θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε για τα ομοιώματα. Έχουμε ταύτιση συνείδησης

και χώρου, ο χώρος μοιάζει να διανοίγεται στο εσωτερικό της συνείδησης, καθώς ο θεατής εμβυθίζεται σε έναν κόσμο θραυσμάτων.



2) Το πορώδες, η αισθητική της διάχυσης :

Διακριτικό χαρακτηριστικό του ομοιώματος είναι ότι είναι πορώδες, είναι περατό σε κάθε κατεύθυνση. Αποτελεί μια ελάχιστη χειρονομία, μια διαφανή συρραφή του κόσμου της φαντασίας με το υφιστάμενο, το προαιώνιο, το μυθικό κλπ. Λόγω αυτής της διαφάνειας, εντός του μας δίνεται η εντύπωση πως το σύμπλεγμα των ερεθισμάτων που εκθέτει εντυπώνεται σωρευτικά στη συνείδησή μας, σε κάθε πέρασμα αποτυπώνεται κάποιο άλλο μικρολογικό γεγονός. Αυτή την αίσθηση του πορώδους στο έργο των Σεζάν και Πικιώνη την συναντήσαμε ως διάλυση του αντικειμένου στη ματιέρα, χώνεψη της μορφής στο φόντο της, ή την αποδώσαμε με τον όρο *non finito*. Στο έργο του Benjamin η πορώδης φύση του ομοιώματος προκύπτει ως αστάθεια ορίων, ως λαβύρινθος χωρικός ή χρονικός, ως αντιστροφή σχέσεων και αμοιβαία διαρροή καταστάσεων (πχ. η διαρροή του δημοσίου στο ιδιωτικό και τανάπαλιν, του ανιέρου στο ιερό κλπ.). Στο έργο του Λάππα ερχόμαστε αντιμέτωποι με σμήνη πυκνοτήτων σε διάχυση, μια διαμοιρασμένη σωματικότητα που δυσκολεύει την προσπάθειά μας να αντιληφθούμε που τελειώνει το σώμα μας και αρχίζει το έξω. Γίνεται δυσδιάκριτο που τελειώνει ο χώρος και που αρχίζει ο εσωτερικός μας κόσμος.

Η Jane Bennett υιοθετεί και αυτή το θέμα της διάχυσης τοποθετώντας το έμβιο και το άβιο στο ίδιο φάσμα. Παρότι αυτή η σύνδεση μπορεί να ακούγεται υπερβολική, μας θυμίζει τη διύφανση ανθρώπινης δράσης και

αστικού τοπίου στη Νάπολη του Benjamin, όπου το αστικό τοπίο εμφανίζεται σαν το πεδίο όπου αποτίθενται ίχνη της ανθρώπινης δραστηριότητας - με τον ίδιο τρόπο που αποτίθενται “οι σκιές των περασμάτων” στο λαβύρινθο του Λάππα - με αποτέλεσμα το ανθρωπογενές και το φυσικό να σχηματίζουν τελικά ένα συνεχές¹³⁶, που παρότι άβιο, διακατέχεται από ζωτικότητα. Το παραστατικό μέσο εκφράζεται έτσι ως μια πορώδης, παλλόμενη δυναμική υλικότητα. Συγκροτείται ως ανοιχτή, θραυσματική φόρμα, όπου το ημιτελές υπάρχει ως τέλειο, ο κατακερματισμός του εμφανίζεται ως μόνη δυνατή έκφραση του αλήθους - στο ίδιο πνεύμα είδαμε τον Benjamin να διαβάσει τη φιλοσοφία ως λογοτεχνία. Τα επί μέρους ταλαντεύονται μεταξύ διαφοράς και σύμπτωσης καθιστώντας δυνατή την εμπύχωση του επιπέδου για την οποία κάνει λόγο ο Πικιώνης αναφερόμενος στον Cezanne. Συγκροτούν ένα είδος οντολογίας, όπου το ον εκφράζεται παράλληλα ως μέρος και ως όλον.



136 Gilloch Graeme, *Myth and Metropolis, Walter Benjamin and the city*, εκδ. Polity Press, Malden MA, 1997, σελ. 26

3) Η διαλεκτική ως ενότητα αντιθέτων:

Όπως είδαμε την επιθυμία του Cezanne να αναπτύξει μια έλλογη όραση που να συναιρεί το έλλογο και το παράλογο, έτσι και στο έργο του Πικιώνη βλέπουμε την επιθυμία συναίρεσης του μοντέρνου με την ανώνυμη παραδοσιακή αρχιτεκτονική, του φυσικού περιβάλλοντος και του ανθρώπινου έργου, του απτικού στοιχείου με μια αρχιτεκτονική που απευθύνεται στην όραση. Στο έργο του Benjamin γίνεται χρήση της διαλεκτικής προκειμένου να δοθεί έμφαση στις αντιφάσεις που παραγνωρίζουμε παρότι είναι παρούσες τόσο στον υλικό όσο και στον άυλο πολιτισμό, ο Benjamin κάνει προσπάθειες συναίρεσης του αιωνίου με το παροδικό, του ιερού με το ανίερο, του ιδιωτικού με το δημόσιο, της εν εγρηγόρσει συνείδησης με την ονειρική κλπ. Στο έργο του Λάππα στο ίδιο πνεύμα έχουμε προσπάθειες συναίρεσης του τεραστίου με το μικροσκοπικό, του σμήνους με την κουκκίδα, της δυτικής παράδοσης με τον ανορθολογισμό της ανατολής.



4) Ο ρόλος της παρέκβασης:

Κατά τον Baudrillard στην εποχή μας έχει καταλυθεί ο χώρος όπως θα προέκυπτε σύμφωνα με την αναγεννησιακή γραμμική προοπτική. Ως

αντίδραση σε αυτή την απώλεια, τα ομοιώματα υιοθετούν μια σειρά παρεκβάσεων σε μια προσπάθεια να αποδώσουν αφ' ενός την προοπτική όπως βιώνεται από τις αισθήσεις, και αφ' ετέρου να αποδώσουν σε αυτή τη βίωση ρεαλισμό, ντύνοντάς την με την αίσθηση του απείρου. Αυτό επιτυγχάνεται μέσω της εντύπωσης στην ύλη ιχνών της ανθρώπινης παρουσίας που προσφέρουν βάθος σε μια βίωση που προκύπτει επίπλαστα, καθιστώντας δυνατή τη μέθεξη. Στο έργο του Πικιώνη εντοπίζουμε τον προβληματισμό σχετικά με αυτά τα δύο είδη "παρεκβάσεων". Πρώτον, εκφράζεται μια επιθυμία απόδοσης της προοπτικής όπως βιώνεται από τα αισθητήρια όργανά μας. Δεύτερον τα σημάδια της χειρωναξίας εντυπώνονται στην ύλη ως παρέκβαση σε σχέση με την αδιαφοροποίητη επιφάνεια του μοντέλου της προσομοίωσης. Στο έργο του Benjamin η παρέκβαση εκφράζεται ως αντιφωνία στο εσωτερικό της αλληγορίας που θα αποτελούσε ατόπημα για τη ρομαντική σκέψη των σύγχρονών του που αποζητά το διαρκές και το ωραίο. Κι εδώ η παρέκβαση έχει ως απώτερη συνέπεια τη μέθεξη, καθώς η προστριβή μας με τα αντιφωνικά στοιχεία στο εσωτερικό του πολιτισμού μας αποκαλύπτει προοδευτικά έναν αδιόρατο κόσμο που όσο τον παρατηρούμε αποκτά σάρκα και οστά. Στο έργο του Λάππα διαφαίνονται παρόμοιες διαθέσεις.

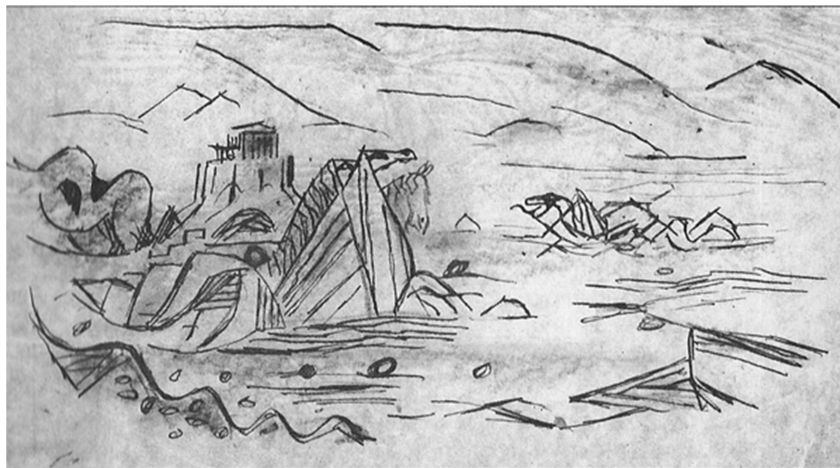
Η νομιμοποίηση της παρέκβασης ως παρέκκλισης από τη γραμμική προοπτική, καθιστά δυνατό τον ορισμό χώρων που συγκροτούνται ως fractals: ο Κοτιώνης αναφερόμενος στο έργο του Πικιώνη μιλά για μια αισθητική του επιπέδου βασισμένη στον κυβιστικό πίνακα που ταυτόχρονα καταφεύγει σε μια προ - αναγεννησιακή προοπτική. Η διαλεκτική εικόνα του Benjamin, κατ' αναλογία, εκφράζει την αδυναμία αποτύπωσης του όλου μέσα από ένα στιγμιότυπο. Ο χρόνος εντός του ομοιώματος είναι ανομοιογενής, η αλήθεια αποτυπώνεται μόνο μέσω αστερισμών θραυσμάτων που αναδύονται ή απομακρύνονται από μας αυτοστιγμεί σε κάθε αλλαγή της οπτικής μας γωνίας. Στο ίδιο πνεύμα ο Baudrillard παρατηρεί πως "σύμπαν είναι αυτό που δεν μπορεί να αναπαρασταθεί ... συνεπώς το αληθές δεν μπορεί παρά να προκύπτει εντοπισμένα, σε υποπεριοχές".¹³⁷ Ο χώρος που οργανώνει ο Λάππας επίσης αναπτύσσεται μορφοκλασματικά. Ο ίδιος μιλά για χώρο που "πήζει" καθώς ανοίγουμε "λαγούμια" με την κίνησή μας, πλοηγούμαστε στο όλον μέσω της κουκκίδας, επιστρέφοντας επίσης σε μια προαναγεννησιακή προοπτική. Σε κάθε περίπτωση η προσπάθεια εξερεύνησης ενός νέου τρόπου προοπτικής αναπαράστασης, που συγκροτείται με εργαλείο το θραύσμα και την παρέκβαση κινητοποιεί τον κόσμο της φαντασίας.



Ο David Hockney κατανέμει ένα σύνολο από κάμερες σε έναν κάρναβο, χρησιμοποιώντας στη συνέχεια την καταγραφή κάθε μιας ως ψηφίδα που δύναται να παράγει μια νέα "τεχνητή φύση".

5) Αλλότριες δυνάμεις, το έργο που προκύπτει ως “φύση”:

Στις ομάδες έργων που μελετήσαμε διαφαίνεται ένα είδος πίστης στο υπερβατικό, πίστης πώς εκτός από μας επενεργούν στην ύλη κι αλλότριες δυνάμεις τις οποίες μπορούμε να συναισθανθούμε μόνο έμμεσα ή παροδικά. Αναφερόμενος στο έργο του Πικιώνη ο Κοτιώνης κάνει λόγο για έργα που είναι φορείς μιας “ακαταμέτρητης πραγματικότητας”, έργα που δεν μιμούνται την εικόνα της φύσης αλλά καθίστανται τα ίδια “φύσεις” μέσα από τη σύμπραξη της εκούσιας καλλιτεχνικής κίνησης και της υποβόσκουσας μεταφυσικής δύναμης που αυτή κινητοποιεί. Ο Κοτιώνης δίνει το παράδειγμα έργων που παράγονται ως φύσεις καθώς πλάθονται στον κόσμο του νου, διαπνεόμενα από τη σκιά της διάνοιας του καλλιτέχνη ως ένα ιδιότυπο είδος “ζωής”. Με τον ίδιο τρόπο θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι οι διαλεκτικές εικόνες του Benjamin παράγονται ως φύσεις, ανασυντίθενται κάθε φορά στο υποσυνείδητο μέσα από την τεχνητή αναβίωση μικρολογικών συμβάντων. Εδώ συντρέχει η πίστη πως ο αλληγορικός λόγος μας δίνει πρόσβαση στο “οπτικά ασυνείδητο”. Στο έργο του Λάππα από την άλλη έχουμε την πρόθεση ταύτισης έργου, φύσης και νου. Η διάνοια του καλλιτέχνη καλεί τη διάνοια του θεατή σε σύμπραξη. Το έργο ξεπερνάει το όρια της γλυπτικής φόρμας, εσωτερικευμένο από το θεατή μεταφέρεται στο περιβάλλον. Το έργο αφ’ ενός προκύπτει ως φύση, ως ζωντανό ομοίωμα του κόσμου της φαντασίας, και αφ’ ετέρου συμπλέκεται με το φυσικό καθώς ο θεατής διαδρά με αυτό.



"Αττικά", Πικιώνη, 1949

6) Η παρουσία του αλογίστου :

Ο Baudrillard βλέπει ως ένδειξη της υποχώρησης του φανταστικού και προώθησης της υπερπραγματικότητας την υποχώρηση του μύθου. Στα ομοιώματα έχουμε μια επίμονη προσπάθεια αποκάλυψης των σύγχρονων μεταμορφώσεων του μύθου σε πείσμα του αφηγήματος της εποχής μας ότι η μυθική σκέψη είναι ένδειξη πρωτογονισμού.

Στην περίπτωση του Πικιώνη, ο μύθος αναφέρεται στη μυθική ελληνική αρχαιότητα, το προγονικό έδαφος ή τη λαϊκή παράδοση. Οι αναφορές στους μύθους το ελληνισμού έχουν την πρόθεση να λειτουργήσουν συμβολικά, ωστόσο η στάση του μάλλον έρχεται πιο κοντά σε μια φαινομενολογική προσέγγιση ή στον ζωτικό υλισμό της Bennett - που μας παραπέμπει στην σκέψη του Σπινόζα. Σύμφωνα με τον Σάββα Μιχαήλ, ο Benjamin έρχεται σε ρήξη με τον ορθολογισμό εξαιτίας της σχέσης του με το μύθο: η παράδοση του διαφωτισμού, υποστηρίζει, τον αντιμετωπίζει "απλουστευτικά, ως μια πρωτόγονη, εσφαλμένη και ανεπισημονική σύλληψη"¹³⁸. Για τον Benjamin, επισημαίνει ο Gilloch, αρκετές εκφάνσεις της βίωσης του μυθικού στοιχείου μπορεί να ωφέλιμες: "θετικές και ουτοπικές στιγμές που μπορούν να

138 Μιχαήλ Σάββας, *Μορφές του Μεσσιανικού*, εκδ. Άγρα, Αθήνα, 1999, σελ. 261

περιέχονται στη μίμηση, το παιχνίδι, τη μέθη και τη διαίσθηση”.¹³⁹ Σύμφωνα με τον Gilloch, για τον Benjamin η νεωτερικότητα δεν αποτελεί υλοποίηση των ιδανικών του διαφωτισμού και του ορθού λόγου αλλά χαρακτηρίζεται από τη συνέχιση της κυριαρχίας του μυθικού το οποίο εκλαμβάνει νέες μορφές. Η κοινωνία του μοντέρνου οδηγείται τώρα στη λατρεία του εμπορεύματος μέσα από τον φετιχισμό της κατανάλωσης. Η μητρόπολη στοιχειοθετείται ως μνημείο της επικυριαρχίας του ανθρώπου στη φύση, κάτι που αποτελεί για τον Benjamin μια άλλη σύγχρονη έκφραση του μυθικού.¹⁴⁰ Η Jane Bennet, η σκέψη της οποίας μοιάζει να βρίσκεται κοντά στη γλυπτική του Λάτσα, αναζητά τη ζωτική ύλη στα σημεία τομής βιταλισμού και υλισμού. Τα εντοπίζει, όπως επισημαίνει, στα “κενά του μηχανικού μοντέλου της φύσης”.¹⁴¹ Ο ζωτικός υλισμός μοιράζεται με το βιταλισμό την εικόνα ενός σύμπαντος διαρκούς κίνησης και μετασχηματισμού. Ωστόσο, η ίδια θεωρεί πως: “η καθιέρωση της αμειγώς μηχανιστικής εικόνας του υλισμού έχει κερδίσει έδαφος, επειδή η επιστημονική κοινότητα υπερτονίζει την επικυριαρχία του ανθρώπου στον υλικό κόσμο σε σχέση με το στοιχείο της ελευθερίας της ύλης για να αποφύγει να έρθει κοντά στη θεολογία”.¹⁴² Εδώ ερχόμαστε και πάλι αντιμέτωποι με το μύθο της επικυριαρχίας της επιστήμης στη φύση που δημιουργεί την επίπλαστη εικόνα μιας αδρανούς, μηχανιστικής, στατικής ύλης.

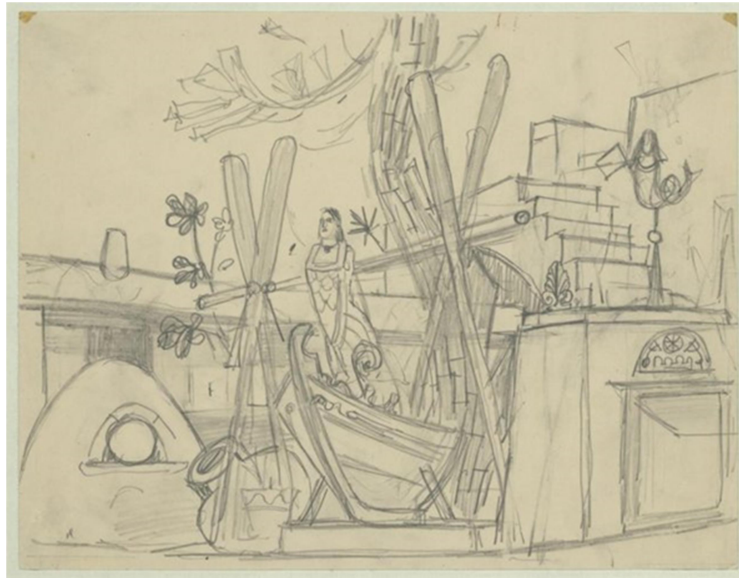
Ίσως η διαφορά μεταξύ των ομοιωμάτων και του προσομοιώματος του Baudrillard εντοπίζεται στο βαθμό στον οποίο αναγνωρίζουμε πώς έχουμε επικυριαρχήσει στο φυσικό περιβάλλον κανονικοποιώντας, επιμετρώντας και προσομοιώνοντάς το. Ο Baudrillard υποστηρίζει πως το έχουμε οικειοποιηθεί σε βαθμό που το έχουμε εκτοπίσει, ενώ η Bennett πως οι προσπάθειές μας να το οικειοποιηθούμε είναι επιφανειακές, παραγνωρίζουν τον ουσιώδη χαρακτήρα του.

139 Gilloch Graeme, *Myth and Metropolis, Walter Benjamin and the city*, εκδ. Polity Press, Malden MA, 1997, σελ. 12

140 Gilloch Graeme, Ο.Π., σελ. 10-11

141 Bennett Jane, *Vibrant Matter, a political ecology of things*, εκδ. Duke University Press, Durham and London, 2010, σελ. 91

142 Bennett Jane, Ο.Π., σελ. 91



Δημήτρης Πικιώνης Περίπτερο λαϊκής τέχνης, Ν. Φάληρο, Διακοσμητική λεπτομέρεια 1938

7) Η συγκρότηση της εικόνας ως κατασκευής:

Στα ομοιώματα παρατηρούμε μια εικονοκεντρική προσέγγιση του αναπαραστατικού μέσου που συνοδεύεται από μια πρακτική δημιουργίας της εικόνας ως κατασκευής, ως ένα σύνολο η εντύπωση του οποίου προκύπτει επίπλαστα μέσω της διάδρασης θραυσματικών, μικρολογικών στοιχείων. Στο έργο του Πικιώνη, όπως και στο έργο του Σεζάν, το σύνολο σκηνοθετείται με σκοπό να παράξει μια φευγαλέα εντύπωση του φυσικού, μέσω της διάδρασης των επιμέρους. Ο Benjamin από την άλλη, υποστηρίζει πως προκειμένου η εικόνα να αποτυπώνει το ουσιώδες, πρέπει ο καλλιτέχνης να επιδιώκει είτε να “ξεμασκαρεύει” το πραγματικό, είτε να οργανώνει την σύνθεση ως κατασκευή, μεγαλοποιώντας τις αντιφωνίες που λανθάνουν στο υφιστάμενο. Οι διαλεκτικές του εικόνες λειτουργούν με αυτό τον τρόπο, υπογραμμίζουν τις πιο παράξενες, οριακές βιώσεις του μητροπολιτικού τόπου, συμπυκνώνοντας την ουσία αστικού βιώματος. Ο Γιώργος Λάππας διατυπώνει μια ανάλογη ιδέα, αναγνωρίζει ως μέγιστη συνεισφορά του καλλιτέχνη το καθήκον του να στέκεται ως “κατασκευαστής - αποφράκτης με φράγμα τον ίδιο το θεατή”¹⁴³.

143 Εκπομπή Παρασκήνιο, Γιώργος Λάππας, αρχείο ερτ

Βιβλιογραφία

- Barthes Roland, *Empire of Signs*, εκδ. University of Michigan Press, Michigan, 1983
- Barthes Roland, *Mythologies*, εκδ. Vintage Classics, 2009
- Baudrillard Jean, *Simulacra and Simulation*, εκδ. University of Michigan Press, Michigan, 1994
- Benjamin Walter, επιμ. Arendt Hannah, *Illuminations, essays and reflections*, Schocken Books, New York, 2007
- Benjamin Walter, επιμ. Σαγκριώτης Γιώργος, *Κείμενα 1934-1940- Επιλογή*, εκδ. Άγρα, Αθήνα 2019
- Benjamin Walter, μεταφ. Κουρτοβίκ Δημοσθένης, *Δοκίμια για την Τέχνη*, εκδ. Κάλβος, Αθήνα, 1978
- Bennett Jane, *Vibrant Matter, a political ecology of things*, εκδ. Duke University Press, Durham and London, 2010
- Berger Arthur Asa, *What Objects Mean: An Introduction to Material Culture*, εκδ. Routledge, Oxon, 2014
- Buck-Morss Susan, *The dialectics of seeing, Walter Benjamin and the Arcades Project*, εκδ. MIT Press, Hanson MA, 1989
- Cezanne Paul, *Masters of Art, Paul Cezanne 1839-1906*, εκδ. Delphi Publishing, Hastings, 2015
- Foucault Michel, *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*, εκδ. Pantheon Books, New York, 1972
- Gilloch Graeme, *Myth and Metropolis, Walter Benjamin and the city*, εκδ. Polity Press, Malden MA, 1997
- Heynen Hilde, *Architecture and Modernity, a critique*, εκδ. MIT Press, Cambridge Massachussetts, 1999
- Kerenyi Karl, *Estudos do Labirinto*, εκδ. Assírio & Alvim, 2008
- Kuhn Thomas S., *The structure of scientific revolutions*, εκδ. University of Chicago Press, Chicago, 2012
- Latour Bruno, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, εκδ. Oxford University Press, New York, 2005
- Lindroos Kia, *Now-Time/Image-Space, Temporalization of Politics in Walter Benjamin's philosophy of History and Art*, εκδ. SoPhi, Jyvaskyla, 1998
- Mallgrave Harry Francis, Goodman David, *An Introduction to Architectural Theory: 1968 to the Present*, εκδ. Wiley - Blackwell, Hoboken, 2011
- Merleau - Ponty Maurice, *Sense and non-sense*, εκδ. Northwestern University Press, Illinois, 1964

- Merleau - Ponty Maurice, The visible and the invisible, Northwestern University Press, Evanston, 1968
- Pearce Susan M., επιμ. Γυιόκα Λία, Μουσεία αντικείμενα και συλλογές: μια πολιτισμική μελέτη, εκδ. Βάνιας, Αθήνα, 2002
- Peden Cnox, Spinoza Contra Phenomenology: French Rationalism from Cavaillès to Deleuze, εκδ. Stanford University Press, California, 2014
- Popper Karl, The logic of scientific discovery, εκδ. Routledge, New York, 2005
- Robins Gay, Fowler Ann S., Proportion and Style in Ancient Egyptian Art, εκδ. University of Texas Press, Austin, 1994
- Wiegel Sigrid, Body- and Image- Space, Re-reading Walter Benjamin, εκδ. Routledge, New York, 2005
- Yates Frances, Η τέχνη της μνήμης, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2012
- Ζίας Νίκος, Φώτης Κόντογλου: ζωγράφος, εκδ. Alpha Bank, Αθήνα, 2015
- Κοτιώνης Ζήσης, Η τρέλα του τόπου, εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα, 2004
- Κοτιώνης Ζήσης, Το ερώτημα της καταγωγής στο έργο του Δημήτρη Πικιώνη, Εθνικό Μετσόβειο Πολυτεχνείο, 1994
- Κοψίδης Ράλλης, Ράλλης Κοψίδης, εκδ. Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα, 1989
- Μανωλίδης Κώστας, Εδαφολόγιο, κείμενα για την ύλη της αρχιτεκτονικής, εκδ. Νήσος, Αθήνα, 2017
- Μιχαήλ Σάββας, Μορφές του Μεσσιανικού, εκδ. Άγρα, Αθήνα, 1999
- Ντόκας Αγησίλαος, Λεξικό φιλοσοφικών όρων, εκδόσεις Αστήρ, Αθήνα, 1981
- Πικιώνης Δημήτρης, επιμ. Πικιώνη Αγνή, Πικιώνης, ζωγραφικά τόμος Β', εκδ. Ίνδικτος, Αθήνα, 1997
- Πικιώνης Δημήτρης, επιμ. Απικιώνη Αγνή, Παρούσης Μιχάλης, Κείμενα, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2021
- Πικιώνης Δημήτρης, τ.3 αρχιτεκτονικό έργο 1935-1955, εκδ. Μπάστας-Πλέσσας, Αθήνα, 1994
- Ροζάνης Στέφανος, Walter Benjamin : Η ιεροποίηση του αποσπάσματος, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα, 2006
- Ροζάνης Στέφανος, Μύθος και αφήγηση στο σύγχρονο κόσμο: διαλέξεις για τον γνωστικισμό, εκδ. Λιβαδειά, Αθήνα, 2013
- Ροζάνης Στέφανος, Ο καθρέφτης και το είδωλο: κριτικές προσεγγίσεις, εκδ. Εστία, Αθήνα, 1983
- Ροζάνης Στέφανος, Το κείμενο και ο σωσίας του, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 2003
- Συλλογικό, επιμ. Benjamin Andrew, Hanssen Beatrice, Walter Benjamin and Romanticism, εκδ. Continuum, New York, 2002

- Συλλογικό, επιμ. Förster Eckart, Melamed Yitzhak Y. , Spinoza and German Idealism, εκδ. Cambridge University Press, New York, 2012
- Συλλογικό, επιμ. Σκουτέλης Νίκος, Συν-ηγήσεις με τον Δημήτρη Πικιώνη, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα, 2018
- Σχινά Αθηνά, Εκδοχές του χώρου στη γλυπτική του Γιώργου Λάππα, Αθήνα, 1983
- Χατζηκυριάκος - Γκίκας Νικόλαος, επιμ. Κυριαζή Νέλλη, Ghika: τοπία και εσώτερα, εκδ. Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων, Αθήνα, 2006

Άρθρα:

- Cowan Bainard, "Walter Benjamin's Theory of Allegory", New German Critique, 1981, Volume 22
- Knaller Susanne, "A Theory of Allegory beyond Walter Benjamin and Paul de Man; With some Remarks on Allegory and Memory", The Germanic Review: Literature, Culture, Theory, 2010, Volume 77
- Morrison Margaret, "The one and the many: the search for unity in a world of diversity", Studies in History and Philosophy of Modern Physics, 2002, Volume 33
- Spindler Fredrika, "Gilles Deleuze: A Philosophy of Immanence", Phenomenology and Religion: New Frontiers, 2010, Volume 8

Αρχειακό υλικό ερτ:

- Εκπομπή Δημιουργώντας το αύριο, Γιώργος Λάππας, αρχείο ερτ, κωδ. Τεκμηρίου 0000066683, 2000
- Εκπομπή Επαφές, Γιώργος Λάππας, αρχείο ερτ, κωδ. Τεκμηρίου 0000084392, 1990
- Εκπομπή Παρασκήνιο, Γιώργος Λάππας, αρχείο ερτ, κωδ. Τεκμηρίου 0000075674, 1994
-

Διαδικτυακό υλικό

- https://www.huffingtonpost.gr/2017/05/21/culture-o-giorgos-lappas-kai-to-mathima-pou-edine-stous-foitites_n_16735766.html
- <https://dimartblog.com/2016/01/25/lappas/>

Εικονογραφικές πηγές (με σειρά εμφάνισης)

- https://www.benaki.org/index.php?option=com_collectionitems&view=collectionitem&id=157997&Itemid=&lang=el
- Εκπομπή Παρασκήνιο, Γιώργος Λάππας, αρχείο ερτ, 1994
- <http://www.grandvoyageitaly.com/piazza/foto-del-giorno-laundry-day-naples>
- Συλλογικό, επ. Πικιώνη Αγνή, Πικιώνη Ντόρα, Δημήτρης Πικιώνης 1887-1968, εκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2010
- <https://artsandphil.jp/tag/%E3%83%95%E3%83%AA%E3%83%BC%E3%83%89%E3%83%AA%E3%83%92%E3%83%BB%E3%83%8B%E3%83%BC%E3%83%81%E3%82%A7/>
- <https://es.pinterest.com/pin/785526359974882411/>
- https://www.benaki.org/index.php?option=com_collectionitems&view=collectionitem&id=158012&Itemid=&lang=en
- https://www.benaki.org/index.php?option=com_collectionitems&view=collectionitem&id=159502&Itemid=558&lang=en
- <https://www.kalligone.com/still-life-with-fruit-dish-by-paul-cezanne/>
- https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_C%C3%A9zanne_-_Gustave_Geoffroy_-_Google_Art_Project.jpg
- https://www.benaki.org/index.php?option=com_collectionitems&view=collectionitem&id=158307&Itemid=&lang=el
- Πικιώνης Δημήτρης, Κείμενα, εκδ. Μορφωτικό ίδρυμα Εθνικής Τραπεζής, Αθήνα, 2021, σελ. 191
- Πικιώνης Δημήτρης, Κείμενα, εκδ. Μορφωτικό ίδρυμα Εθνικής Τραπεζής, Αθήνα, 2021, σελ. 190
- Πικιώνης Δημήτρης, Κείμενα, εκδ. Μορφωτικό ίδρυμα Εθνικής Τραπεζής, Αθήνα, 2021, σελ. 185
- <https://blogs.sch.gr/3gymglyf/2011/03/19/iv-iiiiiii-i-iiiiiii/>
- <https://studio.tumblr.com/post/138031540619/%CE%B3%CE%B9%CF%8E%CF%81%CE%B3%CE%BF%CF%82-%CE%BB%CE%AC%CF%80%CF%80%CE%B1%CF%82-1950-2016>
- <https://www.archetype.gr/blog/arthro/to-skitso-meso-proseggisis-kai-epikinonias-me-tin-architektoniki-kai-to-perivallon>
- <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1174510>
- https://www.researchgate.net/figure/Dimitris-Pikionis-sketches-from-the-Attika-series-1944-Source-Dimitris-Pikionis_fig1_354640808

- <https://blog.leonardomobiliare.info/affitto-casa/alla-scoperta-dei-vasci-di-napoli/>
- <https://www.behance.net/gallery/170286929/KAIT-Junya-Ishigami>
- <https://artopos.org/artists/lappas/dice1-gr.html>
- <https://sculptureptet.blogspot.com/2012/05/>
- <https://www.lifo.gr/culture/vivlio/sotiris-spatharis-ta-apomnimoneymata-enos-karagkiozopaihti>
- https://www.benaki.org/index.php?option=com_collectionitems&view=collectionitem&id=159559&Itemid=&lang=el
- Σχινά Αθηνά, Εκδοχές του χώρου στη γλυπτική του Γιώργου Λάππα, Αθήνα, 1983, σελ. 99
- Σχινά Αθηνά, Εκδοχές του χώρου στη γλυπτική του Γιώργου Λάππα, Αθήνα, 1983, σελ. 91
- https://www.huffingtonpost.gr/entry/to-spiti-toe-yioryoe-lappa-ste-neaykaleri-citronne-sto-kolonaki_gr_5bfbf67ee4b03b230fa45a5d
- <https://sxoliastesxwrissynora.wordpress.com/2016/01/25/%CE%BF-%CE%B3%CE%BB%CF%8D%CF%80%CF%84%CE%B7%CF%82-%CE%B3%CE%B9%CF%8E%CF%81%CE%B3%CE%BF%CF%82-%CE%BB%CE%AC%CF%80%CF%80%CE%B1%CF%82-1950-2016/>
- Εκπομπή Παρασκήνιο, Γιώργος Λάππας, αρχείο ερτ, 1994
- Σχινά Αθηνά, Εκδοχές του χώρου στη γλυπτική του Γιώργου Λάππα, Αθήνα, 1983, σελ. 29
- <https://sxoliastesxwrissynora.wordpress.com/2016/01/25/%CE%BF-%CE%B3%CE%BB%CF%8D%CF%80%CF%84%CE%B7%CF%82-%CE%B3%CE%B9%CF%8E%CF%81%CE%B3%CE%BF%CF%82-%CE%BB%CE%AC%CF%80%CF%80%CE%B1%CF%82-1950-2016/>
- <https://www.monopoli.gr/2018/11/23/istories/art-culture-sub/259762/to-mnhmeiako-ergo-charths-toy-kosmoy-toy-giwrqoy-lappa-epanektithetai-se-mia-astikh-oikia/attachment/attachment-secret-book-1/>
- <https://es.pinterest.com/pin/785526359974882411/>
- <https://www.eupedia.com/forum/threads/vintage-italian-photos.37336/>
- <https://unevensquare.blogspot.com/2016/05/the-path-of-dimitris-pikionis.html>
- https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=1HJivzm7aII&embeds_referring_euri=https%3A%2F%2Fdivagandodivagando.blogspot.com%2F&feature=emb_imp_woyt
- <https://www.tomorrowstarted.com/2014/09/david-hockney-woldgate-woods-9-camera-video/.html>

- <https://fineartpublicity.com/2013/12/09/los-angeles-county-museum-of-art-presents-david-hockney-seven-yorkshire-landscape-videos-2011/>
- "Αττικά" του Δ. Πικιώνη, 1949. Από Τιμητικό τόμο με σχέδια του Δ. Πικιώνη που έχει εκδόσει ο ΣΑΔΑΣ
- https://www.benaki.org/index.php?option=com_collectionitems&view=collectionitem&id=155071&Itemid=&lang=el