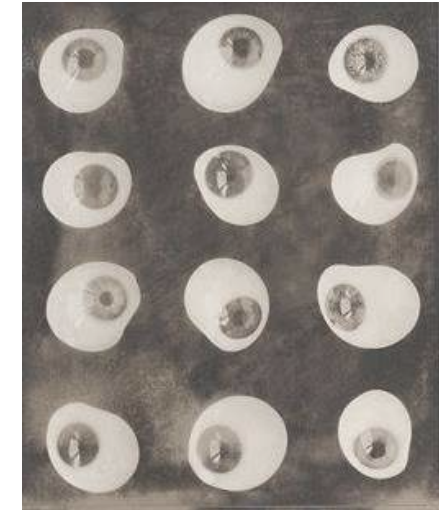


Απο την αναπαράσταση στην παρουσία του αισθητού

*Συναρμογές λογικής και αίσθησης στην
εικαστική και αρχιτεκτονική εικόνα*

Γερογιαννάκη Μαρία
Στρατακη Ευγενία

Επιβλέπουσα: Μ. Χατζησάββα



Γερογιαννάκη Μαρία
Στρατάκη Ευγενία

Επιβλέπουσα Διδάσκουσα:
Χατζησάββα Μιμή

Ιούλιος 2019
Πολυτεχνείο Κρήτης
Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών



JR Goodwin, *Cloud*, 2012

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	7
α. Gilles Deleuze Η νέα εικόνα της σκέψης και της αίσθησης	11
α.1. Εικόνα πέρα από την αναπαράσταση	13
α.2. Η ερμηνεία της ζωγραφικής του Francis Bacon	19
α.2.1. Ζωγραφική και Αίσθηση	21
α.2.2. Η σκέψη του ζωγράφου πριν την ζωγραφική πράξη	31
α.3. Bernard Cache Πλαισίωση-Αποπλαισίωση	41
α.4. Sou Fujimoto νέες διαισθητικές σωματικές εμπειρίες στην αρχιτεκτονική	49
α.4.1. Εισαγωγή στη σκέψη του Sou Fujimoto	49
α.4.2. <i>House Before House</i> : Το άμορφο διάγραμμα της κατοικίας	57
Συμπεράσματα ενότητας	64
β. George Didi-Huberman Η διεργασία «πριν» την εικόνα	69
β.1. Ρωγμή στο «κουτί της αναπαράστασης»	71
β.2. <i>Informe</i> , Georges Bataille Δύο τρόποι ανάγνωσης: Yve-Alain Bois - Georges Didi-Huberman	83
β.3. Η γλυπτική του Isamu Noguchi ως μέσο αναμόρφωσης του τοπίου	91
β.3.1. Εισαγωγή στη σκέψη του Isamu Noguchi	91
β.3.2. Τα γλυπτά του Noguchi ως κοινότητες παιχνιδιού	95
β.3.3. <i>Jardin Japonais</i> : Η σύμπτωση φύσης και ύλης	101
β.3.4. <i>Riverside Drive Park</i> : Η γλυπτική αρχιτεκτονική ως μέρος της ζωντανής εμπειρίας	107
Συμπεράσματα ενότητας	113
γ. Η έννοια του αισθητού στη δημόσια σφαίρα και η πολιτική του σημασία	115
γ.1. Jacques Rancière Ο μερισμός του αισθητού	117
γ.1.1. Η πολιτική της αισθητικής	119
γ.1.2. Ο χειραφετημένος θεατής	127
γ.2. Κώστας Ντάφλος Δημόσιες επιτελεστικές πρακτικές στην τέχνη- <i>Performance</i>	135
γ.2.1. Η επιτελεστικότητα ως διαμορφωτής ταυτοτήτων	137
γ.2.2. Νέες σημασιοδοτήσεις θέσεων και ταυτοτήτων του θεατή μέσω της <i>performance</i>	139
γ.3. Rosalyn Deutsche Η έκθεση <i>Δημόσια όραση</i>	147
γ.3.1. Sherrie Levine: <i>After Egon Schiele</i>	151
γ.3.2. Οι αεροφωτογραφίες της Cindy Sherman	153
Συμπεράσματα ενότητας	157
Συμπεράσματα	159



Jan Svankmajer's film *Food*, 1992

Εισαγωγή

Η εργασία εξετάζει πώς η σύγχρονη θεωρητική και πολιτική σκέψη για την καλλιτεχνική εικόνα, είτε την αρχιτεκτονική είτε την εικαστική, μετατοπίζεται από ζητήματα αναπαράστασης σε θέματα έκφρασης της αίσθησης για τα πράγματα.

Είναι ευρέως αποδεκτό ότι η Δυτική σκέψη είναι σε γενικές γραμμές συντεταγμένη στα δόγματα της ορθής λογικής και της αναπαράστασης. Η αναπαραστατική σκέψη υπόκειται σε μία σχέση ιεράρχησης και εξάρτησης καθώς είναι συνυφασμένη με την υπόθεση ότι υπάρχει ένα «αντικειμενικό» πρωτότυπο -ο πραγματικός ή ιδεατός κόσμος- με βάση τον οποίο οργανώνεται, δευτερευόντως, η σκέψη ως αντίγραφό του. Η έννοια της αναπαράστασης κατασκευάζει ένα επιστημολογικό και φιλοσοφικό μοντέλο δυαδικού ζεύγους (πραγματικότητα-αναπαράσταση, πρωτότυπο-αντίγραφο) που βασίζεται κατά κύριο λόγο στην αντιπαράθεση, ιεραρχία αλλά και εξάρτηση των όρων που το απαρτίζουν. Όμως ενώ η αναπαράσταση υπόσχεται την ομοιότητα και την ταυτότητα προϋποθέτει ενός είδους διαφορετικότητα από το πρωτότυπο.

Κάθε αναπαράσταση ορίζει συγκεκριμένους τρόπους συναρμογής του κόσμου και της οπτικής του, που συνήθως συνδέεται με την οπτική αντίληψη. Η όραση ωστόσο, δεν αποτελεί κάποιο φυσιολογικό χαρακτηριστικό του ανθρώπου αλλά «κατασκευάζεται» εντός κοινωνικών, πολιτισμικών πλαισίων και διαμορφώνεται μέσω τεχνολογικών και αφηγηματικών τακτικών και μέσων που προσδιορίζουν την κατεύθυνση του βλέμματος.

Το οπτικό όλο στη δυτική λογική συσχετισμένο με την αναπαραστατική ιδιότητα της αρχιτεκτονικής (μορφολογική, στυλιστική, τυπολογική, κ.τ.λ.) οργανώνεται και συντίθεται σύμφωνα με κλειστά συστήματα σκέψης και έκφρασης καθώς αυτά παράγουν αλλά και προϋποθέτουν σταθερές αφηγήσεις και ταυτότητες. Η αρχιτεκτονική συλλαμβάνεται με όρους απεικονιστικής φόρμας προκαλώντας έτσι την εξασθένηση της δημιουργικής σκέψης και πράξης για τον χώρο. Παράλληλα, στο ευρύτερο καλλιτεχνικό πεδίο, τα έργα τέχνης αντιμετωπίζονται ως αυτόνομες οντότητες που πριμοδοτούν την οπτική εμπειρία έναντι άλλων τάξεων της εμπειρίας.

Στόχο της εργασίας αποτελεί η απεμπλοκή της συνθετικής σκέψης από αντιλήψεις και εικόνες που την αιχμαλωτίζουν στην αναπαραγωγή στερεότυπων, εξετάζοντας εναλλακτικές θεωρήσεις της εικόνας. Σε αυτές τις εναλλακτικές εκφάνσεις του αισθητού διερευνώνται οι τρόποι με τους οποίους η σύγχρονη σκέψη μπορεί να αποσταθεροποιήσει τις κυρίαρχες αφηγήσεις που η αναπαράσταση επιβάλλει.

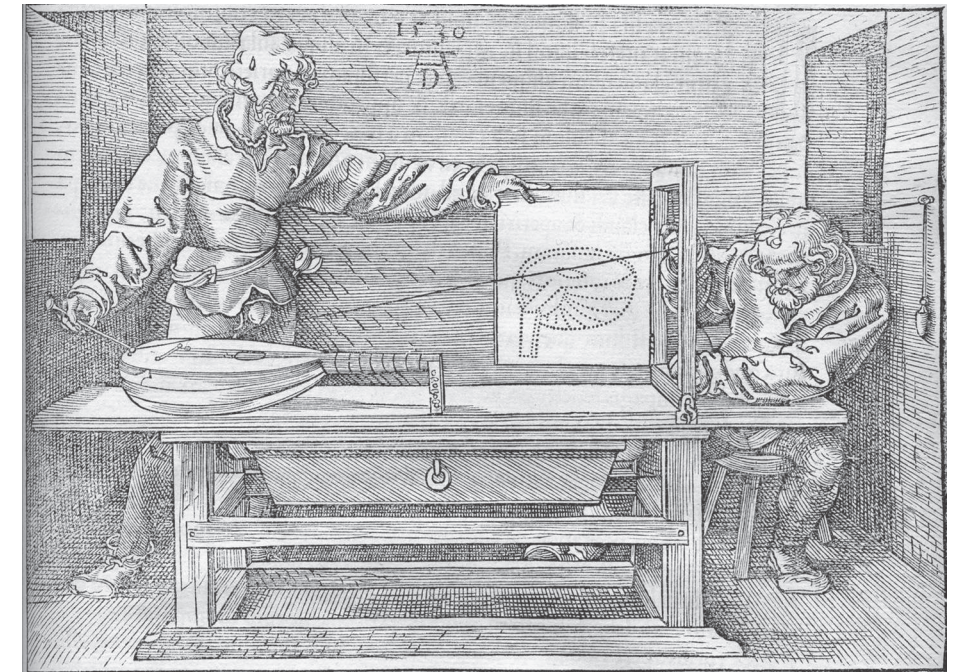
Με βάση τα παραπάνω, θα μελετηθεί η σύγχρονη θεωρητική σκέψη, κινούμενη σε διαφορετικά γνωστικά πεδία (φιλοσοφικό, καλλιτεχνικό, αρχιτεκτονικό, πολιτικό) με κύριους εκπροσώπους τους Gilles Deleuze, Georges Didi-Huberman και Jacques Rancière, οι οποίοι προσεγγίζουν την έννοια της εικόνας της αίσθησης και της σκέψης, και ευρύτερα την αισθητική, με τρόπο που αποσταθεροποιεί τις παγιωμένες αναπαραστάσεις, κινούμενοι στα όρια του ορατού και του νοητού, στα όρια της γνώσης και της μη-γνώσης. Οι θεωρήσεις αυτές θα συσχετιστούν με χαρακτηριστικά παραδείγματα στο καλλιτεχνικό και αρχιτεκτονικό πεδίο.

Αναζητώντας τα παραπάνω η μελέτη θα κινηθεί σε τρεις ενότητες:

Η **πρώτη ενότητα** θα προσπαθήσει μέσα από τη σκέψη του φιλόσοφου Gilles Deleuze να προσεγγίσει μια νέα εικόνα της σκέψης, απελευθερωμένη από προκατασκευασμένες αντιλήψεις και μνήμες. Με βάση αυτή την προσέγγιση, θα εξεταστεί το έργο του ζωγράφου Francis Bacon ως προς την έννοια της Μορφής (Figure), που υπερβαίνει την αναπράσταση [διάκριση εικονικού (figural) – απεικονιστικού (figurative)], ενώ μελετώνται οι τρόποι που οδηγούν στην απαλλαγή της σκέψης του ζωγράφου από στερεοτυπικές αντιλήψεις και εικόνες πριν την έναρξη της ζωγραφικής πράξης. Στη συνέχεια, εντάσσοντας τη σκέψη του Deleuze σ' ένα αρχιτεκτονικό πλαίσιο, θα μελετηθεί η προσέγγιση του αρχιτέκτονα Bernard Cache, γύρω από την έννοια της πλαισίωσης-αποπλαισίωσης στην αρχιτεκτονική εικόνα. Τέλος, θα αναλυθεί το παράδειγμα του αρχιτέκτονα Sou Fujimoto ως προς νέες διαισθητικές σωματικές εμπειρίες του ανθρώπου στο χώρο.

Στη **δεύτερη ενότητα**, θα μελετηθεί η σκέψη του Georges Didi-Huberman εξετάζοντας τον τρόπο με τον οποίο η εικόνα έρχεται να διανοίξει τη λογική μέσω ρωγμών στη σκέψη, προκαλώντας τους φραγμούς ανάμεσα στη γνώση και τη μη γνώση. Στη συνέχεια, αναλύεται η έννοια του *informe* (άμορφο), μία συνθήκη διαλυτότητας της κοινής λογικής-ομοιογενοποίησης, όπως την όρισε ο φιλόσοφος και συγγραφέας Georges Bataille, μελετώντας δύο διαφορετικές θέσεις: η πρώτη, αυτή του Yve-Alain Bois και η δεύτερη, του Didi-Huberman. Έπειτα, αναλύοντας το τοπιακό έργο του γλύπτη Isamu Noguchi, θα διερευνηθούν εναλλακτικοί τρόποι σύνθεσης των δημόσιων χώρων.

Στην **τρίτη ενότητα**, επιχειρείται μια πολιτική προσέγγιση της έννοιας του αισθητού στον δημόσιο χώρο. Ο γάλλος διανοητής Jacques Rancière δίνει μια ρηξικέλευθη διάσταση στην αισθητική, τονίζοντας την πολιτική σημασία αυτής της υπόθεσης. Τοποθετώντας την καλλιτεχνική αναπαράσταση σ' ένα ευρύτερο πλαίσιο που περιλαμβάνει τρόπους κοινωνικής οργάνωσης, στοχεύει στην αναδιαμόρφωση της σχέσης μεταξύ πολιτικής και αισθητικής. Μέσα από τον όρο του Rancière «Μερισμός του αισθητού», ως τρόπο διάταξης και αναδιάταξης κοινωνικών δομών και θέσεων, επαναπροσδιορίζεται η αισθητική θέση του θεατή. Στο πλαίσιο αυτό, εισάγεται η σημασία δημόσιων σωματικών επιτελεστικών πρακτικών στην τέχνη κατά τον Κώστα Ντάφλο. Σε συνέχεια, η Rosalyn Deutsche επικαλούμενη την φεμινιστική κριτική στην οπτική αναπαράσταση, θέτει το ζήτημα της εικόνας στην τέχνη σε σχέση με τη θέση του θεατή, παραθέτοντας τα παραδείγματα των Sherrie Levine και Cindy Sherman.

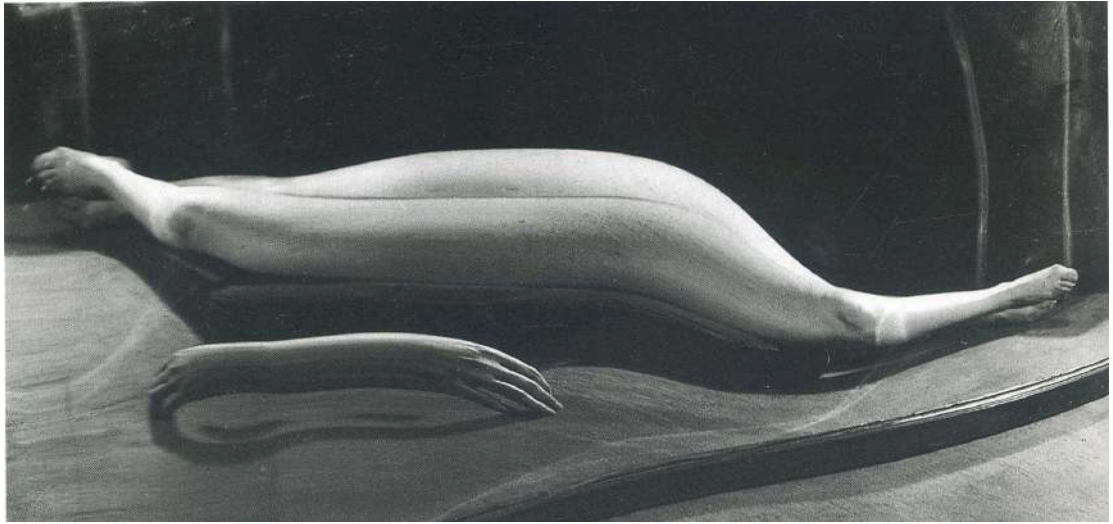


Albrecht Dürer, *Mechanical creation of perspective image*, 1525

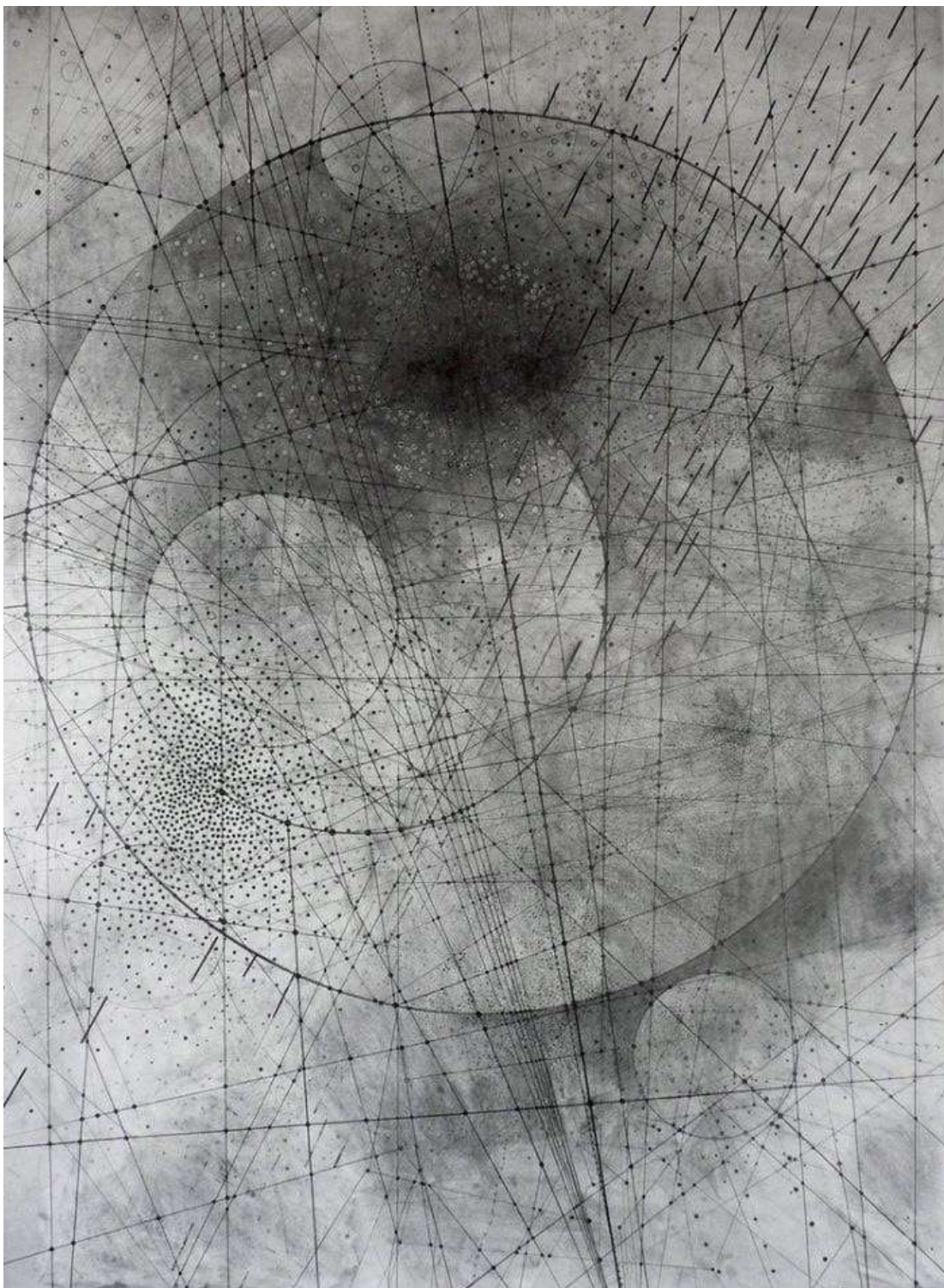
α. Gilles Deleuze | Νέα εικόνα σκέψης και αίσθησης

Εισαγωγή ενότητας

Στην πρώτη ενότητα, διερευνάται η σκέψη του φιλοσόφου Gilles Deleuze που προτείνει μια νέα αντίληψη σχετικά με την «εικόνα», η οποία από την αναπαράσταση μετατίθεται σε «εικόνα της σκέψης και της αίσθησης». Στο πλαίσιο αυτό, θα μελετηθεί το μη απεικονιστικό έργο του ζωγράφου Francis Bacon όπως και η θεωρία του αρχιτέκτονα Bernard Cache ως προς την μετατόπιση των αρχιτεκτονικών εικόνων-πλαισίων πέρα από την ταυτότητα και την αναπαράσταση στην αρχιτεκτονική. Περνώντας στην αρχιτεκτονική πρακτική, θα αναλυθεί η σκέψη αλλά και το έργο του αρχιτέκτονα Sou Fujimoto, ο οποίος δημιουργώντας το δικό του λεξιλόγιο, απομακρύνεται από τη φορμαλιστική προσέγγιση και τη λειτουργικότητα, προσεγγίζοντας την αρχιτεκτονική μέσω νέων εννοιολογικών πλαισίων.

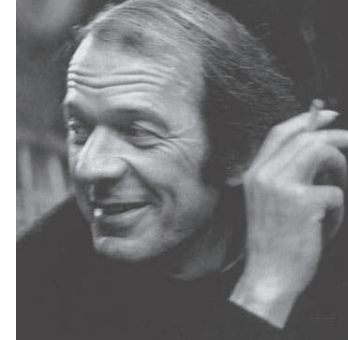


André Kertész, *Distortion #49*, 1933



Emma McNally, *Atoms Insects Mountains Stars: Untitled*, 2012

α.1. Η Εικόνα πέρα από την αναπαράσταση



Ο Gilles Deleuze, Γάλλος, μεταδομιστής φιλόσοφος, ακαδημαϊκός και συγγραφέας (γεννημένος το 1925 στο Παρίσι) θεώρησε τη δυτική σκέψη, σε γενικές γραμμές, υποταγμένη στα δόγματα της κοινής λογικής και της αναπαράστασης (Deleuze 1994). Σύμφωνα με τον ίδιο, η έννοια της αναπαραστατικής σκέψης προϋποθέτει ότι υπάρχει ένας αντικειμενικός, πραγματικός και εξωτερικός κόσμος, ο οποίος στην συνέχεια αναπαρίσταται από την σκέψη, σαν η σκέψη να ήταν μια παθητική εικόνα ή αντίγραφο του κόσμου. Κατ' αυτόν τον τρόπο θα υπήρχε ο πραγματικός κόσμος και δευτερευόντως το εικονικό του αντίγραφο.¹

Ο Deleuze επιδιώκει να αντιστρέψει και να υποσκάψει τα θεμέλια αυτής της ιεραρχίας. Αμφότερα το αληθινό και το εικονικό είναι πραγματικά, και το εικονικό δεν υποτάσσεται στο αληθινό. Το εικονικό (virtual) είναι το μονοσήμαντο επίπεδο του παρελθόντος, του παρόντος και του μέλλοντος· η ολότητα αυτών που *είναι*, *ήταν* και *θα είναι*. Εντούτοις πρόκειται για μια μη περατή ολότητα ή σύνολο, το οποίο ουδέποτε έχει δοθεί ή ολοκληρωθεί πλήρως. **Το εικονικό μπορεί λοιπόν ακολούθως, να πραγματωθεί λαμβάνοντας συγκεκριμένες μορφές.** (Colebrook, 2002)

Με βάση τον ισχυρισμό του διανοητή πάνω σε μία σκέψη-αντίγραφο του πραγματικού κόσμου, η σκέψη τελικώς θα κριθεί για την ακρίβεια ή την ορθότητα ή τον βαθμό στον οποίο αναγνωρίζει κάτι εκτός αυτής (εξωτερική πραγματικότητα). Αυτό συσχετίζεται με κάποια έννοια της κοινής λογικής. Για τον Deleuze, η φιλοσοφία δυναστεύθηκε από αυτή την δογματική εικόνα της σκέψης και μόνο, την ιδέα ενός υποκειμένου το οποίο παθητικά αναγνωρίζει και αναπαριστά τον κόσμο. (Deleuze, 1994)

¹ Όσον αφορά την «αναπαράσταση της πραγματικότητας», όλη η Δυτική Θεωρητική Σκέψη, μεγάλο μέρος της οποίας αποτελούν τόσο η *Ποιητική* του Αριστοτέλη, όσο και (ίσως ακόμη περισσότερο) η *Πολιτεία* και οι άλλοι Πλατωνικοί Διάλογοι, βασίζεται στην έννοια της «μίμησης».

Ο Deleuze αναφέρει χαρακτηριστικά :

«[...] αντίθετα από τη γραμμική και «εντός ισορροπίας» προσέγγιση της επιστήμης, που εστιάζει στο τελικό προϊόν, ή στην καλύτερη περίπτωση στη διαδικασία της υλοποίησης αλλά πάντοτε στην κατεύθυνση του τελικού προϊόντος, η φιλοσοφία πρέπει να κινείται στην αντίθετη κατεύθυνση: από τις ποιότητες και τις εκτατικότητες, προς τις εντατικές¹ διαδικασίες που τις παράγουν, και από εκεί στο δυνητικό». (Deleuze, 1994: 76)

Εφόσον πορευθούμε με την κοινή λογική, τότε λογίζουμε ως πρωταρχική μέθοδο παραγωγής εμπειριών, την αναγνώριση εξωτερικών αντικειμένων ή γεγονότων. Κατά συνέπεια αντιλαμβανόμαστε τη λογοτεχνία ή την τέχνη, ως αναπαραστάσεις δεύτερης τάξης. Τίθεται ένα σημαντικό ερώτημα σ' αυτό το σημείο: *με ποιο κριτήριο επιλέξαμε αυτή την μορφή της αναπαραστατικής σκέψης ως θεμελιώδη ή παραδειγματική;* Για τον Deleuze, η αναπαραστατική σκέψη προϋποθέτει την ύπαρξη διατεταγμένου (κατά παραγγελία) και διαφοροποιημένου κόσμου, τον οποίο στην συνέχεια έχουμε καθήκον να αναπαριστούμε· **δεν επιτρέπει στην ίδια τη σκέψη να παράξει διαφορά και δεν αντιλαμβάνεται την διαφορά ως θετική και επινοητική δύναμη διαφοροποίησης.**² Αν η σκέψη ήταν απλή αναπαράσταση, τότε θα μπορούσαμε μόνο να φανταστούμε την διαφορά ως διάκριση μεταξύ των διαφορετικών οντοτήτων που αναγνωρίζουμε. (Colebrook, 2002)

«Ο κόσμος της αναπαράστασης χαρακτηρίζεται από την ανικανότητα να συλλάβει την διαφορά από μόνος του» (Deleuze, 1994).

1 Οι τρεις σημαντικότερες έννοιες για την κατανόηση της ντελεζιανής οντολογίας είναι, κατά τον DeLanda (και με αντίστροφη φορά από τη μορφογενετική) το *υπαρκτό* (actual), το *εντατικό* (intensive) και το *δυνητικό* (virtual).

• Το *υπαρκτό* ή *ενεργό* (actual) αφορά στον «πραγματοποιημένο» κόσμο που χαρακτηρίζεται από εκτατικές (extensive -εγγενώς διαιρετές) ιδιότητες, όπως το μήκος, ο όγκος, η ποσότητα ενέργειας. Πρόκειται για «διασθρωματώμενα συστήματα», σταθερά και σε κατάσταση ισορροπίας. Δεν αναφέρεται μόνο στο γεωλογικό πεδίο, αλλά και στο βιολογικό, το γλωσσολογικό και το κοινωνικό, γιατί αποδεικνύεται πως η ίδια «αφηρημένη μηχανή» (που σχηματικά επιτελεί δύο διαδοχικές λειτουργίες, ταξινόμηση και στερεοποίηση) παράγει τις διασθρωματώσεις σε όλα αυτά τα πεδία.

• Το *εντατικό* (intensive) αναφέρεται στις μορφογενετικές διαδικασίες που λαμβάνουν χώρα εκτός ισορροπίας και παράγουν σταθερά συστήματα (δηλ. το υπαρκτό). Μια διαδικασία παρουσιάζει εντατικές ιδιότητες: (α) όταν κάποιες παράμετροι ελέγχου δεν μπορούν να αλλάξουν πέρα από ένα κρίσιμο κατώφλι (τη γραμμή φυγής) χωρίς να επέλθει κάποιου τύπου ειδολογική αλλαγή (ένα «γίγνεσθαι») στο σύστημα και (β) όταν μπορεί να δικτυωθεί σε «συνεκτικότητες» (consistencies) δηλαδή συναρμογές στοιχείων που, διατηρώντας την ετερογένειά τους, επιτρέπουν την ανάδυση συστηματικής συμπεριφοράς.

• Το *δυνητικό* (virtual) αναφέρεται στις δομές αυτών των εντατικών διαδικασιών. Ο Deleuze τις συλλαμβάνει ως *πολλαπλότητες* (multiplicities) οι οποίες σχηματίζουν συλλογικά μια «περιοχή», το *πεδίο συνεκτικότητας* (plane of consistency). (Ιωάννου, 2016)

2 «Το σύμπαν του Deleuze είναι ένας κόσμος συνεχών και διαφορετικών γεγονότων, συμβάντων, εικόνων, σκέψεων, με καθοριστικό στοιχείο τη μορφή (figure) και μόνο συνεκτικό στοιχείο την απλή υπαρκτικότητα έξω και πέρα από οποιαδήποτε διαλεκτική της ουσίας και των μετασχηματισμών της, αποτελώντας το πεδίο όπου η σκέψη (ως καθαρή δυνητικότητα) μπορεί να προβεί σε ατέρμονους ανασχηματισμούς σε μια αέναη δημιουργική παραγωγή εννοιών». (Σωτήρης, 2015)

Ο διανοητής διασταυρώνει τη φιλοσοφία και την πολιτική, σφραγίζοντας την συνεχή επανάσταση στην σκέψη που πυροδότησαν οι θετικές, αδιόρατες και παραγωγικές διαφορές. Αναλυτικότερα, με το βιβλίο του *Différence et Répétition* (1968) [*Διαφορά και επανάληψη*], εισάγει μία μη αντιφατική, μη διαλεκτική αντίληψη της διαφοράς, η οποία δεν εμφανίζεται ως απλοϊκό ταυτόσημο της ταυτότητας, ούτε ως το διαλεκτικό ταυτόσημο με την ταυτότητα.¹ Πρόκειται για μια τερατώδη διαφορά, *μια δύναμη* με την οποία αποκεντρώνεται η σκέψη αναδεικνύοντας την ποικιλομορφία της ζωής.

«Η διαφορά δεν είναι ποικιλία. Η ποικιλία είναι δεδομένη, αλλά η διαφορά είναι αυτή μέσω της οποίας το δεδομένο δίνεται... καθετί που συμβαίνει και καθετί που εμφανίζεται σχετίζεται με τάξεις διαφορών». (Deleuze, 1994: 70)

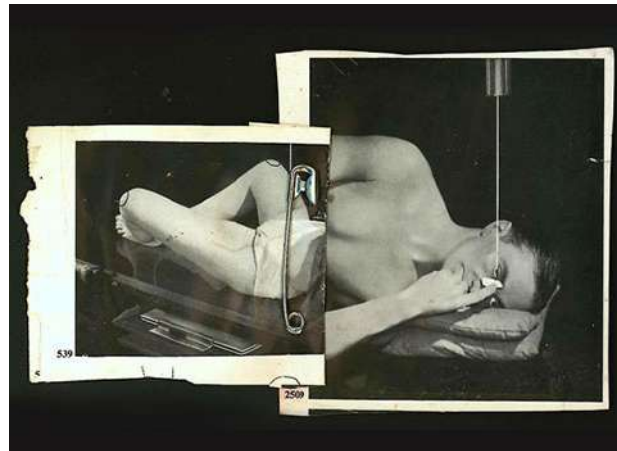
Απέναντι, λοιπόν στην παραδεδομένη και κλειστή λογική που θέτει περιορισμούς στο σκέπτεσθαι του ανθρώπου, ο Deleuze τονίζει ότι «υπάρχει μια εντελώς διαφορετική κατανομή που πρέπει να ονομαστεί νομαδική, ένας νομαδικός νομός, χωρίς περιουσία, εγκλεισμό ή μέτρο» (Deleuze, 2004: 46). Κατά τον τρόπο των νομάδων βοσκών που διασκορπίζουν τα πρόβατά τους και τον εαυτό τους σ' ένα χώρο δίχως όρια, η ντελεζιανή σκέψη δεν περιχαράκωνει ούτε ταξινομεί το πραγματικό σύμφωνα με διαχρονικούς δυισμούς και συμπαγείς ταυτότητες, αλλά με όχημα τη διαφορά, *κατανέμει πολλαπλότητα σε ένα λείο περιβάλλον στο μέσον της κλασικής εικόνας της σκέψης*. Αυτή τη νομαδική σκέψη της διαφοράς και της πολλαπλότητας ο Deleuze ονομάζει *Υπερβατολογικό Εμπειρισμό* (Empirisme Supérieur). (Ακριβόπουλος, 2008)



Hamish Fulton, *Walking artist*

1 Στην στατικότητα συνεπώς και τον επικαθορισμό του δομισμού οι νεοδομιστές αντιπροτείνουν μία κίνηση της διαφοράς που αποδομεί τις μεταφυσικές εννοιολογικές αντιθέσεις όπως νοητό/αισθητό κ.α. και προηγείται από κάθε δεσμό με οποιαδήποτε εκφραστική υπόσταση (Χατζησάββα, 2009: 400).

«Οι Deleuze-Guattari επιχειρούν να αποσυνδέσουν τις εικόνες από τις συνήθειες τους σημασίες και διαμορφώσεις, επιχειρούν να θέσουν τις εικόνες της σκέψης και της αναπαράστασης σε μια κίνηση που σβήνει το όριο ανάμεσα σε αισθητό και νοητό. Η αναπαράσταση για το Γάλλο διανοητή απομονώνει το συμβάν, το ξεχωρίζει από αυτό που μπορεί, αντί συνεπώς για την αναπαράσταση, ερευνά τη σχέση ανάμεσα στη γλώσσα της σκέψης και την εικόνα της σκέψης. Στο μέτρο που για τον Deleuze μέρος της σκέψης είναι ήδη εικόνες, θεωρεί ότι *γίνεσθαι είναι να ελευθερώσεις τη ζωή από τις φόρμες, από τις εικόνες σκέψης που την περιορίζουν στο ήδη γνωστό*». (Χατζησάββα, 2009:382)



Francis Bacon, *Collage from K-C-Clark's Positioning in Radiography*, 1939

Η νέα εικόνα της σκέψης

Υπάρχει ένα σχίσμα στο έργο του φιλόσοφου. Αναφερόμενος σε εκείνες τις εικόνες που αιχμαλωτίζουν και φυλακίζουν την σκέψη, ο πρώιμος Deleuze, κυρίως στο *Différence et Répétition* (1968), το πρώτο βιβλίο που γράφεται με την «δική του φωνή», υποστηρίζει την «καταστροφή» αυτού που ονομάζει η εικόνα της σκέψης και καλεί, αντιθέτως, **το σκέπτεσθαι «χωρίς εικόνα»**. (Deleuze,1994)

«Οι συνθήκες μιας αληθινής κριτικής και μιας πραγματικής δημιουργίας είναι οι ίδιες: η καταστροφή μιας εικόνας της σκέψης η οποία προϋποθέτει τον εαυτό της και η γένεση του σκέπτεσθαι μέσα στην ίδια την σκέψη. Κάτι στον κόσμο μάς αναγκάζει να σκεφτούμε. Αυτό το κάτι, αντί να είναι απλά κάτι αναγνωρίσιμο θα πρέπει να κατανοηθεί ως στοιχειώδης αναμέτρηση». (Deleuze,1994:139)

Για τον ύστερο Deleuze, σε αντιδιαστολή με την έκκλησή του για μία «σκέψη χωρίς εικόνα», τίθεται το ζήτημα να σκεφτεί κανείς μια **«μία νέα εικόνα της σκέψης»** [στον «Πρόλογο» της αγγλικής έκδοσης του *Différence et Répétition*, το 1994] (Dronsfield, 2012). Είναι σημαντικό να τονισθεί αυτή η εσωτερική διαφορά στη σκέψη του Deleuze γιατί ενσαρκώνει μια συγκεκριμένη μαχητική φιλοσοφία που συμπεριλαμβάνει την εικόνα. Η αναζήτησή της βρίσκεται εντελώς σε αντίθεση με την αναγκαιότητα «καταστροφής» της εικόνας της σκέψης και της επινόησης μιας «σκέψης χωρίς εικόνα». **Η επίκληση για μια «νέα εικόνα της σκέψης» δεν εκτοπίζει τόσο τη δογματική εικόνα της σκέψης, όσο εκτοπίζει το δογματισμό από την εικόνα.**¹

¹ Ο Jonathan Dronsfield γράφει στο δοκίμιό του για τη «νέα εικόνα της σκέψης» στη σκέψη του Deleuze: «Αν η θεραπεία για τη δογματική εικόνα της σκέψης είναι μία νέα εικόνα της σκέψης, τότε η ασθένεια δεν είναι διόλου η μορφή της εικόνας, αντιθέτως η εικόνα γίνεται η θεραπεία» (Dronsfield, 2012).

α.2. Η ερμηνεία της ζωγραφικής του Francis Bacon

Διαφορά Μορφής–Αναπαράστασης | Διαφορά Εικονικού (Figural) – Απεικονιστικού (Figurative)



«Αλλά πες μου, ποιος μπορεί σήμερα να καταγράψει ένα γεγονός, χωρίς να προκαλέσει βαθιά κακοποίηση της εικόνας;» Francis Bacon (Sylvester, 1988[1975]:41)

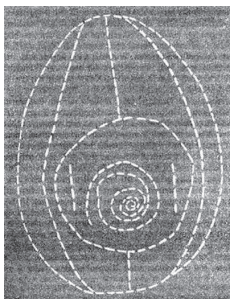
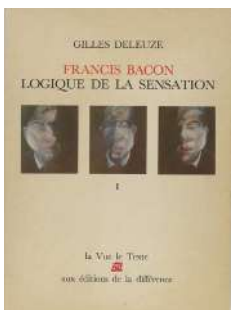
Αντιτιθέμενος σε μία πρωτοφανή αναπαράσταση, ο Deleuze στο βιβλίο του *Η Λογική της Αίσθησης* (Francis Bacon: *Logique de la Sensation*, 1981), μελετάει έννοιες συσχετιζόμενες με την αίσθηση, την αντίληψη και την αισθητική στο έργο του ζωγράφου Francis Bacon¹. Πιο συγκεκριμένα στο βιβλίο αναλύει τις καινοτομίες του ζωγράφου: την απομόνωση της *Μορφής* (Figure), τις βίαιες παραμορφώσεις της σάρκας, τη μέθοδο της τύχης καθώς και την χρήση των τρίπτυχων φορμών.

Με βάση τα παραπάνω, στην ανάλυσή του συνδέει την έννοια *σώμα χωρίς όργανα*² (body without organs), όπως το ονόμασε ο ίδιος σε συνεργασία με τον Felix Guattari, με την αντιμετώπιση του Bacon για τη δύναμη και τους ρυθμούς του ανθρώπινου σώματος. Επιπλέον, η έννοιά τους για το *διάγραμμα* (diagram) ερμηνεύει την μη αναπαραστατική γραφή του ζωγράφου.

Η πειραματική ανάγνωση του ζωγράφου από τον Deleuze αντιπαραβάλλεται με αυτήν των ιστορικών «παραδοσιακών» και των φαινομενολογικών προσεγγίσεων. Ο φιλόσοφος συνδέει το έργο του Bacon με την έννοια του ζωγράφου Cezanne για μια «λογική της αίσθησης» που κορυφώνεται με το χρώμα και την «χρωματική αίσθηση». Ο Bacon αναμένεται να γίνει κλασικός φιλοσοφικός προβληματισμός για τη φύση της ζωγραφικής.

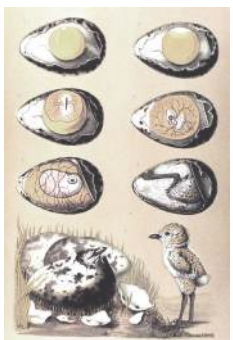
¹ Ο Francis Bacon (Francis Bacon, 28 Οκτωβρίου 1909–28 Απριλίου 1992) ήταν Βρετανός ζωγράφος ιρλανδικής καταγωγής, γνωστός για το τολμηρό, γκροτέσκο, συναισθηματικά φορτισμένο και ωμό ύφος ζωγραφικής. Οι απεικονίσεις του με θέμα τους Πάπες, τη Σταύρωση και τα πορτραίτα στενών του φίλων αποτελούν ορισμένα από τα δημοφιλέστερα έργα του.

² Οι Deleuze-Guattari με τον όρο αυτόν (σώμα χωρίς όργανα) αναφέρονται στο δυνητικό συνεχές (virtual continuum) που σχηματίζεται από πολλαπλότητες.



Dogon Egg

χΟΣ
(χωρίς Όργανα Σώμα)



α.2.1. Ζωγραφική και Αίσθηση

Σύμφωνα με τον Deleuze μπορούμε να υπερβούμε την αναπαράσταση (δηλαδή του εικονογραφικού και αφηγηματικού στοιχείου) είτε μέσω της *Μορφής* (Figure) είτε μέσω της *αφηρημένης φόρμας*. Το πέρασμα προς τη *Μορφή* ο Cezanne το αποκαλεί αίσθηση.

«Μορφή είναι η αισθητή φόρμα αναγόμενη στην αίσθηση, επιδρά άμεσα στο νευρικό σύστημα».

(Deleuze, 2003[1981]:34)

Η αίσθηση είναι το αντίθετο του προκατασκευασμένου και του εύκολου. Ταυτίζεται άμεσα με το υποκείμενό της (ζωτική κίνηση, νευρικό σύστημα) και με το αντικείμενό της (γεγονός, τόπος, συμβάν). Οι φαινομενολόγοι διατυπώνουν: εγώ μεταβάλλομαι μέσα στην αίσθηση και συγχρόνως κάτι συμβαίνει μέσω της αίσθησης, το ένα μέσω του άλλου, το ένα εντός του άλλου. Το σώμα είναι εκείνο που την παράγει και τη δέχεται, ταυτόχρονα υποκείμενο και αντικείμενο. Για τον Deleuze, η αίσθηση δεν βρίσκεται στο ελεύθερο παιχνίδι με το χρώμα αλλά στο ίδιο το σώμα. Μας παραθέτει για παράδειγμα το σώμα ενός μήλου του Cezanne, κάτι που ο Lawrence ονομάζει «η μηλότητα του μήλου».

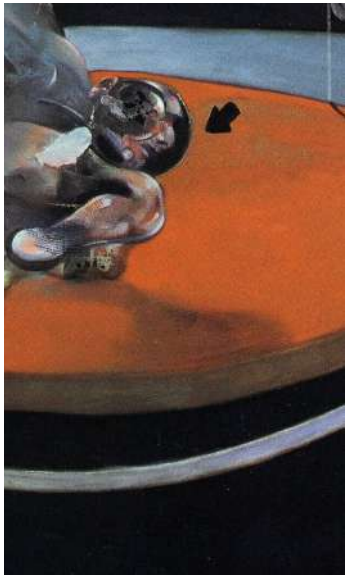
Ο Bacon μιλάει για δύο παραπλήσια πράγματα αναφερόμενος στην αίσθηση. Από την μία υποστηρίζει ότι η *φόρμα αναγόμενη στην αίσθηση*, η *Μορφή*, είναι το αντίθετο της *φόρμας αναγόμενης σε ένα αντικείμενο που απεικονίζει (αναπαράσταση)*. Ο Paul Valéry υποστήριξε πως η αίσθηση είναι εκείνο που μεταδίδεται άμεσα, αποφεύγοντας την παρακαμπτήριο ή την πλήξη ενός μύθου προς την αφήγηση.

Ο Bacon επαναλαμβάνει πως η αίσθηση είναι ό,τι διαβαίνει από την μία «τάξη» σε μια άλλη, από το ένα «επίπεδο» σ' ένα άλλο, από την μία «περιοχή» σε μία άλλη. Η ερμηνεία αυτή συσχετίζεται με την θεωρία του Deleuze για τον *ρυθμό*, με τον οποίο περιγράφει συγκεκριμένα εκφραστικά μοτίβα που λειτουργούν ως μέσα διαφυγής και διαμόρφωσης νέων εδαφών, σε μια συνεχή διαδικασία

F.B. (Francis Bacon) Μπορείς να εξηγήσεις ποια είναι η ουσιαστική διαφορά ανάμεσα σ' ένα έργο που απευθύνεται στο θεατή άμεσα και σ' ένα άλλο που απευθύνεται εικονογραφικά; Πρόκειται για κάτι που εκφράζεται πολύ δύσκολα με λόγια. Έχει να κάνει με το ένστικτο. Είναι πολύ δύσκολο να το καταλάβεις γιατί μερικά έργα σου απευθύνονται στο νευρικό σύστημα άμεσα, ενώ άλλα σου λένε την ιστορία μακρηγορώντας μέσω του εγκεφάλου. (Sylvester, 1988[1975])



Francis Bacon, *Three studies for a Crucifixion*, 1962

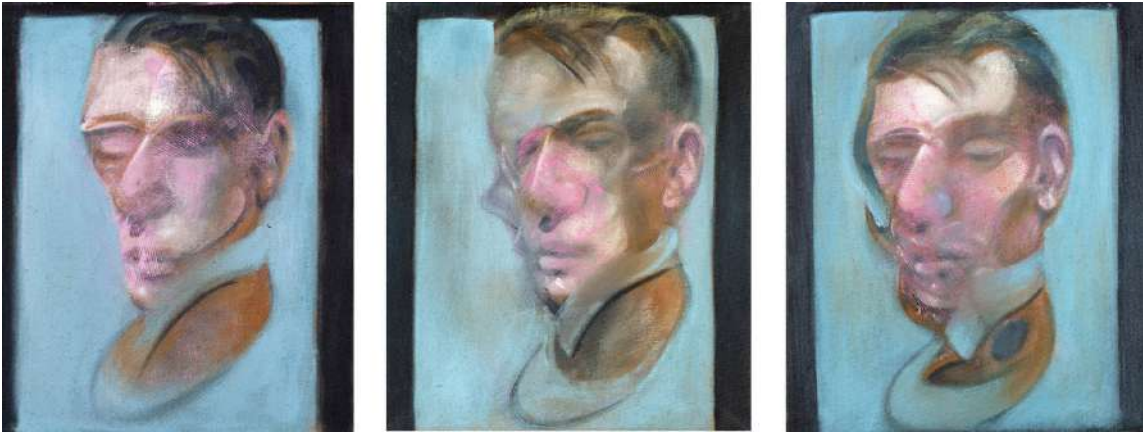


Francis Bacon, *Figure in Movement* (detail), 1976

απεδαφικοποιήσεων¹. Ο Ronald Bogue σχολιάζει για την ερμηνεία της αίσθησης από τον Deleuze:

«Η ουσία της αίσθησης είναι ο ρυθμός και ο στοιχειώδης ρυθμός της ζωγραφικής του Bacon είναι η συστολική και διαστολική δόνηση που περνάει μεταξύ εδαφών και μορφών».(Bogue,1996: 263)

Για τον Deleuze ο ρυθμός δεν είναι ποτέ στην ίδια επιφάνεια με το ρυθμούμενο, επειδή η ενέργεια γίνεται σε ένα περιβάλλον, ενώ ο ρυθμός τίθεται μεταξύ των περιβαλλόντων. (Deleuze, Guattari,2017[1980]:385). Όπως και ο Bachelard επισημαίνει: *«Η σύνδεση των ενεργά αληθινών στιγμών (ρυθμός) πραγματοποιείται πάντα σε μία επιφάνεια που διαφέρει από την επιφάνεια που πραγματοποιείται η ενέργεια».* Ομοίως λοιπόν κατανοούμε πως η αίσθηση κυριαρχεί των παραμορφώσεων καθώς και τις προκαλεί στο σώμα. Αντιθέτως, η αφηρημένη τέχνη και η απεικόνιση παραμένουν αποκλειστικά σε ένα επίπεδο: διαβαίνουν από τον εγκέφαλο, δεν επιδρούν άμεσα στο νευρικό σύστημα, δεν προσεγγίζουν την αίσθηση και δεν εξάγουν την Μορφή.



Francis Bacon, *Three Studies for a Self-Portrait*, 1980

¹ Σύμφωνα με τους Deleuze-Guattari, η λειτουργία της απεδαφικοποίησης κινείται ως εξής: Α είναι η κίνηση μέσω της οποίας «εγκαταλείπεται» το έδαφος. Είναι η διεργασία της γραμμής φυγής. (Deleuze, Guattari, 2017[1980]:626)

Αναλυτικότερα, ο Bacon στις συζητήσεις του μιλάει διαρκώς για τις «τάξεις της αίσθησης», τα «αισθητήρια επίπεδα», τις «περιοχές της αίσθησης» ή τις «μετακινούμενες ακολουθίες». Κάθε τάξη, επίπεδο ή περιοχή, αντιστοιχεί σε μία καθορισμένη αίσθηση που θα συνιστούσε όρο σε μία ακολουθία. Ιδίως ο τρόπος μεθόδευσης της ζωγραφικής του Bacon είναι σειραϊκός. Κάποιες σειρές πινάκων του, όπως η σειρά με τις σταυρώσεις ή οι σειρές με τον Πάπα, καθώς και τα τρίπτυχά του αποτελούν σειρές ταυτοχρονίας με την έννοια του ότι συνυπάρχουν τρεις τάξεις ή τρία επίπεδα τουλάχιστον.

Για τα τρίπτυχα του Bacon σε σχέση με το ρυθμό, εμπνευσμένος από τον ρυθμό στη σκέψη του Messiaen¹, ο Deleuze σημειώνει:

«Αυτά είναι τέρατα από την άποψη της μορφοποίησης. Αλλά από την άποψη των ιδίων των μορφών, αυτά είναι ρυθμοί και τίποτα άλλο, ρυθμοί όπως σε ένα κομμάτι της μουσικής, όπως στη μουσική του Messiaen, που σε κάνει να ακούς «ρυθμικούς χαρακτήρες». Εάν κάποιος έχει κατά νου την ανάπτυξη του τρίπτυχου, κι όπως ο Bacon έχει επηρεάσει τις σχέσεις μεταξύ ζωγραφικής και μουσικής, τότε μπορεί κανείς να επιστρέψει στους απλούς πίνακες».(Deleuze,2003[1981]: xv)

Με βάση τα προαναφερθέντα, συμπεραίνουμε ότι κάθε πίνακας, κάθε Μορφή αποτελεί μετακινούμενη ακολουθία ή σειρά. Κάθε αίσθηση διαθέτει διαφορετικά επίπεδα, διαφορετικές τάξεις ή βρίσκεται σε διαφορετικές περιοχές, σε τέτοιο βαθμό που δεν υπάρχουν πολλές αισθήσεις διαφορετικών τάξεων αλλά διαφορετικές τάξεις μιας και μοναδικής αίσθησης. Η αίσθηση εμπεριέχει μια συστατική διαφορά επιπέδου, ένα πλήθος από συστατικές περιοχές. **Κάθε αίσθηση –κάθε Μορφή– αποτελεί εξαρχής «συσσωρευμένη» αίσθηση.**

¹ Ο Messiaen στις συνομιλίες του με τον Claude Samuel όταν ρωτήθηκε για το πώς μπορεί να περιγραφεί ο ρυθμός με έναν απλό τρόπο, απάντησε ότι ο ορισμός του Πλάτωνα πως «ο Ρυθμός είναι η σειρά [διάταξη] της κίνησης» που εμφανίζεται στον χορό, στο λόγο και τη μουσική, είναι ατελής. Ο Messiaen υποστηρίζει ότι ο ρυθμός είναι το πρωταρχικό και ίσως ουσιαστικό μέρος της μουσικής, που υπήρχε πριν από τη μελωδία και την αρμονία. Ο ρυθμός εμπνέεται από τις κινήσεις της φύσης, τις ελεύθερες κινήσεις και άνισης διάρκειες. (Jüрате Baranova και συν., 2016: 44)

F.B. [...] Πιστεύω πως η μεγάλη τέχνη είναι βαθιά τακτοποιημένη. Ακόμη και όταν μέσα σε αυτήν την τάξη υπάρχουν πάρα πολλά ενστικτώδη και τυχαία πράγματα, πιστεύω πως όλ' αυτά βγαίνουν από μια επιθυμία τακτοποίησης και επαναφοράς του γεγονότος στο νευρικό σύστημα με πιο βίαιο τρόπο. [...] Βλέπεις, πιστεύω πως η τέχνη είναι καταγραφή, είναι αναφορά. Και νομίζω ότι στην αφηρημένη τέχνη, όπου δεν υπάρχει αναφορά, δεν υπάρχει τίποτε άλλο παρά η αισθητική του καλλιτέχνη και οι λίγες αισθήσεις του. Στην αφηρημένη τέχνη δεν υπάρχει ποτέ ένταση. (Sylvester, 1988[1975]: 59)



Francis Bacon, *Triptych August 1972 (part i)*, 1972



Sergei Eisenstein's
Battleship Potemkin, 1925

Οι Deleuze και Guattari σημειώνουν για τον όρο τους «**ρεφραίν**»: «Το ρεφραίν είναι ο εδαφικοποιημένος ρυθμός και η εδαφικοποιημένη μελωδία, επειδή έχουν γίνει εκφραστικοί- και έχουν γίνει εκφραστικοί επειδή είναι εδαφικοποιητικοί. Δεν κάνουμε κύκλους. Θέλουμε να πούμε ότι υπάρχει μία αυτο-κίνηση εκφραστικών ποιότητων. Η εκφραστικότητα δεν περιορίζεται στα άμεσα αποτελέσματα μιας παρόρμησης που προκαλεί μια ενέργεια μέσα σε ένα περιβάλλον: τέτοια αποτελέσματα είναι υποκειμενικές εντυπώσεις ή συγκινήσεις και όχι τόσο εκφράσεις (αίφνης, το στιγμιαίο χρώμα που παίρνει ένα ψάρι του γλυκού νερού υπό την τάδε παρόρμηση). **Οι εκφράσεις βρίσκουν μία αντικειμενικότητα στο έδαφος που χαράζουν**». (Deleuze, Guattari, 2017[1980]:389)

Αν και η **Μορφή** αντιτίθεται στην απεικόνιση, ο Deleuze αναφέρει, όπως και ο Bacon, ότι στην πράξη θα υπάρχει απεικόνιση, όμως η δευτερογενής αυτή απεικόνιση [**Μορφή**] εξουδετερώνει την πρωτογενή [**Αναπαράσταση**]. Ο προβληματισμός του Bacon τίθεται γύρω από το ζήτημα μιας αναπόφευκτης απεικόνισης που θα επέλθει και το πώς αυτή μπορεί να απαλλαγεί από κάθε απεικαστικό στοιχείο. Προσπαθεί να απαλλαγεί από καθετί που προκαλεί εντύπωση, δηλαδή πρωτογενή απεικόνιση κάποιου στοιχείου που εξάγει βίαιη αίσθηση.

Χαρακτηριστικά ο Bacon αναφέρει για το έργο του:

«Θέλησα περισσότερο να ζωγραφίσω τη κραυγή παρά τη φρίκη».

Για τον Bacon δεν είναι εύκολη η απαλλαγή από οποιαδήποτε φρίκη ή κάποιο άλλο πρωτογενές στοιχείο. Ο Deleuze υποστηρίζει πως θα πρέπει κανείς να απαρνηθεί την ίδια του την εμπειρία. Στην περίπτωση της ζωγραφικής του Bacon, ο οποίος κουβαλάει τη βία του πολέμου και του ναζισμού, οι πίνακες δημιουργούν υπέρμετρη εντύπωση, αφού η απεικόνιση που εξακολουθεί να υπάρχει αποκαθιστά, έστω και δευτερογενώς, μία σκηνή φρίκης¹. **Αυτή η σκηνή της φρίκης λειτουργεί ως κυρίαρχη πρωτοφανής αφήγηση** η οποία δεν αφήνει χώρο στο να εκτυλιχθούν άλλες. Η βία της αίσθησης αντιτίθεται στη βία του αναπαριστώμενου καθώς η **Μορφή**, δεν οφείλει το παραμικρό στη φύση κάποιου αναπαριστώμενου. Σύμφωνα με τον Antonin Artaud, **η ωμότητα δεν είναι ό,τι πιστεύουμε γι' αυτή, και εξαρτάται όλο και λιγότερο από μας**.

«Αίσθηση είναι ό,τι καθορίζει το ένστικτο μια ορισμένη στιγμή, όπως ένστικτο είναι η μετάβαση από μια αίσθηση σε μια άλλη, η αναζήτηση της «βέλτιστης» αίσθησης (όχι της πιο ευάρεστης, αλλά εκείνης που πληροί τη σάρκα την τάδε στιγμή της κατάβασής της, της συστολής της ή της διαστολής της)». (Deleuze, 2003[1981]:40)

¹ Ο Deleuze σημειώνει: «εφόσον θα υπάρξει φρίκη, ο μύθος επανέρχεται και χάνουμε την ευκαιρία της κραυγής». (Deleuze, 2003[1981]:39)



Diego Velazquez, *Pope Innocent X*, 1650



Francis Bacon, *Study after Velazquez's Portrait of Pope Innocent X*, 1953

«Το μελωδικό τοπίο δεν είναι πλέον μία μελωδία συνδεδεμένη με ένα τοπίο, είναι η μελωδία που φτιάχνει η ίδια ένα ηχητικό τοπίο, και χρησιμοποιεί αντιστικτικά όλες τις σχέσεις με ένα δυναμικό τοπίο». (Deleuze-Guattari, 2017[1980]:391)

«Ο ενδιαφέρων συνθέτης είναι ο ακροατής και ένας τρόπος δημιουργίας είναι να ερεθίζεις το μυαλό του ακροατή, να του σκιαγραφείς ένα τοπίο αντί να του το υποδεικνύεις». *Brian Eno*

Η αίσθηση είναι μια κινητήρια υπόθεση, μία κινητήρια δύναμη. Οι Μορφές του Bacon, ο οποίος ήταν επηρεασμένος από τις αποσυνθέσεις της κίνησης του φωτογράφου Muybridge, συλλαμβάνονται την ώρα που κάνουν μια παράξενη διαδρομή. Ο Deleuze συμπληρώνει πως *ό,τι απομονώνει τη Μορφή, η καμπύλη περιοχή ή το παραλληλεπίπεδο, μεταμορφώνεται σε κινητήρια δύναμη.*

Δεν είναι η κίνηση που επεξηγεί την αίσθηση, αλλά αντίθετα, είναι η ελαστικότητα της αίσθησης, που επεξηγεί την κίνηση. Ο Bacon ενδιαφέρεται για την κίνηση παρόλο που η κίνηση είναι έντονη, πρόκειται για μία επιτόπια κίνηση, *ένα σπασμό*. Οι κινήσεις αυτές μαρτυρούν τη δράση που ασκούν κάποιες αόριστες δυνάμεις στο σώμα. Δηλαδή, αυτές οι ενεργές δυνάμεις, ως ερμηνεία του Deleuze, εισχωρούν στον πίνακα, συγκρούονται μεταξύ τους, διαταράσσουν το οπτικό σύνολο και δημιουργούν τις παραμορφώσεις.

«Είναι σαν την ανάδυση ενός άλλου κόσμου. Αυτά τα σημάδια, αυτά τα χαρακτηριστικά, είναι παράλογα, ακούσια, συμπτωματικά, ελεύθερα, τυχαία. Είναι αφηρημένα, μη διευκρινιστικά, μη περιγραφικά. Είναι σημάδια της αίσθησης, αλλά συγχυσμένων αισθήσεων (οι συγχυσμένες αισθήσεις, όπως ο Cezanne είπε, που φέρνουμε μαζί μας στη γέννηση)». (Deleuze, 2003[1981]:100)

Παράλληλα, σύμφωνα με τη σκέψη των Gilles Deleuze και Felix Guattari, ως προς τη δομή της Μορφής και την «οργάνωση» των περιοχών της, αναφέρονται στον **όρο πλάνο σύστασης ή σύνθεσης** (πλανόμενον). Υποστηρίζουν ότι **«το πλάνο σύστασης αντιτίθεται στην επιφάνεια οργάνωσης και ανάπτυξης**. Η οργάνωση και η ανάπτυξη αφορούν σε μορφή και ουσία: ανάπτυξη της μορφής και ταυτόχρονα διαμόρφωση ουσίας ή υποκειμένου. Αλλά το πλάνο σύστασης αγνοεί την ουσία και τη μορφή: οι αυτότητες που εγγράφονται στο πλάνο αυτό είναι τρόποι εξατομίκευσης που δεν λειτουργούν ούτε βάσει μορφής ούτε βάσει υποκειμένου. Το πλάνο συνίσταται αφηρημένα, αλλά πραγματικά, με σχέσεις ταχύτητας και βραδύτητας μεταξύ μη διαμορφωμένων στοιχείων, και με συνθέσεις αντίστοιχων έντονων, πρωταρχικών συγκινήσεων («γεωγραφικό μήκος» και «γεωγραφικό πλάτος» του πλάνου). Κατά μία δεύτερη σημασία, η σύσταση συλλέγει ακριβώς τα ετερογενή, τα αταίριαστα: διασφαλίζει τη στερεοποίηση των ρευστών συνόλων, δηλαδή των πολλαπλοτήτων τύπου ριζώματος¹. Ουσιαστικά, δουλεύοντας με τη στερεοποίηση, **η σύσταση επιδρά αναγκαστικά στο περιβάλλον, μέσω του περιβάλλοντος, και αντιτίθεται σε κάθε πλάνο θεμελιώδους αρχής ή τελικότητας**». (Deleuze, Guattari, 2017[1980]:625)

«Είναι σαν το χέρι να πήρε μία ανεξαρτησία και να ξεκίνησε να καθοδηγείται από άλλες δυνάμεις, φτιάχνοντας σημάδια τα οποία δεν εξαρτώνται πια ούτε από την βούλησή μας ούτε από την όρασή μας».(Deleuze, 2003[1981]:100)

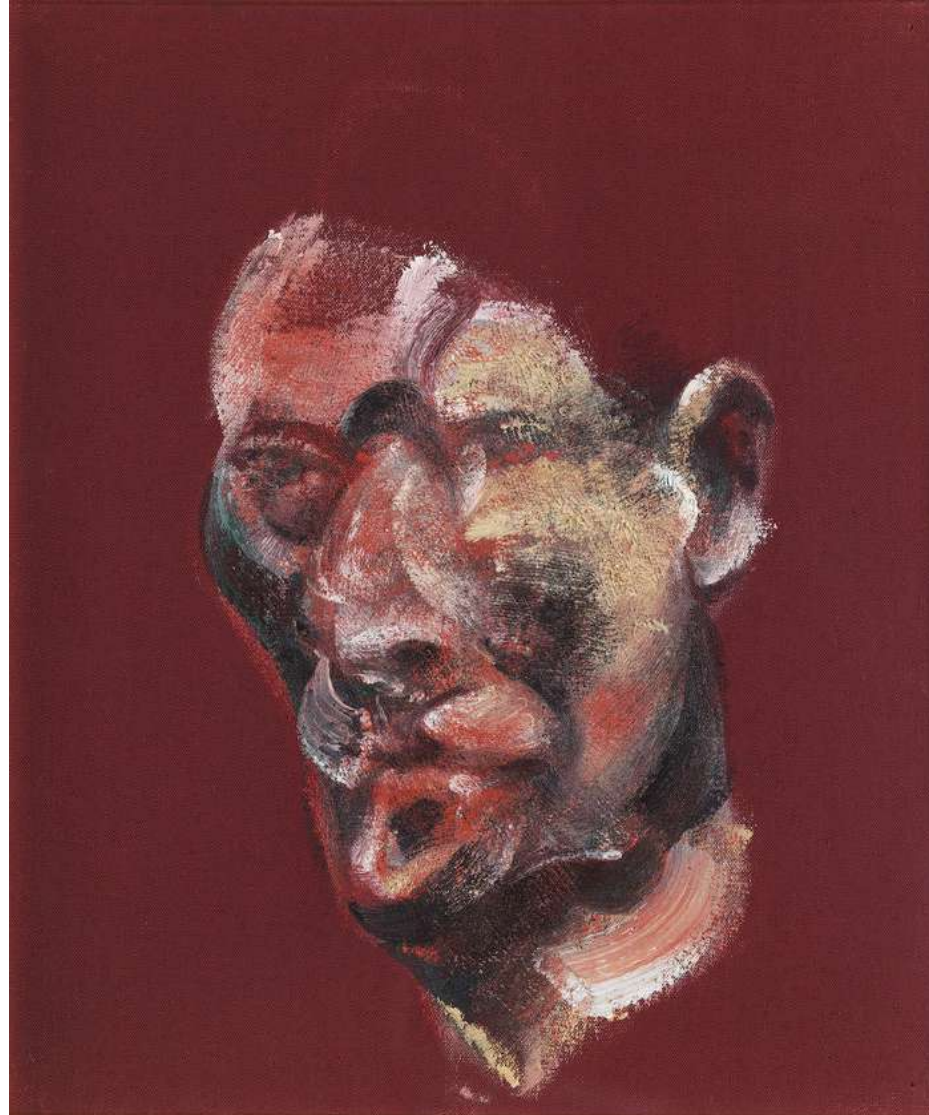
¹ Οι Deleuze και Guattari επεξηγούν τους όρους ρίζωμα/ριζωματικός κάνοντας μία αρχική διάκριση μεταξύ του «ριζωματικού» και του «δενδροειδούς». Ο ριζωματικός τρόπος σκέψης δημιουργεί τυχαίες, πολλαπλασιαζόμενες και αποκεντρωμένες συνδέσεις. Το «ρίζωμα» καταργεί τα δίπολα της διαλεκτικής ή του σημαίνοντος-σημαινομένου, τον διαχωρισμό ψυχής σώματος ή ακόμα και τα ίδια τα όργανα τα οποία μετατρέπονται σε ροές και μοριακές καταστάσεις.

Συμπερασματικά, ο ζωγράφος οφείλει να καταστήσει ορατή κάποια πρωταρχική ενότητα των αισθήσεων, καθώς επίσης και να φανερώσει οπτικώς **μια πολλαπλά αισθητή Μορφή**. Αυτή η διεργασία πραγματοποιείται εφόσον η αίσθηση συγχέεται με μία ζωτική κινητήρια δύναμη, η οποία διαπερνά όλες τις περιοχές και τάξεις, δηλαδή η ιδιότητα του ρυθμού. Ο Cezanne υποστήριζε μία «λογική της αίσθησης» **μη ορθολογική και μη εγκεφαλική**. Η σχέση ρυθμού και αίσθησης είναι η σχέση που εισάγει σε κάθε αίσθηση τα επίπεδα και τις περιοχές που διαβαίνει. Λέγεται ότι ο Cezanne είναι ο ζωγράφος που εισήγαγε τον ζωτικό ρυθμό στην οπτική αίσθηση. Μέσα από την παρούσα μελέτη διαπιστώνουμε πως κι ο Bacon ενέργησε με παρόμοιο τρόπο, με τη συνύπαρξη των κινήσεων, όταν η επίπεδη επιφάνεια ξανακλείνει πάνω στη Μορφή, και όταν η Μορφή διαστέλλεται ή, αντιθέτως, εξαπλώνεται για να ξανασυναντήσει την επίπεδη επιφάνεια, ώσπου να λιώσει. Όταν ο Bacon δηλώνει εγκεφαλικά απαισιόδοξος αλλά νευρικά αισιόδοξος ο Deleuze συμπληρώνει για αυτόν: *απεικαστικά απαισιόδοξος, αλλά μορφικά αισιόδοξος*. (Deleuze, 2003[1981]:43)



Francis Bacon, *Two Studies of George Dyer with Dog*, 1968





Francis Bacon, *Threes Studies for a Portrait of Lucian Freud* (Right-panel), 1965

α.2.2. Η σκέψη του ζωγράφου πριν την ζωγραφική πράξη

«Λένε ότι ο ζωγράφος βρίσκεται ήδη στον καμβά, όπου αυτός ανακαλύπτει όλα τα παραστατικά και πιθανά δεδομένα που καταλαμβάνουν και απασχολούν τον καμβά. Μία ολόκληρη διαμάχη συμμετέχει στον καμβά μεταξύ του ζωγράφου και αυτών των δεδομένων. Συνεπώς, πρόκειται για μια προκαταρκτική δουλειά η οποία ανήκει στη ζωγραφική ολοκληρωτικά και που ακόμα προηγείται της ζωγραφικής πράξης». (Deleuze, 2003[1981]:99)

Σύμφωνα με τον Deleuze, η προκαταρκτική εργασία του ζωγράφου είναι αόρατη και ήσυχη, αλλά και υπερβολικά έντονη καθώς η πράξη της ζωγραφικής από μόνη της εμφανίζεται μετέπειτα σε σχέση με τη δουλειά. Ο φιλόσοφος ισχυρίζεται πως είναι λάθος να πιστεύει κανείς ότι δεν υπάρχει τίποτα πριν από τον πίνακα, ότι ο ζωγράφος δουλεύει σε έναν λευκό καμβά. Αυτό το λάθος πηγάζει από την παραστατική άποψη. Αναφερόμενος σε παραστατικά δεδομένα σκιαγραφεί το τι υπάρχει στον καμβά και στη σκέψη του ζωγράφου που αποτελούν προϋπόθεση για αυτήν την πράξη, ή τις πράξεις, δεδομένα λίγο ή πολύ εικονικά, λίγο ή πολύ πραγματικά. Όλα είναι ήδη παρόντα στον καμβά κατά τρόπον που ο ζωγράφος δεν χρειάζεται να καλύψει την λευκή επιφάνεια αλλά να την καθαρίσει. **Ζωγραφίζει πάνω σε εικόνες που βρίσκονται ήδη εκεί, προκειμένου να παράξει έναν καμβά του οποίου η λειτουργικότητα θα αντιστρέψει τις σχέσεις μεταξύ μοντέλου και αντιγράφου.**

Σ' αυτή την περίπτωση, πρέπει να γίνει η διάκριση μεταξύ *βοηθητικών δεδομένων*, καθώς κι αυτών που προκύπτουν ως αποτελέσματα μιας προκατασκευασμένης εργασίας. Ο Deleuze, αναφέρει ένα είδος δεδομένων παραγόμενων **από προκατασκευασμένες αντιλήψεις και μνήμες**, ως ψυχικά και σωματικά **κλισέ**. Με βάση αυτό, μία ολόκληρη κατηγορία στοιχείων που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως «κλισέ» υπάρχουν στη σκέψη του ζωγράφου πριν από την έναρξη του πίνακα.

«Είναι δραματικό». (Deleuze, 2003[1981]:2)

Ο διαχωρισμός μεταξύ δεδομένων είναι ιδιαιτέρως σημαντικός για τον Deleuze, αφού τα βοηθητικά παραστατικά δεδομένα είναι εκείνα που θα μετακινηθούν τελικώς στην πράξη του πίνακα (είτε μαζεύοντάς τα, απλώνοντάς τα, τρίβοντάς τα είτε διαφορετικά καλύπτοντάς τα). Δίνει το παράδειγμα ενός ματιού που θα επιμηκυνθεί, θα τεντωθεί από την μία άκρη του κεφαλιού στην άλλη. Ο Bacon το ονομάζει αυτό *γράφημα* ή *διάγραμμα*. **Το διάγραμμα στο έργο του είναι η ενεργή τοποθέτηση (set) των μη σημαινόντων και μη αναπαραστατικών γραμμών-παλμών, των ζωνών και των χρωματικών εντάσεων.**

«Είναι σαν μία Σαχάρα, μία ζώνη της Σαχάρας, να εισήχθηκε ξαφνικά στο κεφάλι: είναι σαν ένα μέρος δέρματος του ρινόκερου να παρατηρήθηκε κάτω από ένα μικροσκόπιο, να τεντώθηκε πάνω σ' αυτό, σαν να χώρισαν τα δύο ήμισυ του κεφαλιού από έναν ωκεανό, σαν να άλλαξε η μονάδα μέτρησης, και μικρομετρικά ή ακόμα και κοσμικά, μονάδες αντικαθίστανται από παραστατικές μονάδες. Είναι σαν, εν μέσω του παραστατικού και των πιθανολογικών δεδομένων, μια καταστροφή να υπερνικά τον καμβά». (Deleuze, 2003[1981]:100)

Ο Lawrence γράφει:

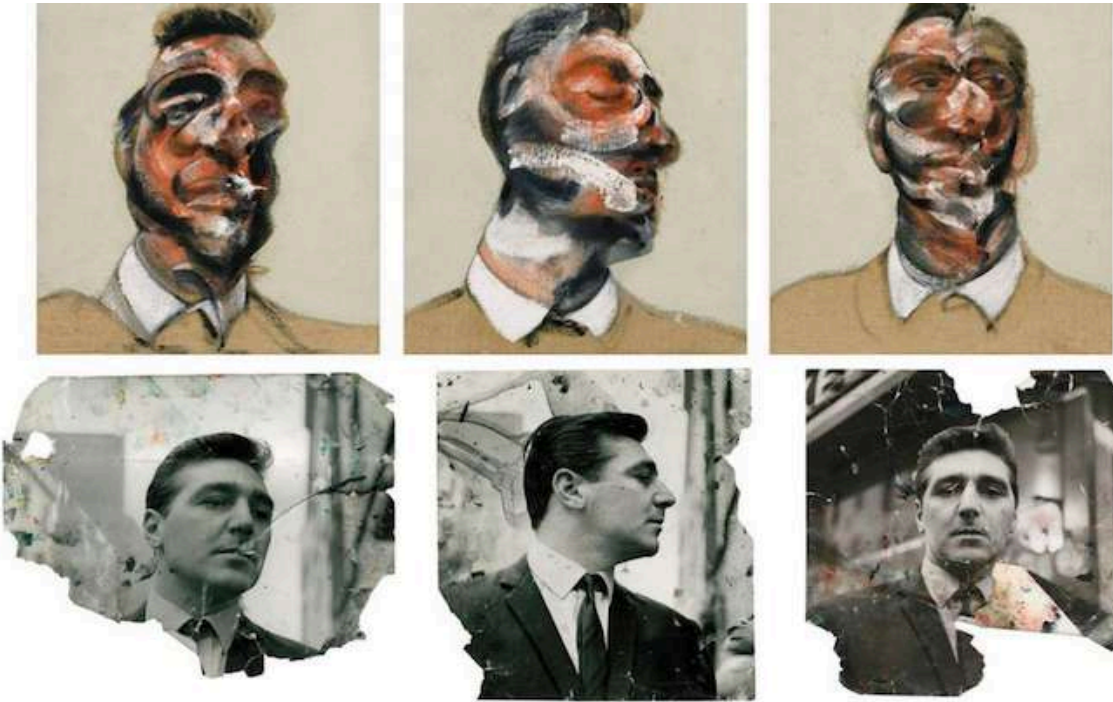
«Αλλά είναι το πρώτο βήμα που μετράει, και το μήλο του Cezanne είναι μεγάλη υπόθεση, περισσότερο από την Ιδέα του Πλάτωνα...»¹ (D.H Lawrence, 1929)

Στο παράδειγμα του Cezanne, το έργο του χαρακτηρίζεται από τα κλισέ. Όταν η ζωγραφική του ήταν συμβατικά εντάξει, όλα για εκείνον ήταν κλισέ και της επιτέθηκε, την απογύμνωσε από κάθε σχήμα και γέμισμα. Κάποιες φορές η οργή του για τα κλισέ τον οδηγούσε στο να τα παραμορφώσει σε παρωδίες.

Τα κλισέ συνεχίζουν να υπάρχουν και μετά τον Cezanne. Για τον Deleuze, *όχι μόνο οι εικόνες κάθε είδους έχουν πολλαπλασιαστεί γύρω μας και μέσα στα κεφάλια μας, αλλά ακόμα και οι αντιδράσεις απέναντι στα κλισέ δημιουργούν κλισέ*. Ως παράδειγμα θέτει την αφηρημένη ζωγραφική (αφηρημένος εξπρεσιονισμός), η οποία δημιούργησε τα δικά της κλισέ. Η μάχη με τα κλισέ είναι δύσκολη καθώς δεν αρκεί να παραμορφώσει και να ακρωτηριάσει ένα κλισέ ο ζωγράφος για να πετύχει *μία αληθινή παραμόρφωση*. Ο Bacon έκανε αυστηρή αυτοκριτική για τα κλισέ στους πίνακές του και αποκήρυξε ή κατέστρεψε διάφορους απ' αυτούς.

Τι, λοιπόν, σύμφωνα με τον ίδιο τον Bacon, θα έπρεπε να παραμείνει από τη δουλειά του; Κάποιες από τις σειρές με τα κεφάλια, ίσως, ένα ή δύο εναέρια τρίπτυχα, και μία μεγάλη πλάτη ενός άντρα. *Τίποτα περισσότερο από ένα μήλο, ή μία ή δύο κανάτες*. (Deleuze, 2003[1981])

¹ Ο ορισμός του Πλάτωνα για τις ιδέες ως μορφές βασίζονταν στην αιώνια, αμετάβλητη φύση τους. Το δέκατο βιβλίο της πολιτείας του Πλάτωνα παρουσιάζει μια τριαδική ιεραρχία: τις ιδεατές φόρμες, οι οποίες διαφαίνονται στα δεύτερου-επιπέδου ορατά αντικείμενα, τα οποία, με τη σειρά τους, σε τρίτο-επίπεδο παράγουν τις μιμήσεις – τα αντίγραφα τους. Κατ' αρχήν λοιπόν υπάρχει η Ιδέα. Η ιδεατή φόρμα προηγείται όλων των άλλων και εκφράζει την αληθινή υπόσταση κάθε πράγματος.



Francis Bacon, *Three Studies for Portrait of George Dyer (on light ground)*, 1964

John Deakin, *Photographs of George Dyer*

Σημαντικό χώρο στη δουλειά του καταλαμβάνουν οι **φωτογραφίες**. Η φωτογραφία τον ενδιέφερε όταν γέμιζε το κεφάλι του με παραστατικά δεδομένα πριν ξεκινήσει την δουλειά στον πίνακα. Τις μελετάει, τις χρησιμοποιεί, είναι συνεπαρμένος απ' αυτές. Δεν τους εναποθέτει κάποια αισθητική αξία καθώς προτιμάει αυτές που δεν έχουν καμία αισθητική φιλοδοξία, όπως για παράδειγμα οι φωτογραφίες του Muybridge. (Deleuze, 2003[1981]:91) Παρά την παραστατική τους φύση, η αγάπη του για την φωτογραφία, εξηγείται με το ότι **τα παραστατικά δεδομένα είναι πολύ πιο περίπλοκα απ' όσο φαίνονται στην αρχή**. Με όποιον τρόπο κι αν λειτουργούν, είναι κάτι, **υπάρχουν μέσα στους εαυτούς τους: δεν είναι μόνο τρόποι για να βλέπουμε, είναι ό,τι φαίνεται μέχρι που, τελικά, δεν βλέπεις τίποτε άλλο**. Η φωτογραφία δημιουργεί το πρόσωπο ή το τοπίο και το πιο σημαντικό χαρακτηριστικό της είναι ότι μας επιβάλει την «αλήθεια» παραποιημένων εικόνων (μέσω της παραστατικότητάς της).

D.S. (David Sylvester) *Θα μπορούσες να εξηγήσεις γιατί σε ενδιαφέρει τόσο η φωτογραφία;*

F.B. Νομίζω πως η αίσθησή μας για την εμφάνιση των πραγμάτων βιάζεται συνεχώς από τη φωτογραφία και τον κινηματογράφο. Έτσι, όταν κοιτάς κάτι, δεν το κοιτάς μόνο άμεσα αλλά και μέσω της επίδρασης που σου έχουν ασκήσει η φωτογραφία και ο κινηματογράφος. Εξάλλου σχεδόν πάντα βρίσκω ότι οι φωτογραφίες είναι πολύ πιο ενδιαφέρουσες τόσο από την αφηρημένη όσο και απ' την αναπαραστατική ζωγραφική. Ανέκαθεν με κατατρέχουν οι φωτογραφίες. (Sylvester, 1988[1975]:30)

D.S. Τι ακριβώς σε βασανίζει; Η αμεσότητά τους; Κάποια αναπάντεχα σχήματα που βρίσκεις στις φωτογραφίες; Η υφή τους;

F.B. Νομίζω πως είναι η ελαφριά μετατόπιση απ' το πραγματικό γεγονός, που με επαναφέρει στο γεγονός με τον πιο βίαιο τρόπο. Διαμέσου της φωτογραφικής εικόνας αρχίζω να περιπλανιέμαι μέσα στην εικόνα και να ανακαλύπτω αυτό που αντιλαμβάνομαι ως πραγματικότητά της πολύ πιο εύκολα απ' ό,τι όταν την κοιτάζω κατευθείαν. Και οι φωτογραφίες δεν είναι μόνο σημεία αναφοράς, συχνά γίνονται εναύσματα ιδεών. (Sylvester,1988[1975]:30)

Σε καμία στιγμή, δεν εντάσσει την φωτογραφία στη δημιουργική του διαδικασία παρά μόνο σε κάποιες περιπτώσεις που έχει βοηθητικό ρόλο για εκείνον. Συνεπώς δεν επιτυγχάνεται μια απόδραση από τα κλισέ, αποκλειστικά με την μεταμόρφωσή τους. Θα ήταν περισσότερο δόκιμο αν ο ζωγράφος εγκατέλειπε τον εαυτό του μέσα σ' αυτά τα κλισέ, αν τα σύλλεγε και τα πολλαπλασίαζε, ως προεικονικά δεδομένα. Μόνο αν τα αφήσει πίσω του, μπορεί να ξεκινήσει την δουλειά στον πίνακα.

«*Η θέληση να χάσεις την θέληση έρχεται πρώτη*», σημειώνει ο Deleuze.

Στις συνεντεύξεις του, πέρα απ'την φωτογραφία, αναφέρεται εξίσου συχνά στην **τύχη**. Μιλάει περίπου με τον ίδιο τρόπο για τα δύο αυτά διαφορετικά δεδομένα: *έχει μία πολύ περίπλοκη συναισθηματική στάση, από την οποία όμως εξάγει κανόνες για απόρριψη και πολύ ακριβής δράση*. Χωρίζει την τύχη σε δύο μέρη: ένα που απορρίπτεται στο προεικονικό στάδιο και ένα που ανήκει στην πράξη της ζωγραφικής. Πριν ξεκινήσει η δουλειά για τον ζωγράφο, όλα τα μέρη του καμβά μοιάζουν να είναι ισότιμα, **να είναι όλα το ίδιο «πιθανά»**. Αν δεν είναι ισότιμα, είναι επειδή ο καμβάς έχει μία ορισμένη επιφάνεια με όρια αλλά ακόμη περισσότερο με το τι κυριαρχεί στο κεφάλι του, ως προεικονική ιδέα, ικανή να κάνει τις πιθανότητες άνιστες [προϋπάρχουσες ενδεχομενικότητες]. *Αυτές οι πιθανότητες γίνονται βεβαιότητες καθώς ξεκινάει η πράξη της ζωγραφικής*. (Deleuze,2003[1981]:94)

«*Ελεύθερα σημάδια*» θα πρέπει να γίνουν αρκετά γρήγορα στην εικόνα που ζωγραφίζεται προκειμένου να καταστραφεί η εκκολαπτόμενη μορφοποίηση σε αυτήν και να δοθεί η ευκαιρία στη *Μορφή*, που είναι το ίδιο το *απίθανο*. Τα σημάδια αυτά είναι ακούσια, *“κατά τύχη”*, αλλά ξεκάθαρα και η ίδια η λέξη *“τύχη”* δεν υποδεικνύει πια πιθανότητες, αλλά ένα είδος επιλογής ή δράσης χωρίς πιθανότητα». (Deleuze,2003[1981]:93)

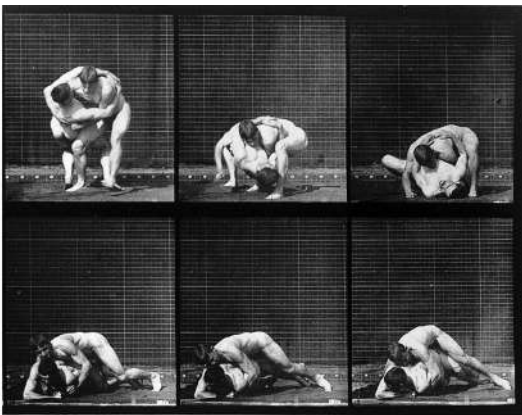
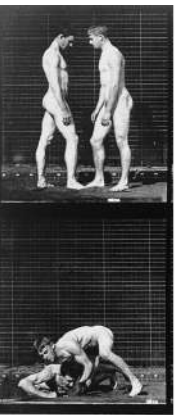
Ο Paul Servien δημιούργησε μία θεωρία η οποία διαχώρισε τις *πιθανότητες*, που αποτελούν αντικείμενα μιας πιθανής επιστήμης, από την *τύχη*, ένα είδος επιλογής που δεν είναι επιστημονικό και όχι ακόμη αισθητικό.¹ Το σύνολο πιθανολογικών δεδομένων με τα οποία θα ασχοληθεί ο Bacon είναι προεικονικά. Η τυχαία επιλογή που γίνεται εν κινήσει είναι ανεικονική. Θα γίνει εικονική και θα ενταχθεί στη ζωγραφική πράξη μέσα από χειρωνακτικά σημάδια τα οποία θα επαναπροσδιορίσουν το οπτικό όλο και θα αποσπάσουν την *απίθανη* Μορφή, όπως την χαρακτηρίζει ο Deleuze. Μιλάμε δηλαδή για ένα δυνητικό περιβάλλον πιθανολογικών δεδομένων στο οποίο **η επιλογή γίνεται με βάση το τυχαίο**.

Ο Bacon μπορεί να είχε την ίδια στάση απέναντι στα κλισέ και τις πιθανότητες: *μία απερίσκεπτη αποχαλίνωση, καθώς την μετατρέπει σε ένα τέχνασμα, μια παγίδα*. Τα κλισέ και οι πιθανότητες γεμίζουν τον καμβά πριν ξεκινήσει η δουλειά του ζωγράφου. Ο ζωγράφος *πρέπει να εισχωρήσει στον καμβά πριν το ξεκίνημα και μ' αυτόν τον τρόπο εισχωρεί στα κλισέ και τις πιθανότητες*. (Deleuze,2003[1981]:96) Γνωρίζει το τι θέλει να κάνει αλλά δεν γνωρίζει τον τρόπο για να φτάσει εκεί. Δηλαδή το πρόβλημά του, ως προς το κλισέ, δεν είναι το πώς θα εισέλθει στο πίνακα, μιας και είναι ήδη εκεί, αλλά πώς θα βγει απ' αυτόν, πώς θα βγει απ' το κλισέ, από την πιθανότητα. Σ' αυτό το σημείο, τα τυχαία σημάδια του χεριού θα του δώσουν μια ευκαιρία αλλά όχι βεβαιότητα. Αν δίνουν μία ευκαιρία είναι επειδή μπορούν να εξάγουν το οπτικό όλο από την παραστατική του κατάσταση, ώστε να συσταθεί η Μορφή.

Μας μιλάει για δύο ειδών μορφοποιήσεις. Η πρώτη ως *προεικονική*, βρίσκεται στον καμβά και στο κεφάλι του ζωγράφου, προτού ξεκινήσει, με την μορφή των κλισέ και των πιθανοτήτων. Η δεύτερη είναι αυτή που ο ζωγράφος αποκτά ως αποτέλεσμα της Μορφής, ως αποτέλεσμα της εικονογραφικής πράξης. **Η καθαρή παρουσία της Μορφής αναδιαμορφώνει την αναπαράσταση, η επαναδημιουργία μιας μορφοποίησης**. Ο Lawrence υποστήριξε πως η πρώτη μορφοποίηση θα πρέπει να κρίνεται όχι επειδή είναι πολύ πιστή στη ζωή αλλά επειδή δεν είναι αρκετά πιστή². Η ψευδής πιστότητα και η αληθινή δεν έχουν την ίδια φύση. Μεταξύ τους προκύπτει ένα άλμα στο χώρο, η ανάδυση της Μορφής στο χώρο, η εικονογραφική πράξη.

1 Για τον Bacon είναι *ζήτημα ρουλέτας*, όπως λέει και στις συνεντεύξεις του: βρίσκεται μπροστά από τρία τελάρα όπως θα βρισκόταν και σε τρία τραπέζια.

2 Για τον Πλάτωνα (στην Πολιτεία και στους Πλατωνικούς Διαλόγους), η μίμηση (αναπαράσταση) είναι άκρως επικίνδυνη διότι απομακρύνει τους ανθρώπους από την *Αλήθεια* και την θεωρεί εξ ορισμού ατελή αναπαράσταση του πρωτότυπου.

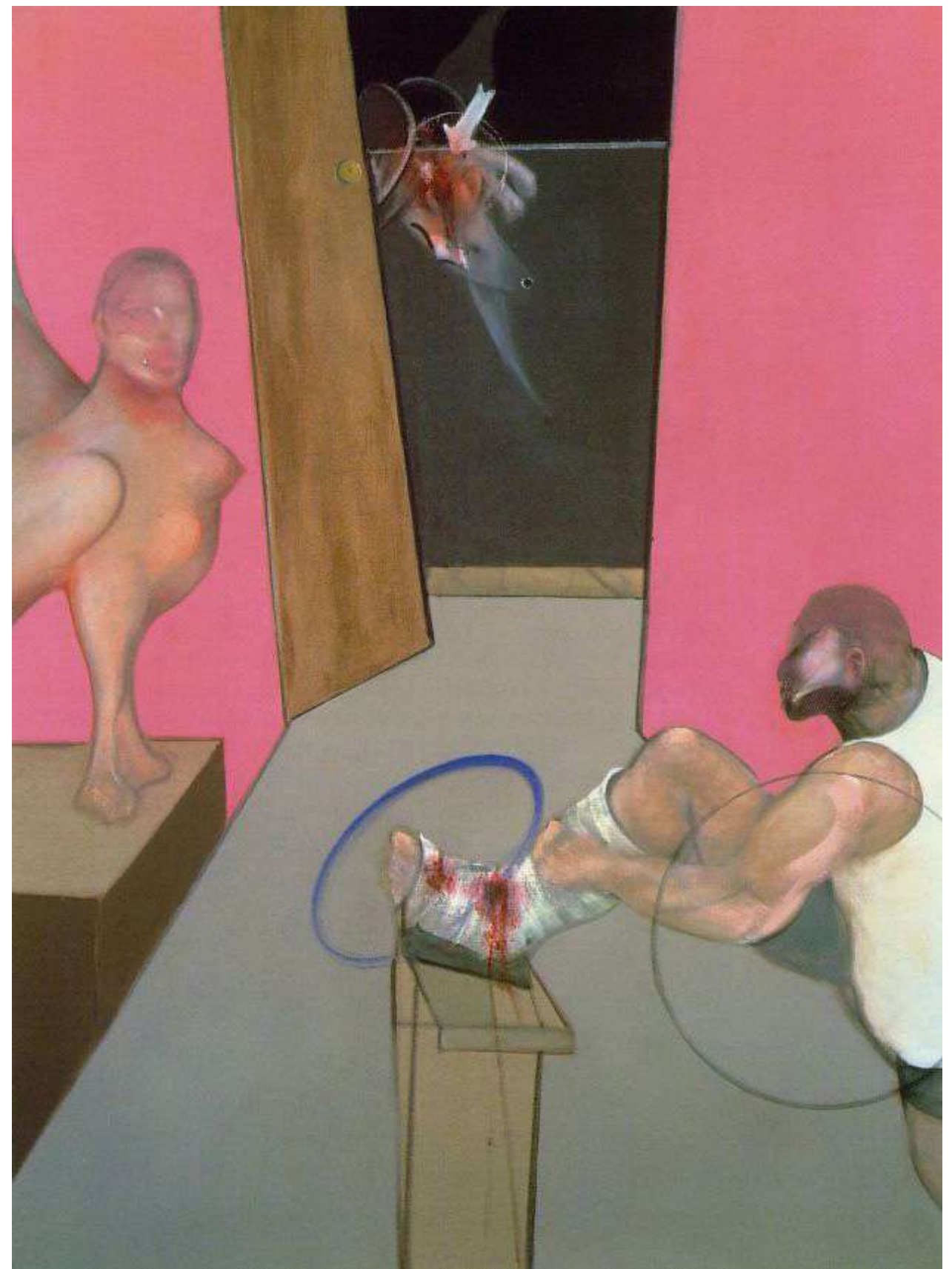


Edward Muybridge, *Wrestlers*, 1880
Francis Bacon, *Two Figures*, 1953

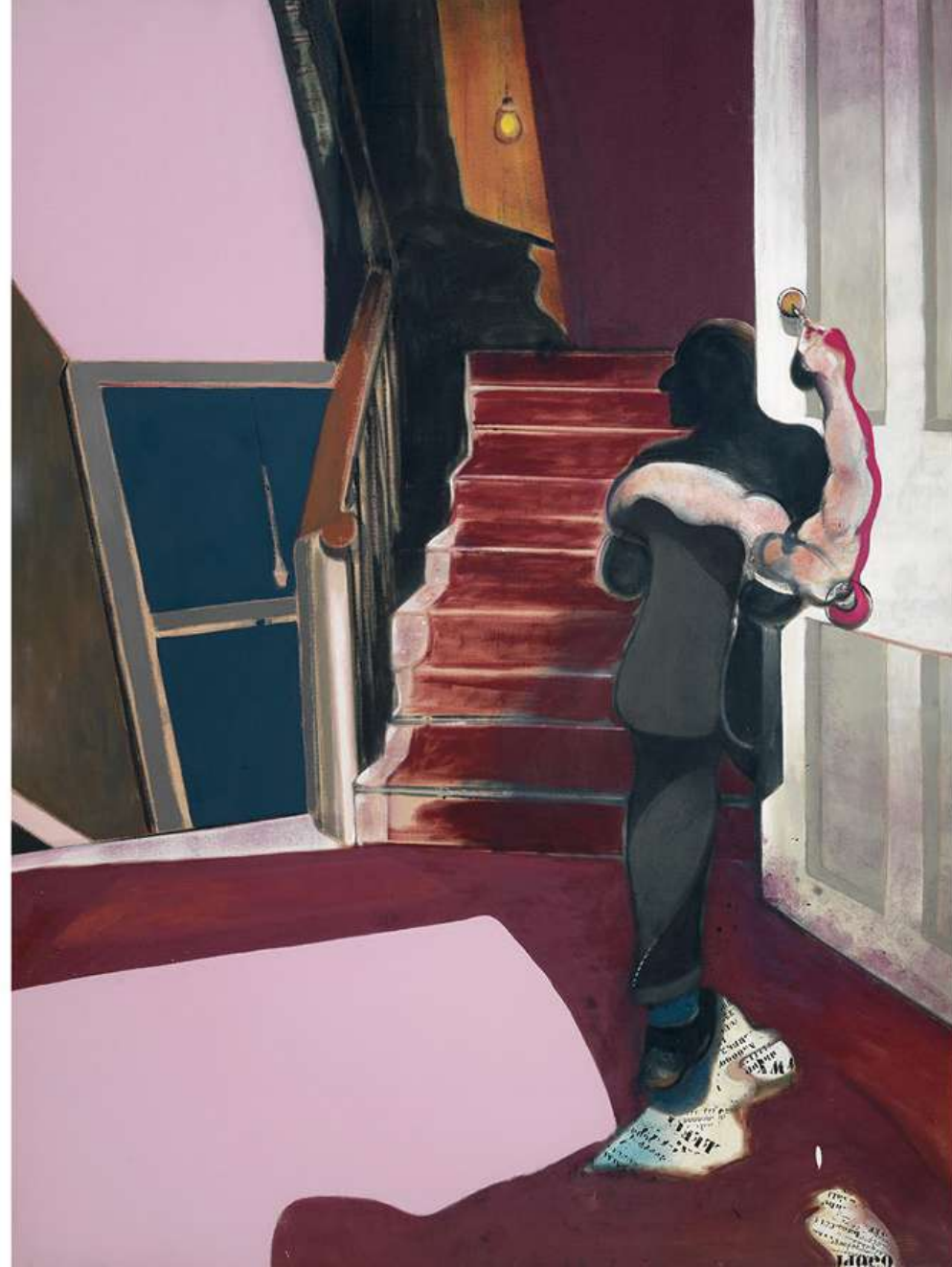
«Μπορεί κανείς να μάχεται ενάντια στο κλισέ μόνο με πολύ δόλο, επιμονή και σύνεση: είναι ένα καθήκον δι-αρκώς ανανεωμένο για κάθε πίνακα, για κάθε στιγμή του κάθε πίνακα. *Είναι ο τρόπος της Μορφής.* [...] Μπορούμε τώρα να πούμε ότι η αντίθε-ση της Μορφής προς το πα-ραστατικό υπάρχει μέσα σε μία πολύ περίπλοκη ενδότερη σχέση, κι όμως στην πράξη δε δεσμεύεται ούτε εξασθε-νείται από τη σχέση αυτή». (Deleuze, 2003[1981]:109)

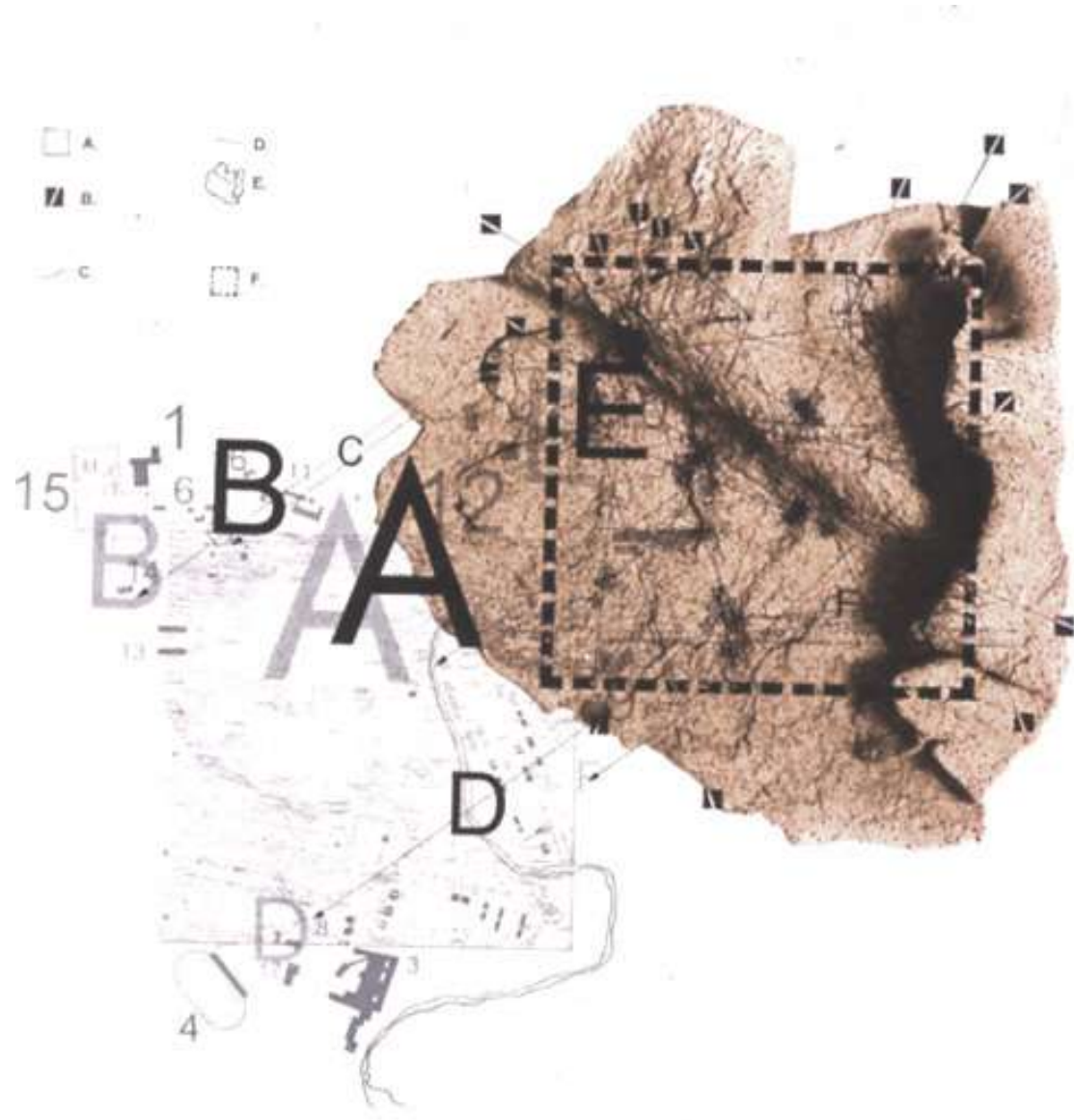
Ένα οπτικό όλο [πρώτη μορφοποίηση] έχει παραμορ-φωθεί από ελευθέρη χειρωνακτικά σημάδια, τα οποία θα συνθέσουν και τη Μορφή [δεύτερη μορφοποίηση]. Ο Deleuze ισχυρίζεται πως **η ζωγραφική πράξη είναι ουσιαστικά η ενοποίηση αυτών των χειρωνακτικών σημαδιών καθώς και η επανένταξή τους στο οπτικό όλο.** Διαπερνώντας αυτά τα χαρακτηριστικά, η μορφοποί-ηση ανακτάται και επαναδημιουργεί, αλλά δε μοιάζει με τη μορφοποίηση από την οποία προήλθε. Έτσι προκύπτει και το μόνιμο μοτίβο του Bacon: **να δημιουργεί κανείς ομοιότητα, αλλά μέσα από τυχαία και ανόμοια μέσα.**

Εν κατακλείδι, για τον Bacon η ζωγραφική πράξη διαρ-κώς μεταλλάσσεται, ταλαντεύεται μονίμως ανάμεσα σε ένα πριν και ένα μετά: **το χρονικό παραλήρημα της ζωγραφικής.** Τα πάντα βρίσκονται ήδη πάνω στον καμ-βά, και μέσα στον ίδιο το ζωγράφο, προτού ξεκινήσει η ζωγραφική πράξη. Έτσι η δουλειά του ζωγράφου πηγαίνει πίσω και μόνο αργότερα έρχεται, μεταγενέστερα: χειρ-ωνακτική εργασία, μέσα από την οποία η Μορφή θα αναδυ-θεί στο προσκήνιο.



Francis Bacon, Ο Οιδίπους και η Σφίγγα (εμπνευσμένο από τον Ingres), 1983





Raoul Bunschoten & Chora,
Liminal Bodies, 1997

α.3. Bernard Cache| Πλαισίωση-Αποπλαισίωση

Αντίθετα με τη σκέψη του Heidegger για μία κατοίκηση σταθερή (ριζωμένη) σ' ένα τόπο και μια ύπαρξη συνδεδεμένη με τον τόπο ως σταθερό έδαφος, οι Deleuze-Guattari κατανοούν τους τρόπους ύπαρξης και την κατανομή τους στον χώρο και στο χρόνο μέσα από μια διαφορετική σχέση με τον τόπο. Μιλούν για ένα κατοικείν σε μία ελάσσονα γλώσσα, εγκαθιστούν μειονοτικές γλώσσες σε εγκατεστημένες υπερκωδικοποιήσεις της σημασίας και της εικόνας της σκέψης. Ενδιαφέρονται για την επινόηση μιας κατοίκησης, πέρα από την αντίθεση βιωμένος τόπος -αφηρημένος χώρος. Αυτή η απεδαικωτικοποιητική σκέψη των διανοητών εστιάζει σε ενικούς τρόπους ζωής που δεν είναι ταυτοποιημένοι, αλλά πειραματικοί, και κινούνται σ' έναν ασταθή τόπο που ως χάρτης προηγείται και επανασχεδιάζει τα όρια του, την οικειοποίηση του, έναν αθεμελίωτο χώρο (ungrounded space). (Rajman 2001:94) Πρόκειται για ένα δυνητικό (virtual) αθεμελίωτο βάθος ενός εντατικού χώρου στον εκτατό τόπο. Δηλαδή, **το υπαρξιακό έδαφος για τους Deleuze-Guattari είναι νομαδικό, η γη δεν αποτελεί ένα αποκαλυπτικό ξέφωτο αλλά μια δημιουργική δυνατότητα, η γη κινείται.** (Χατζησάββα,2009:377)

Ο Bernard Cache, αρχιτέκτονας και βιομηχανικός σχεδιαστής, συμμετείχε στα φιλοσοφικά σεμινάρια του Deleuze στο Πανεπιστήμιο της Vincennes στο Παρίσι. Μέσα από αυτήν την επαφή αναδύθηκαν δυο νέες έννοιες οι οποίες εμπλούτισαν την σκέψη τόσο του Bernard Cache με το *Objectile*¹, όσο και του Gilles Deleuze με την έννοια της *πτύχωσης* (fold). Το βιβλίο του Cache *Earth moves:The furnishing of Territories* (1995) αποτέλεσε σταθερή αναφορά στις χωρικές και αρχιτεκτονικές αντιλήψεις και σκέψεις του Deleuze.

¹ Το *Objectile* του Bernard Cache αναφέρεται σε ένα τύπο αντικειμένου παραμετρικής μοντελοποίησης (Χατζησάββα,2009) όπου «η αρχική εικόνα δεν είναι η εικόνα του αντικειμένου αλλά η εικόνα του συνόλου των περιορισμών μέσω των οποίων δημιουργείται. Αυτό το αντικείμενο δεν αναπαράγει πλέον ένα μοντέλο μίμησης, αλλά ενεργοποιεί ένα μοντέλο προσομοίωσης» (Cache, 997:97) Όπως αναφέρει και ο Deleuze για το *Objectile*, «το αντικείμενο γεννάται από αποκλίσεις μιας οικογένειας καμπυλών στα πλαίσια παραμέτρων, αδιαχώριστη από μια σειρά από δυνατές αποκλίσεις ή μια έκταση με μεταβλητή καμπύλη». (Deleuze,2006:46-47)



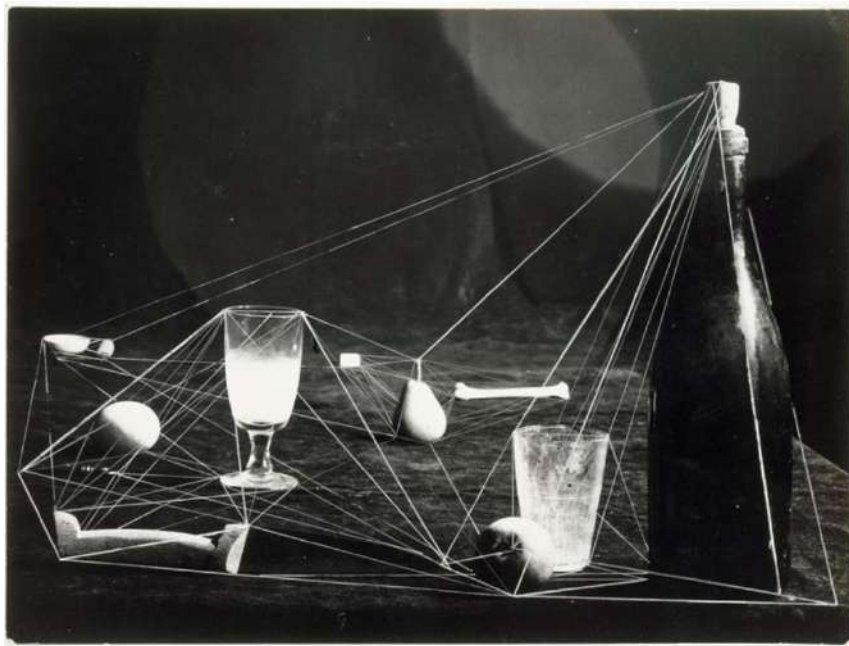
Απο το εξώφυλλο του βιβλίου
Earth Moves



Ida Lansky, *Sea Drift*, ca. 1950

Πιο συγκεκριμένα, το βιβλίο του φιλόσοφου *Η πτύχωση: ο Λάϊμπριτς και το Μπαρόκ* [The Fold: Leibniz and the Baroque] και το βιβλίο του σε συνεργασία με τον Guattari *Τι είναι φιλοσοφία* [Qu'est-ce que la philosophie?] επηρεάζονται βαθιά για αρχιτεκτονική ανάλυση από τους πειραματισμούς του Cache.

Στο *Earth moves* ο Cache αναφέρει την αρχιτεκτονική ως την τέχνη της πλαισίωσης (framing) (Cache 1995), μια έρευνα σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο φτιάχνονται, πλαισιώνονται, συνίστανται τα πράγματα. Οι Deleuze-Guattari, αναφέρουν πως οι μορφές πλαισίωσης δεν προδικάζουν κανένα συγκεκριμένο περιεχόμενο του κτιρίου (Deleuze,Guattari,2004:219). Αναλύοντάς τις μορφές πλαισίωσης, ο αρχιτέκτονας θα αναφερθεί σ' ένα ενεργό πλαίσιο (frame) πέρα απ' το κτίριο, ικανό να συμπεριλάβει, να συσχετιστεί με άλλα πλαίσια, μια πόλη-κόσμο. Η γεωγραφία, η τοπογραφία, το κτίριο, το έπιπλο βρίσκονται σε συνεχή σύνδεση και επαναπλαισίωση. Ο Cache σχολιάζει χαρακτηριστικά: «η γεωγραφία δεν είναι ο περιβάλλον χώρος του κτηρίου αλλά η μη δυνατότητα κλειστότητάς του. Η οικοδόμηση του πλαισίου μας επιτρέπει να ακούσουμε τη γεωγραφία που τρέχει έξω του σιωπηλά». (Cache,1995:68)



Raoul Ubac, *Objets reliés*,1942

Ο Cache επιχειρεί να προσεγγίσει μια διαγραμματική, αφηρημένη αντίληψη του τόπου και της αρχιτεκτονικής. Μεταβαίνει από το genius loci¹ προς αφηρημένες διανυσματικές κατευθύνσεις, προς τα αφηρημένα διαγράμματα ενός τόπου. Για την έρευνα αυτή, επικαλούμενος το έργο του V.Gregotti, για την τοπογραφία και την τοπιογραφική ιδιομορφία μιας συγκεκριμένης περιοχής θα δώσει έμφαση στην μετάβαση από την ταυτότητα ενός τόπου στις ιδιομορφίες του.(Χατζησάββα, 2009:381)

«Η επιλογή της διαφοράς μπορεί να είναι βάσιμη μόνο όταν μπορεί να διακρίνει κανείς μεταξύ της ιδιομορφίας και της ταυτότητας [...] Η ταυτότητα δεν είναι δεδομένη, πρέπει να κατασκευαστεί [...] **Η ενικότητα ενός τόπου σημειώνεται μέσα από τα συνεχή περάσματα, μεταβάσεις και συνδέσεις σε ασυνεχή συμβάντα όπου η ταυτότητα καθυστερεί**»(Cache,1995:16). Συνεπώς ο Cache αναφέρεται σε στοιχεία σε μια σφαίρα μη αναπαραστάσιμων ζωνών, σε στοιχεία που δεν έχουν ακόμα ονοματισθεί. Η σκέψη του συντονίζεται με την σκέψη του Deleuze ως προς την διαφορά, μέσα από την οποία αναδύονται οι ετερογένειες.

Στο βιβλίο του μελετάει τύπους και χαρακτηριστικά της εικόνας. Σύμφωνα με τον Cache οι εικόνες έχουν τρία στοιχεία: την *καμπή* (inflection) , το *άνυσμα* (vector), και το *πλαίσιο* (frame). **Οι εικόνες αναλύονται με όρους πλαισίωσης και όχι με αναπαραστατικά μοντέλα μίμησης και απεικόνισης.** Οι αρχιτεκτονικές εικόνες εντάσσονται στην οπτική του με όρους χώρου που προηγούνται της αναπαράστασης. Ο Cache αναφέρεται σε δύο τρόπους αρχιτεκτονικής: ο ένας επιλέγει το άνυσμα (vector), με τον οποίο εμφανίζεται μία ταυτότητα κυματισμών ενώ ο άλλος προσπαθεί να απομονώσει τον κυματισμό από κάθε άνυσμα κι μ' αυτόν τον τρόπο είναι δυνητική ενικότητα (virtual singularity).

Όπως παρατηρεί ο Deleuze: «Προκειμένου να πραγματοποιηθεί, το εικονικό δεν μπορεί να προχωρήσει με εξάλειψη ή περιορισμό, αλλά πρέπει να δημιουργήσει τις δικές του γραμμές πραγματοποίησης με θετικές δράσεις (positive acts). Ο λόγος για αυτό είναι απλός: ενώ το πραγματικό (real) είναι μέσα στην εικόνα και την ομοιότητα του πιθανού (possible) που αντιλαμβάνεται, το ενεργό (actual), από την άλλη πλευρά, δεν μοιάζει με την εικονικότητα που ενσωματώνει. Είναι η διαφορά που είναι πρωταρχική στην διαδικασία πραγματοποίησης - η διαφορά μεταξύ του εικονικού από το οποίο ξεκινάμε και του πραγματικού στο οποίο φτάνουμε». (Cache, 1995:xv)

¹ Το genius loci συμπεριλαμβάνει τα χαρακτηριστικά ενός συγκεκριμένου ορισμένου γεωγραφικού και πολιτισμικού χώρου, είναι «το πνεύμα του τόπου».



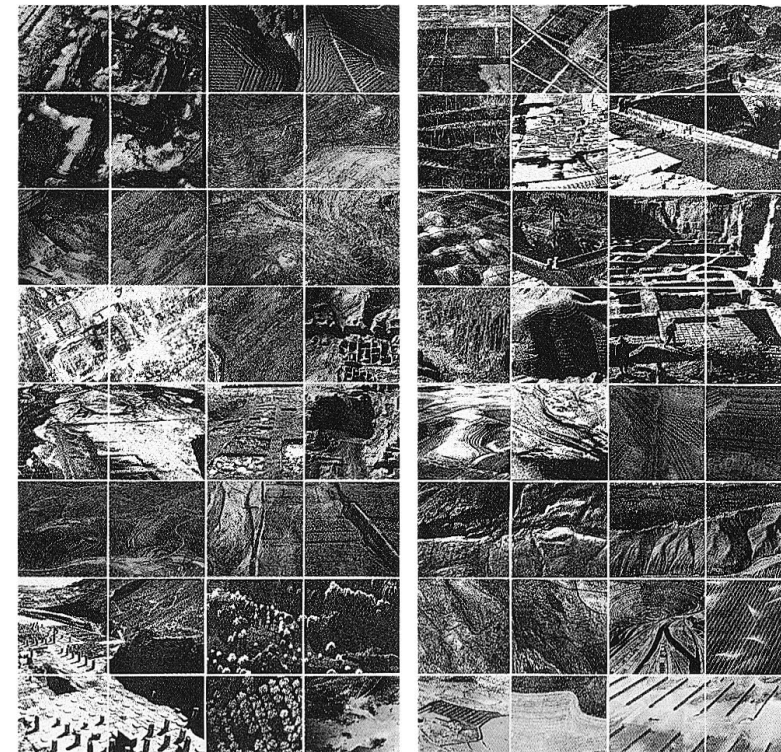
Francis Bacon, *Portrait of Michel Leiris*, 1976

Ένας ζωγράφος στου οποίου το έργο το άνυσμα (vector) είναι συνεχώς παρόν είναι ο Francis Bacon. Η ζωγραφική οδηγεί τον Bacon από μία εμπειρία σώματος σε μία εμπειρία γης. Γι' αυτό δεν βρίσκουμε το αφηρημένο σημάδι καμπής (inflection) στο έργο του, αλλά με άμεσο τρόπο, την επιφάνεια της μεταβλητής καμπυλότητας. Τα τοπία και τα πρόσωπα κάμπτουν σαν βελούδινες επιφάνειες που υπάγονται στο άνυσμα. (Cache,1995:52)

Σύμφωνα με τον Cache, *οι εικόνες*, ακόμη και όταν είναι ανθρωπογενείς ή τεχνητές (artificial), ακόμη και όταν είναι κυριολεκτικά «κατασκευασμένες», **περιλαμβάνουν πάντα ένα στοιχείο που υπερβαίνει τις προθέσεις και τις λειτουργίες αυτής της κατασκευής, και συνδέει την εικόνα σε ένα περιβάλλον που είναι «πριν από τον άνθρωπο»**. Συνεπώς, δεν υπάρχει κανένα περιβάλλον που να μπορεί να είναι εντελώς ελεγχόμενο, αφού θα υπάρχει πάντα νέα κίνηση που μπορεί να απελευθερωθεί μέσα ή έξω από αυτό.

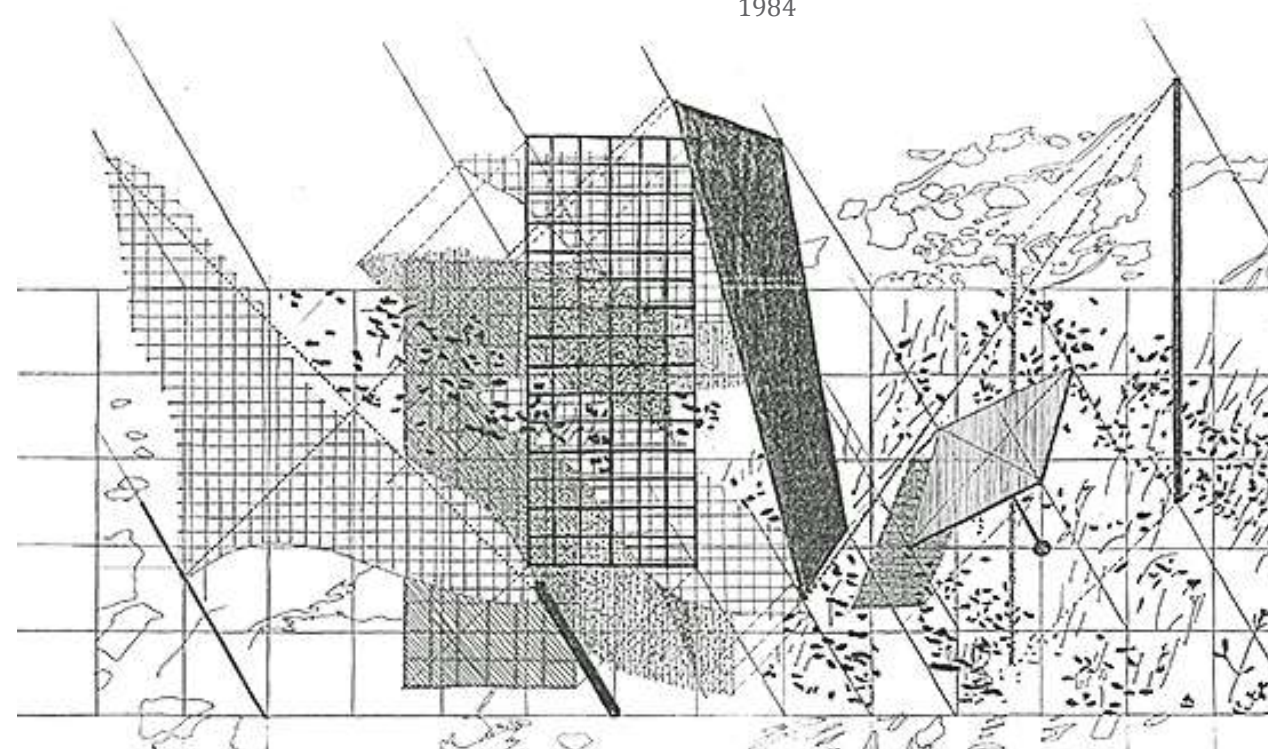
Για τον Cache, αυτό σημαίνει ότι *η καμπή είναι το πρωταρχικό είδος εικόνας*. Σε κάθε περιβάλλον υπάρχει η πιθανότητα απρόβλεπτων διακυμάνσεων και, ως εκ τούτου, καμπής εικόνων που δεν παράγουν την υποτιθέμενη ενότητα ή την ταυτότητα ενός τόπου, ούτε την τήρηση της αρχής του αφηρημένου καρτεσιανού χώρου, διαιρούμενο *partes ex partibus* (Cache,1995:7). Οι περιστάσεις καθορίζουν τη σημασία των ανυσμάτων, γύρω από τα οποία, στην συνέχεια, θα οργανωθούν σημεία, ορίζοντας τα μέγιστα και τα ελάχιστα σημεία της καμπής. Το σημείο καμπής είναι ένα σημείο πτύχωσης. Ως εκ τούτου, **μιλά για μια πλαισίωση η οποία δεν είναι ολοκληρωμένη, τελειοποιημένη ή κλειστή, αλλά αποτελεί σύμπλεγμα παρεκκλίσεων και εντάσεων**.

Τα δεδομένα της κίνησης και της καμπής της επιφάνειας του εδάφους, προχωρούν τη σκέψη του σε αυτήν της τροποποίησης της περιοχής επέμβασης. Προκειμένου μια σύνθεση να παράξει μια ανοιχτή σε συνδέσεις οριοθέτηση, δεν πρέπει να προσαρμοστεί μιμητικά, αλλά να διαμορφώσει αποστάσεις-ρωγμές, ώστε να αναδυθούν κινήσεις. Αυτή η πλαισίωση αφορά περισσότερο έναν τρόπο συγκρότησης του έργου ή της εικόνας, παρά έναν τρόπο εσωτερίκευσης και συντήρησης. Ενστερνιζόμενος τη σκέψη του Deleuze, συνεχίζει λέγοντας πως η πλαισίωση πάντοτε εμπλέκει δυνητικά την αποπλαισίωση (deframing), «στην οποία ένα ενδογενές στοιχείο του πλαισίου ανακαλύπτει μια σχέση με αυτό που είναι εξωγενές σε αυτό, με έναν τρόπο που το ανοίγει στο έξω».



Michel Desvigne, *Jardin Élémentaires*, 1986-1988

Michel Desvigne, *Floating Gardens*, 1984

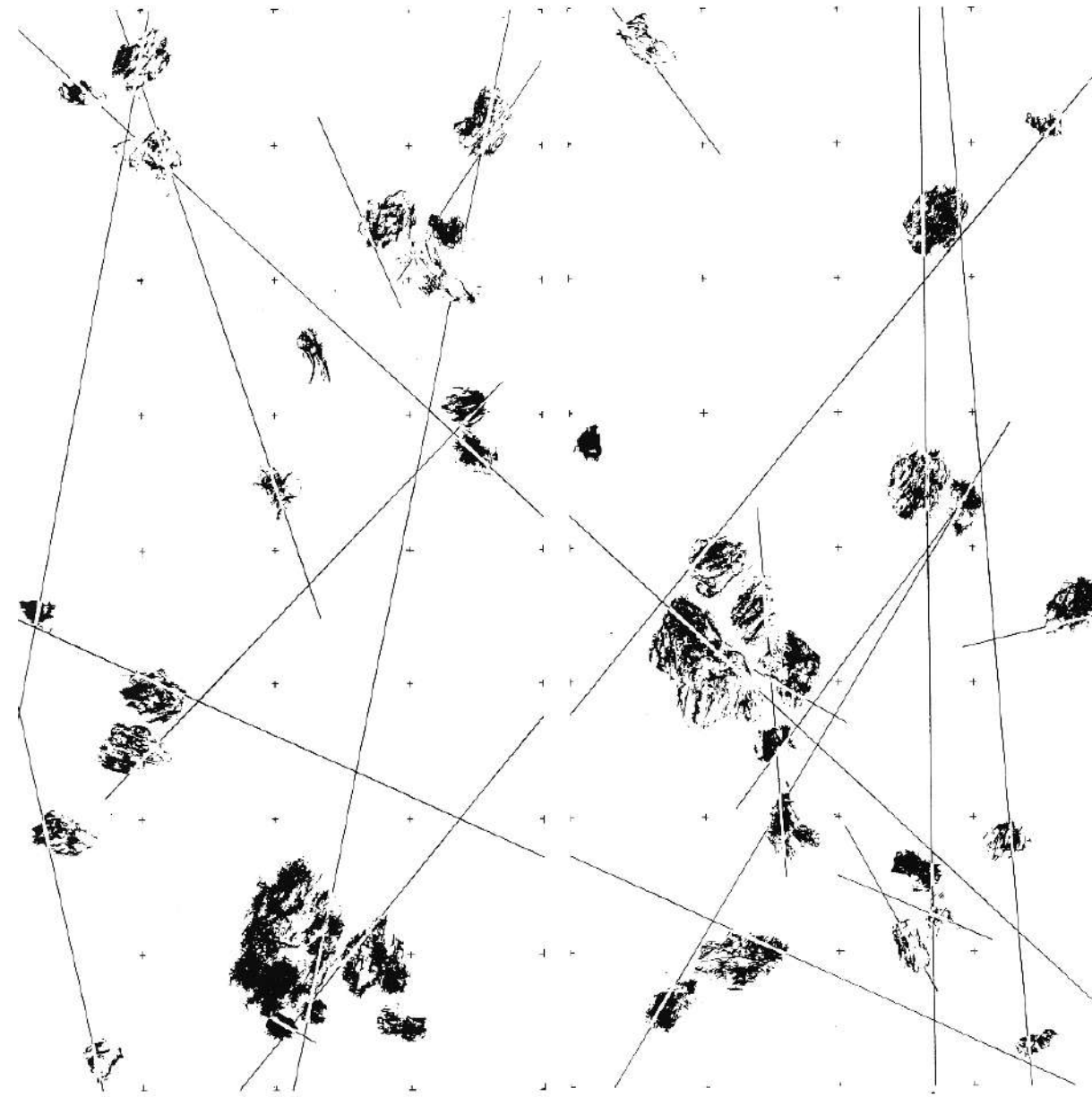


Ο Deleuze αναφέρει πως κάθε περιβάλλον είναι κωδικοποιημένο, ενώ ένας κώδικας ορίζεται από την περιοδική επανάληψη, αλλά κάθε κώδικας είναι σε διηλεκτική κατάσταση υπερκωδικοποίησης ή μεταγωγής. Η υπερδικωποίηση ή μεταγωγή είναι ο τρόπος με τον οποίο ένα περιβάλλον χρησιμεύει ως βάση στο άλλο, ή αντίθετα, εδραιώνεται πάνω σ' ένα, διαλύεται ή συγκροτείται στο άλλο. Η έννοια του περιβάλλοντος δεν είναι ενιαία: δεν είναι μόνο το έμβρυο που περνά διαρκώς από το ένα περιβάλλον στο άλλο, είναι τα περιβάλλοντα που το ένα περνά στο άλλο, είναι βασικά συγκοινωνούντα περιβάλλοντα. Τα περιβάλλοντα είναι ανοιχτά στο χάος, που τα απειλεί με εξάντληση ή διείσδυση. Αλλά η απάντηση των περιβαλλόντων στο χάος είναι ο ρυθμός. Αυτό που είναι κοινό στο χάος και στον ρυθμό είναι το ενδιάμεσο, το μεταξύ των δύο περιβαλλόντων, ρυθμός-χάος ή χάσμος». (Deleuze, Guattari, 2017 [1980]: 389)

Αυτή η σκέψη του Cache για την πλαισίωση-αποπλαισίωση, προέρχεται από το βιβλίο *Τι είναι φιλοσοφία* όπου οι Deleuze-Guattari αναφέρονται σε μια αντίληψη για την εικόνα που συνδέει την παραγωγή ενός έργου χωρίς να εσωτερικεύει το σύστημά του. **Η πλαισίωση αποτελεί εκείνη την αρχιτεκτονική πράξη που επιχειρεί να ελέγξει τις χαοτικές δυνάμεις της γης, που επιχειρεί να «εδαφικοποιήσει», να παράξει ένα προσωρινό όριο.** Είναι μία πράξη που εμπεριέχει δυναμική καθώς βρίσκεται συνέχεια σε κατάσταση αποπλαισίωσης. Ένα έδαφος (territory), λένε οι Deleuze-Guattari, είναι πάντα σε κατάσταση απεδαφικοποίησης, δηλαδή «**σε κατάσταση περάσματος σε άλλες συναρμογές, με κίνδυνο η άλλη συναρμογή να πραγματοποιήσει μια επανεδαφικοποίηση**».¹

Συνεπώς, μιλώντας για αρχιτεκτονικές εικόνες-πλαίσια, ο Cache δεν αναφέρεται στο περίγραμμα ή στον δομικό σκελετό των κτηρίων, αλλά στις δυναμικότητες που ενυπάρχουν σε αυτά.

¹ Για τον J. Rachman, η απεδαφικοποίηση εδώ σχετίζεται με την απελευθέρωση από τους περιορισμούς του τόπου και της αρχιτεκτονικής που χαρακτηρίζεται αποκλειστικά από τον συγκεκριμέν χώρο που καταλαμβάνει.





Sou Fujimoto, *House Om*, 2010

α.4. Sou Fujimoto | νέες διαισθητικές σωματικές εμπειρίες στην αρχιτεκτονική

α.4.1. Εισαγωγή στη σκέψη του Sou Fujimoto

Ο Ιάπωνας αρχιτέκτονας Sou Fujimoto γεννήθηκε και μεγάλωσε σε μια επαρχιακή αγροτική πόλη, το Χοκάιντο, στην βόρεια Ιαπωνία.¹ Στην συνέχεια μετακόμισε στο Τόκιο για τις σπουδές του, όπου παρατήρησε πως η πόλη εμφάνιζε διαφορετικά χαρακτηριστικά σε σχέση με το Χοκάιντο.² Το Χοκάιντο χαρακτηριζόταν από το φυσικό περιβάλλον ενώ το Τόκιο από το αστικό. Μέσα από αυτές τις μεταξύ τους αντιθετικές βιωματικές συνθήκες εξέτασε τη σχέση μεταξύ φυσικού και αστικού τοπίου. Επιπροσθέτως διερευνώντας τις ποιότητες του καθενός από αυτά τα στοιχεία (τοπίο, πόλη) και τις μεταξύ τους αντιστίξεις αλλά και αποστάσεις, ανέπτυξε τις θεμελιώδεις αρχές του περί αρχιτεκτονικής.

Το έργο του αρχιτέκτονα εξερευνά νέες σημασιοδοτήσεις στη σχέση μεταξύ αρχιτεκτονικού χώρου και ανθρώπινου σώματος, νέες εμπειρίες σωματικότητας και διαίσθησης στην αρχιτεκτονική.



¹ Ο Ιάπωνας αρχιτέκτονας Sou Fujimoto, γεννημένος το 1971, αποφοίτησε από το Πανεπιστήμιο του Τόκιο στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων το 1994. Στην συνέχεια, το 2000, άνοιξε το γραφείο του, Sou Fujimoto Architects. Διδάσκει ως Επίκουρος Καθηγητής στο Πανεπιστήμιο Επιστημών του Τόκιο (από το 2004) στο Showa Women's University (από το 2004 μέχρι το 2008), στο Πανεπιστήμιο του Τόκιο (από το 2004) στο Πανεπιστήμιο Kyoto (από το 2007) και στο Πανεπιστήμιο Keio (από το 2009). Επιπλέον διδάσκει ως βοηθός καθηγητή στο Πανεπιστήμιο του Τόκιο (από το 2009).

² Το κλίμα στις δύο περιοχές είναι αρκετά διαφορετικό. Στο Χοκάιντο εξαιτίας των μεγάλων διακυμάνσεων του τα κλίματος, τα κτίρια κατασκευάζονται με σκοπό την προστασία των ανθρώπων από τον εξωτερικό περιβάλλον. Αντιθέτως, το κλίμα στο Τόκιο έχει ήπιες μεταβάσεις, κατά τρόπον που το εσωτερικό και το εξωτερικό των κτιρίων βρίσκεται σε άμεση συσχέτιση. Επιπλέον Το Χοκάιντο συσχετίζεται με τη φύση ενώ το Τόκιο με τον αστικό χώρο. Μελετώντας διάφορα χαρακτηριστικά αστικού ενδιαφέροντος του Τόκιο έχει διατυπώσει : ««η σχέση μεταξύ του εσωτερικού ενός σ'χ η σχμικρού σπιτιού και ενός στενού σοκακιού δεν είναι αντιθετική, αλλά είναι συνεχής και επεκτατική. Η εσωτερικότητα και η εξωτερικότητα αλληλοσυνδέονται άμορφα και συνεπώς μεταμορφώνονται προοδευτικά»».



Sou Fujimoto, *Musashino Art University* (Museum and Library), 2007-2010

«Όταν μιλάω για μορφές, χρησιμοποιώ αυτή τη λέξη ως προς το πώς θα προκαλέσει νέες σχέσεις για τον άνθρωπο. Λαμβάνοντας υπόψη την βιβλιοθήκη ως παράδειγμα, μπορώ να πω ότι η προαναφερθείσα κατάσταση στην οποία τα βιβλία ρυθμίζονται συστηματικά μπορεί ακόμα να αποτελείται από δύο χωρικά συστήματα για τους ανθρώπους που μπορούν αλλά επίσης, ενδεχομένως, ποτέ να μην αποκωδικοποιηθούν. Η ίδια η σπειροειδής μορφή δεν έχει καμία σχέση με τους ανθρώπους ή τις λειτουργίες και αποτελεί ένα ενιαίο σύστημα ή εικόνα».

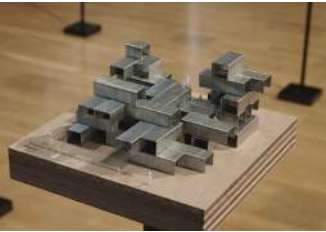


Το 2008 εκδίδει το μανιφέστο του *Primitive Future*, στο οποίο μιλάει για μία αρχιτεκτονική του μέλλοντος όπως την οραματίζεται, ένα «καταγωγικό (*originary*) τοπίο του μέλλοντος», καθώς και τον ρόλο του αρχιτέκτονα-δημιουργού πάνω σε αυτό. Ο αρχιτέκτονας στην αναζήτησή του αυτή ανατρέχει σε αρχέγονες διεγερτικές σωματικές εμπειρίες, χώρους και άλλα στοιχεία, πέρα από την ταυτότητα από το ιστορικό και κοινωνικό γίνεσθαι ενός τόπου. Τα στοιχεία αυτά θα τον βοηθήσουν να υποσκάψει τα θεμέλια της σταθερής σχέσης χώρου-ανθρώπου για την μελέτη μιας νέας αρχιτεκτονικής.

Βασικός προβληματισμός στην σκέψη του είναι η έννοια της λειτουργικότητας στην αρχιτεκτονική. **Για εκείνον, η λειτουργία δεν είναι στατική έννοια, αλλά δυναμική**, δηλαδή μπορεί να προκύψει, να ανακαλυφθεί και δεν προϋπάρχει. Με βάση αυτήν την υπόθεση, αναφέρει τους όρους *σπηλιά-φωλιά* (cave-nest), όροι αντιθετικοί μεταξύ τους. Μια φωλιά, περιγράφει, είναι ένας λειτουργικά διαμορφωμένος χώρος προς όφελος των ανθρώπων ενώ αντιθέτως μια σπηλιά, ως ένας φυσικά διαμορφωμένος χώρος, υπάρχει αυτόνομα από τον άνθρωπο, *πριν από αυτόν*. Ως εκ τούτου η σπηλιά αποτελεί έναν χώρο απρόσμενων συμβάντων, μέσα από τα οποία ο άνθρωπος ανακαλύπτει νέους τρόπους διαβίωσης. *Σε μία σπηλιά, υπάρχουν κυρτές και κοίλες επιφάνειες, απρόβλεπτες διαστολές και συστολές. Με την είσοδο στη σπηλιά, ο άνθρωπος μπορεί να ανακαλύψει και πάλι νέους τρόπους ζωής από αυτά τα γεωλογικά χαρακτηριστικά*. Ο αρχιτέκτονας εστιάζει περισσότερο στην έννοια της σπηλιάς καθώς την περιγράφει ως μία *άμορφη μορφή*. Η σπηλιά δεν είναι λειτουργική αλλά *ευρετική* και επισημαίνει τις δυνατότητες των διαυγώνκαι τεχνητών σπηλαίων για την αρχιτεκτονική του αύριο. (Fujimoto, 2008:130)

Σημαντικό τμήμα της σκέψης του είναι η επανεξέταση των διπόλων και των διαφοροποιημένων εννοιών καθώς και της στατικής τους χροιάς. Παραδείγματος χάριν, σημειώνει πως η εσωτερικότητα και η εξωτερικότητα δεν είναι παρά όροι με προσωρινό χαρακτήρα που δέχονται αντιστροφές και συγκλίσεις. Το σπίτι και η πόλη δεν είναι διαφορετικά πράγματα αλλά διαφοροποιημένες εκδηλώσεις ενός μοναδικού φαινομένου. **Μια πόλη δεν είναι συναρμολόγηση αρχιτεκτονικής αλλά μία μεγάλη και πολύπλοκη αρχιτεκτονική**. Όλη η αρχιτεκτονική είναι, κατά μία έννοια, ένα δωμάτιο. Ένας χώρος παραμορφώνεται, κυματίζει και πάλλεται για να δημιουργήσει πλήθος θέσεων. Μπορεί κανείς να οραματιστεί ακόμη και την αστικότητα σαν ένα μεγάλο δωμάτιο που περιβάλλει μια πόλη και την αρχιτεκτονική της. Τα επιμέρους στοιχεία και το σύνολό της βρίσκονται σε συνεχείς αλληλεπιδράσεις, συγχωνεύονται, και διαχέονται το ένα εντός του άλλου. **Δεν ενδιαφέρεται τόσο για το πλαίσιο της πόλης όσο για το τι σχέσεις μπορούν να αναδυθούν από τις συνδέσεις των κτιρίων με αυτήν**.

Η **διαβάθμιση** (gradation), σημειώνει, είναι λέξη κλειδί ως προς τις παραπάνω συσχετίσεις. Για εκείνον, η σύγχρονη ζωή έχει μια πολύπλοκη πολυπλοκότητα πολλών αναπάντεχων ενεργειών και συνεπώς η γοητεία ενός χώρου έγκειται στην ικανότητά του να πραγματοποιεί ποικίλες δυνατότητες διαβάθμισης μεταξύ των φαινομενικά διαφορετικών καταστάσεων. **«Μεταξύ της πληθώρας εννοιών, θα πρέπει να είμαστε σε θέση να ανακαλύψουμε απρόβλεπτες διαβαθμίσεις και να τις παρέχουμε ως νέες μορφές»**.¹



1 Η έννοια του ενδιαμέσου αποτελεί ζητούμενο στις σχεδιαστικές επιδιώξεις του. Η αποσταθεροποίηση στερεοτυπικών χωρικών εμπειριών γίνεται μέσα από απλές χειρονομίες και κανόνες που επηρεάζουν τη δομή ενός κτιρίου. Ο ίδιος αναφέρει πως ενδιαφέρεται για τα φαινόμενα που μπορούν να προκύψουν από απλές μεθόδους σύνθεσης και να οδηγήσουν σε μία διεγερτική σωματική εμπειρία.

Sou Fujimoto, Installation: *Architecture Is Everywhere* (Chicago Architecture Biennial), 2015



Το έργο του Ιάπωνα καλλιτέχνη Genpei Akasegawa με τίτλο *Canned Universe* παρουσίασε την υπερβατική ιδέα του εσωτερικού-εξωτερικού με την εκ νέου εφαρμογή της εξωτερικής ετικέτας μιας κονσέρβας στην εσωτερική του επιφάνεια. Ως αποτέλεσμα, ολόκληρο το σύμπαν περιέχεται μέσα σε αυτό το ανεστραμμένο δοχείο. (Fujimoto, 2009)

Για τον Fujimoto, η ιδανική αρχιτεκτονική είναι ανάλογη με μια «νεφελώδη περιοχή». Είναι ένας τόπος όπου η εσωτερικότητα και η εξωτερικότητα συγχωνεύονται. Οι καινοτομίες και οι προκλήσεις της αρχιτεκτονικής έγκεινται στην πραγματοποίηση αυτού του άμορφου πεδίου ως συγκεκριμένης και σημαντικής αρχιτεκτονικής ύπαρξης. Με τον όρο **τηλεσκοπική φωλιά** (telescopic nesting), ο Fujimoto περιγράφει μια πολυεπίπεδη φωλιασμένη δομή, (η οποία βρίσκεται σε όλες τις κλίμακες) που αποτελείται από στρώματα «κουτιών» πάνω σε ένα νεφελώδες έδαφος. Η **τηλεσκοπική φωλιά**, στην θεωρία του, **είναι μία μορφή σχετικισμού που μπορεί να ρυθμιστεί μόνο με εσωτερικές και εξωτερικές σχέσεις**. Τα στρώματα αυτά παράγουν ποικίλες ευέλικτες διαβαθμίσεις που διευκολύνουν τις αμφισημίες και τις αποκλίσεις. Αν και η λειτουργία της είναι απλή, οι σχέσεις της διακρίνονται από την πολυπλοκότητα.

Οι θεωρήσεις του γύρω από τα προαναφερθέντα κωδικοποιημένα μοντέλα προκύπτουν μέσα από συνεχείς συνθετικούς πειραματισμούς που συνδέονται τόσο με την λογική όσο και με την διαίσθηση στην αρχιτεκτονική. Σε αυτό το πλαίσιο, οι θεωρητικές προσεγγίσεις του μεταβάλλονται και αναδιαμορφώνονται μέσα από την διερεύνηση νέων δυνατοτήτων του χώρου.

Συνεπώς, ο Fujimoto εστιάζει σε διαγραμματικές αφηρημένες συνθέσεις, καθώς δεν αναπαράγει προϋπάρχουσες τυπολογίες και φόρμες, αλλά ενδιαφέρεται για τα φαινόμενα που μπορούν να δημιουργηθούν μέσα από συνεχείς νέες διεργετικές σωματικές εμπειρίες στον χώρο.



Sou Fujimoto, *Children's Centre for Psychiatric Rehabilitation*, 2006

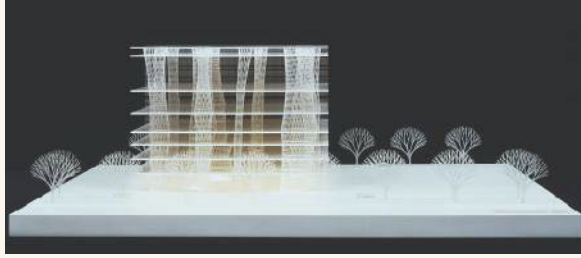


Στις πέντε γραμμές του πεντάγραμμου ως μουσικό σύστημα, οι μελωδικές νότες τοποθετούνται σε ένα πλέγμα-πεντάγραμμο και υποδηλώνουν τον «ομοιογενή χρόνο». Αυτή η μέθοδος μοιάζει με την σύγχρονη αρχιτεκτονική διευθέτησης των στοιχείων στον ομοιογενή χώρο του καρτεσιανού συστήματος συντεταγμένων. (Fujimoto, 2008)

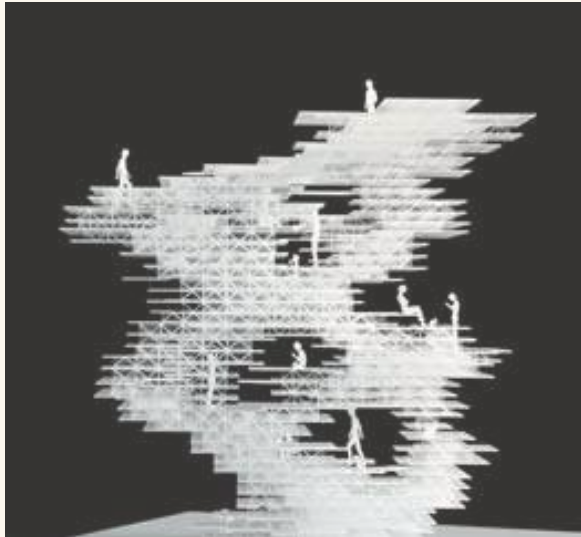
«Απομακρύνετε το πεντάγραμμο και σχεδιάστε μόνο τις νότες με τις οποίες οι ήχοι θα επιπλέουν (afloat). Θα ήταν αυτό ένα χάος; Όχι και τόσο. Εδώ εμφανίζονται οι σχέσεις μεταξύ των νοτών. Μυριάδες τόνοι αλληλεπικαλύπτονται στον τεράστιο ιστό των αλληλεξαρτήσεων. Υπάρχει μια δυναμική και μια ήπια σειρά από τοπικές σχέσεις. Αυτή η σειρά που υποδεικνύεται από μουσικές νότες είναι ακριβώς η σειρά για την αρχιτεκτονική του 21ου αιώνα». (Fujimoto, 2008)

Sou Fujimoto:

Δύο παραδείγματα πειραματικών κατοικήσεων

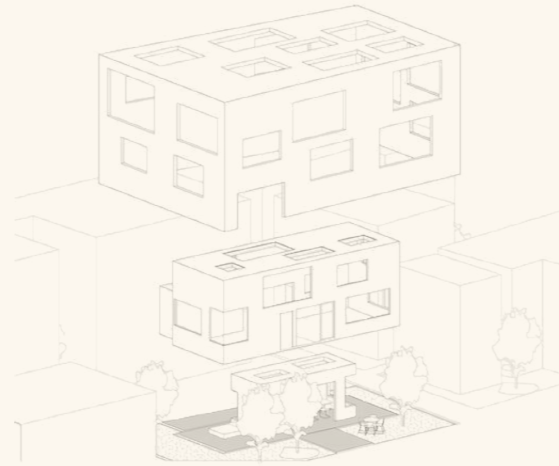


Toyo Ito, *Sendai Mediatheque*



Sou Fujimoto, *Primitive Future House*, 2001

Από τα πρώτα χρόνια ο Fujimoto ασχολήθηκε με τις νέες δυνατότητες αλληλεπίδρασης περιβάλλοντα χώρου και ανθρώπινου σώματος. Επηρεασμένος από το *Sendai Mediatheque* του Toyo Ito, ως προς τις καινοτόμες ιδέες περί δομής και χώρων (για παράδειγμα χωρικών υποστυλωμάτων κτλ.), δημιούργησε το πειραματικό έργο *Primitive Future House*, το 2001. Η δομή της κατασκευής αυτής έχει πολύπλοκους σχηματισμούς καθώς διασπώνται και αποσυντίθενται οι οριζόντιες και κάθετες επιφάνειες με τέτοιο τρόπο που αναδιατάσσονται οι συνήθεις σχέσεις τους και το ανθρώπινο σώμα καλείται να προσαρμοστεί σε αυτές τις νέες «παραμορφωμένες συνθήκες» διαβίωσης.



Sou Fujimoto, *House N*, 2008

Στο *House N* επιλέχτηκε η δομή των τριών επάλληλων δομικών στοιχείων/ενσωματώσεων τα οποία θα μπορούσαν να πολλαπλασιαστούν ανεξάρτητα, με την μορφή μίας τηλεσκοπικής φωλιάς. Ο αρχιτέκτονας μέσα από την τηλεσκοπική φωλιά επιχείρησε ένα διαδοχικό άνοιγμα των εξωτερικών στρωμάτων της κατοικίας ως προς το δημόσιο. Σύμφωνα με τον ίδιο, το τυχαίο που μπορεί να εμφανιστεί σε μια απλή δομή αποτελεί μια ευχάριστη ποιότητα. Στο *House N*, με την απλή χειρονομία της αλληλοκάλυψης καθαρών κουτιών, το συμβατικό σπίτι κατά μία έννοια μεταμορφώνεται και εμποτίζεται με δυναμικό επάλληλων διαβαθμίσεων.



α.4.2. *House Before House*: Το άμορφο διάγραμμα της κατοικίας

Ο αρχιτέκτονας Sou Fujimoto επανεξετάζει την κλασική ανα-παραστατική συνθήκη κατοίκησης και μορφής μιας κατοικίας. Στην περίπτωση του *House before House*, η κατοικία γίνεται ένα έδαφος, με χαρακτηριστικά ανάλογα των δασών (ως προς την έννοια της διαύγειας και της πολυπλοκής σύνθεσής τους). «**Πιστεύω ότι η αρχιτεκτονική δεν είναι απλώς η δράση για την κατασκευή κτιρίων, αλλά για τη δημιουργία ενός συγκεκριμένου είδους ήπιας εδαφικότητας (territoriality) για κατοίκηση**», επισημαίνει. Κατ' αυτόν τον τρόπο ο Fujimoto δεν προσέγγισε την κατοικία ως ένα ολοκληρωτικά κλειστό ή ανοιχτό σύστημα, περιγραφικώς οριζόμενο, αλλά ως ένα νεφέλωμα (nebula), τοποθετημένο στην καρδιά της πόλης, ως ένα ελεύθερα μεταβαλλόμενο σύνολο με διάτρητη οριοθέτηση.

«Νομίζω ότι ένα σπίτι δεν χρειάζεται απαραίτητα να είναι σπίτι. Ένα σπίτι είναι ένα μέρος για την ανθρώπινη κατοίκηση. Εντούτοις, ένας τόπος για την ανθρώπινη κατοίκηση δεν είναι δεσμευμένος σε ένα σπίτι. Πιστεύω ότι οι άνθρωποι ζουν σε ένα πολύ μεγαλύτερο έδαφος που περιλαμβάνει τα σπίτια. [...] Εάν συμβαίνει αυτό, νομίζω ότι είναι δυνατόν να δημιουργηθεί ένας τόπος που είναι ταυτόχρονα σπίτι, πόλη και δάσος. Αυτός ο τόπος είναι παρόμοιος με μια μικρή Γη, και έτσι μία πρωτόγονη αλλά και μια μελλοντική αρχιτεκτονική». (Fujimoto, 2009:15)





Albarrán Cabrera, *The Mouth of Krishna #780*, 2016

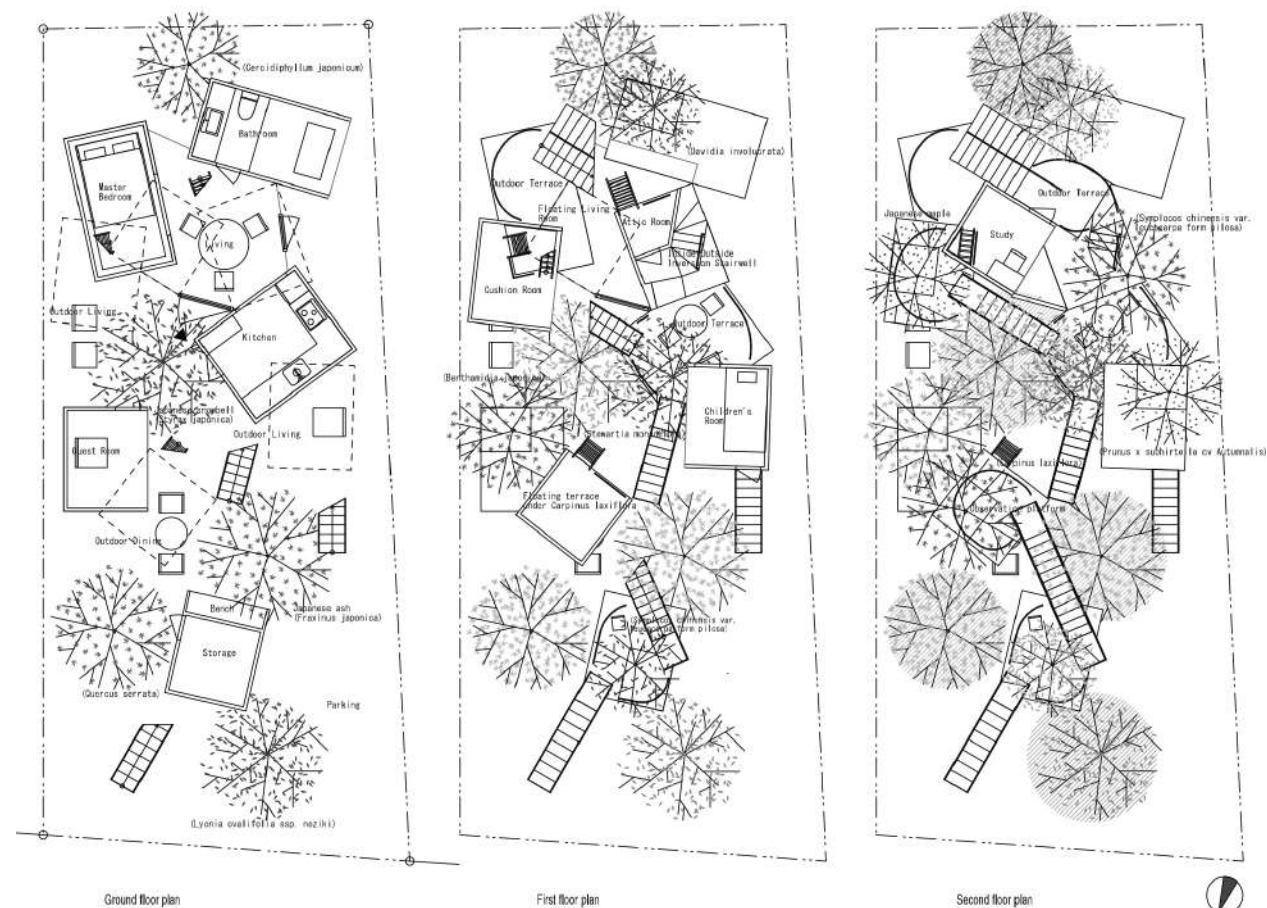


Το *House before House* κτίστηκε σε μια κατοικημένη περιοχή στην πρωτεύουσα Ουτσουνόμγια (Utsunomiya) του νομού Τοτσίγκι (Tochigi) της Ιαπωνίας. Σχεδιάστηκε για δύο με τέσσερα άτομα. Η οικία αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της θεωρίας του Ιάπωνα αρχιτέκτονα για ένα αρχέγονο μέλλον, καθώς η σύνθεσή της συμπεριλαμβάνει ταυτοχρόνως καινοτόμα στοιχεία αλλά και αρχετυπικά.

Η δομή της κατοικίας είναι φαινομενικά απλή. Ο Sou Fujimoto την συνέθεσε μέσω της ακανόνιστης επαναληπτικότητας μικρών πανομοιότυπων όγκων/«κουτιών», επεξεργαζόμενος παράλληλα τις ποικίλες διαφοροποιήσεις τους, τις μεταξύ τους σχέσεις, αλλά και τις σχέσεις τους με το σύνολό της. Η φύτευση δέντρων μεταξύ των επιμέρους δομών αποτελεί σημαντικό κομμάτι της σύλληψής του.

«Μεγάλα δέντρα αναπτύσσονται στις κορυφές των μικρών κουτιών/χώρων. Όταν τα κουτιά φυτεύονται με τα δέντρα, στοιβάζονται το ένα πάνω στο άλλο τυχαία, μια θέση που θυμίζει ένα μικρό πορώδες βουνό ή ένα χωριό που αναπτύχθηκε αυθόρμητα και φυσικά».(Fujimoto,2009:94)





Τα μεμονωμένα δωμάτια είναι μέρη του χώρου διαβίωσης αλλά παράλληλα υπάρχουν και διάφοροι χώροι-σπήλαια που εκτείνονται προς τα έξω, σχεδιασμένα χωρίς ορισμένη χρήση.

Στην καθημερινότητά τους οι άνθρωποι μπορούν να ανακαλύψουν τους χώρους ως προς την εξωτερικότητα και την εσωτερικότητα, τα δωμάτια και τους κήπους, τις σκάλες και τα δέντρα, τις σπηλιές και τους χώρους, που θυμίζουν ένα σύννεφο, συνεχώς μεταβαλλόμενο.

Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, η σύνθεσή του είναι αρκετά διαγραμματική, αλλά με την έννοια ενός χαλαρού διαγράμματος (loose diagram) το οποίο μεταβάλλεται κατά κάποιον τρόπο. Παρόλο που εμφανίζεται ως ένα διάγραμμα στοιβαγμένων δωματίων και θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ένα περιγραφικό κλειστό σύστημα, οι χώροι, εννοιολογικά και ως φυσική υπόσταση, διαχέονται ο ένας εντός του άλλου, ακανόνιστα και μη ιεραρχημένα αλλά και διαχωρίζονται σε περιπτώσεις.





Bruce McLean, *Pose Work for Plinths*, 1971

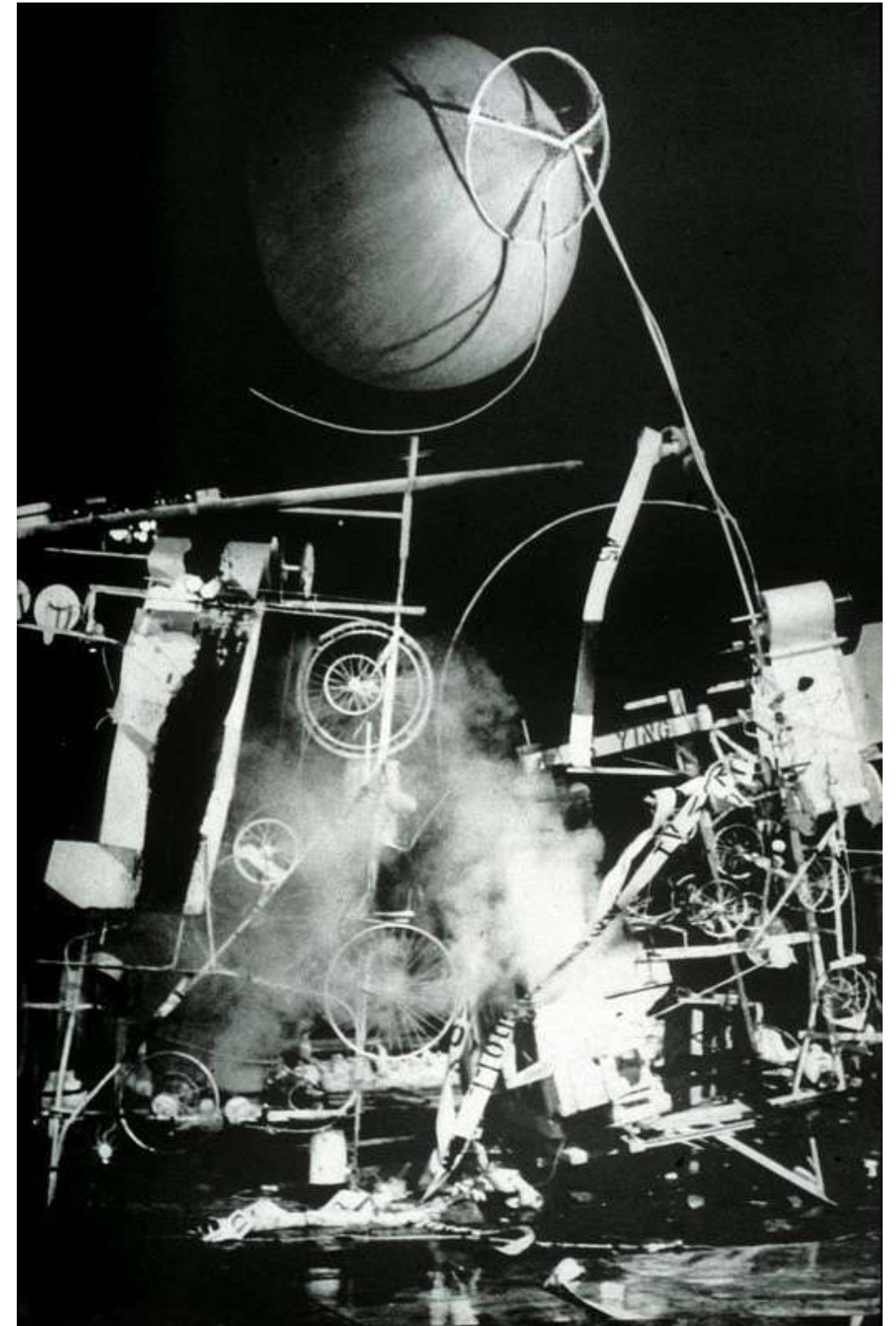
Με τον σχεδιασμό της κατοικίας ο αρχιτέκτονας προσδοκά να δημιουργήσει νέες εφευρετικές και διαισθητικές σωματικές εμπειρίες για τους κατοίκους του. Ο αρχιτέκτονας το ονομάζει *άμορφο διάγραμμα* εφόσον δεν τον ενδιαφέρουν οι φόρμες ως καθαρά φαινόμενα αλλά το πώς αναδύονται νέες ροές πέρα από την αναπαραστατική μορφική ιδιότητα του κτίσματος, δημιουργώντας διαρκώς μεταβαλλόμενες σχέσεις για τον άνθρωπο.

«Έχω την αίσθηση ότι πρέπει πραγματικά να σπρώξουμε τα όρια και να προχωρήσουμε ένα βήμα παραπέρα, έτσι ώστε η διαδικασία να παύσει να είναι ένα απλό στοίβαγμα των σπιτιών. Κάνοντας αυτό, νομίζω ότι μπορεί να προκύψει μια διαφορετική πραγματικότητα. Ακόμη και από την υπέρβαση του συμβολικού. Ταυτόχρονα, με το σθεναρό στοίβαγμα, έχω την αίσθηση ότι οι συμβάσεις μας μπορούν να διαγραφούν και να δοθεί η δυνατότητα αλληλεπίδρασης με χώρους και συνθήκες με παιδικό τρόπο. Δεν νομίζω λοιπόν ότι ο απώτερος στόχος είναι ακριβώς να στοιβάζονται οι μορφές του σπιτιού, αλλά να δημιουργούνται αρχιτεκτονικές ανακαλύψεις σε διάφορα επίπεδα». (Fujimoto, 2009: 8)



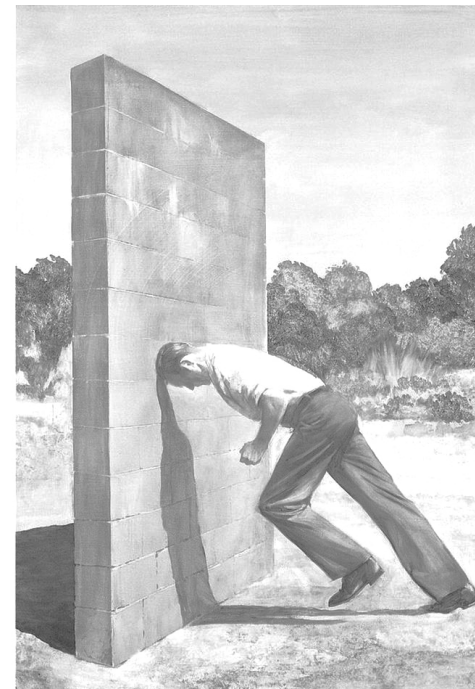
Συμπεράσματα ενότητας

Συμπερασματικά η εικόνα στις παραπάνω θέσεις δεν απομακρύνεται από την σκέψη και την πρακτική αλλά γίνεται η ίδια το μέσο διάνοιξης της λογικής και της εύρεσης νέων πεδίων σκέψης και αίσθησης πέρα από τον δογματισμό της αναπαράστασης. Η έννοια της διαφοράς, κατά τον Deleuze, εντοπίζεται τόσο στη σκέψη του Bacon και του Cache όσο και του Fujimoto. Μέσω αυτής, διερευνώνται νέα πλαίσια-εδάφη, ανοιχτά σε τροποποιήσεις, από τα οποία θα αναδυθούν νέοι ρυθμοί ζωτικότητας και ετερογένειας. Σύμφωνα με τη σκέψη τους, η εικόνα δεν προϋπάρχει αλλά κατασκευάζεται, δεν είναι το όριο αλλά ενεργοποιεί ανοιχτές διαδικασίες της σκέψης και της αίσθησης.



Naum Gabo, *Kinetic Construction (Standing Wave)*, 1919-20

Mark Tansey, *A Short History of Modern Painting*, 1982

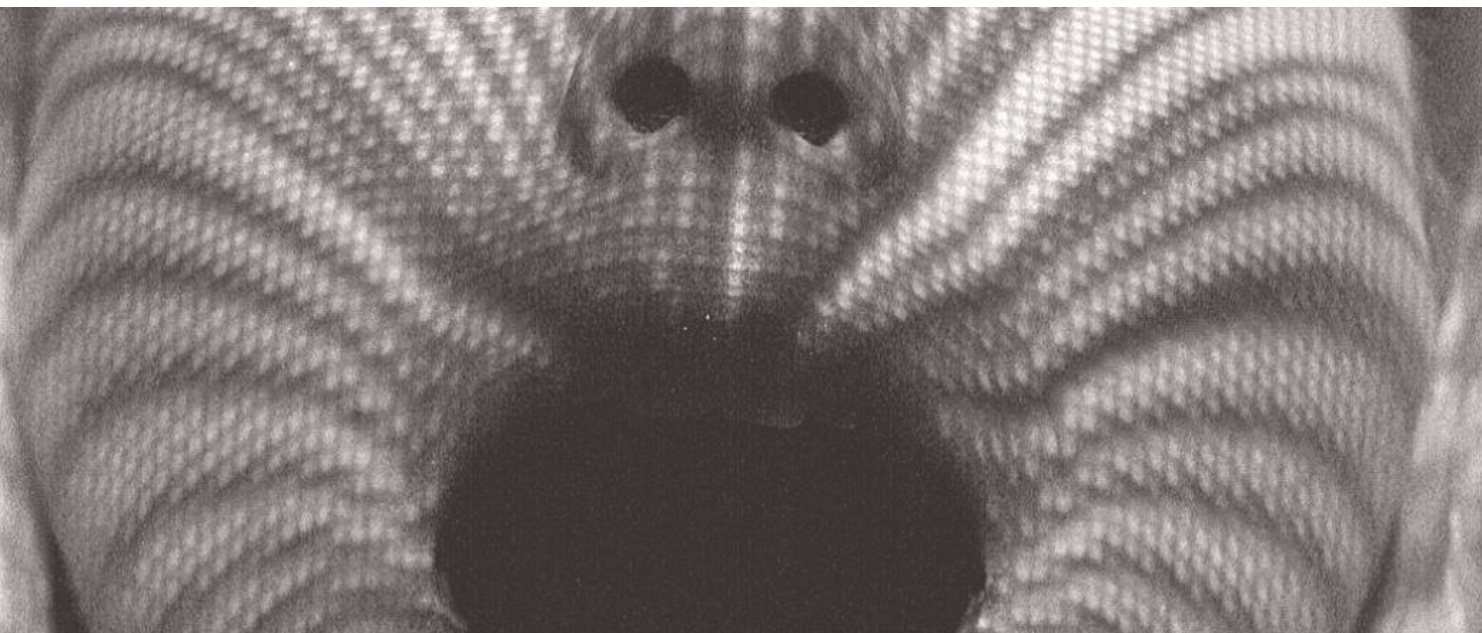


β. George Didi-Huberman | Η διεργασία «πριν» την εικόνα

Στην ενότητα αυτή θα μελετηθεί η διεργασία που μεσολαβεί «πριν» την εικόνα και συμβάλλει στην μετατόπιση των ορίων της. Καθώς η αντίληψη της εικόνας είναι άμεσα συνυφασμένη με τη λογική και την αισθητική, η σκέψη του φιλόσοφου, κριτικού και θεωρητικού τέχνης Georges Didi-Huberman κινείται πέραν των κλασικών ερμηνειών και αφηγήσεων που έχουν δοθεί γι' αυτές από την Ιστορία της τέχνης και γενικότερα από τις επιστημολογικές μελέτες. Σύμφωνα με την προσέγγισή του Didi-Huberman, η κατεύθυνση του βλέμματος και της σκέψης διαμορφώνονται μέσα από την αντίληψη για τη γνώση ή τη μη γνώση.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, παρουσιάζεται η σκέψη του Yve-Alain Bois για τον όρο *informe*, μια συνθήκη σύνθλιψης της κοινής λογικής με επιρροή από τον φιλόσοφο και συγγραφέα Georges Bataille.

Με βάση τα παραπάνω, η μελέτη θα εστιάσει στα γλυπτικά τοπία του Isamu Noguchi. Επιλέγεται το έργο του καλλιτέχνη καθώς ξεφεύγει από τις κυρίαρχες προσεγγίσεις της γλυπτικής του 20ού αιώνα επαναδιαπραγματευόμενος τη σχέση γλυπτικής και δημόσιου χώρου αναζητώντας νέους τρόπους ανοίγματος στην πραγματικότητα που βασίζονται στην αίσθηση.



Heinz Hajek-Halke, *Untitled*, 1955



β.1. Ρωγμή στο «κουτί της αναπαράστασης»

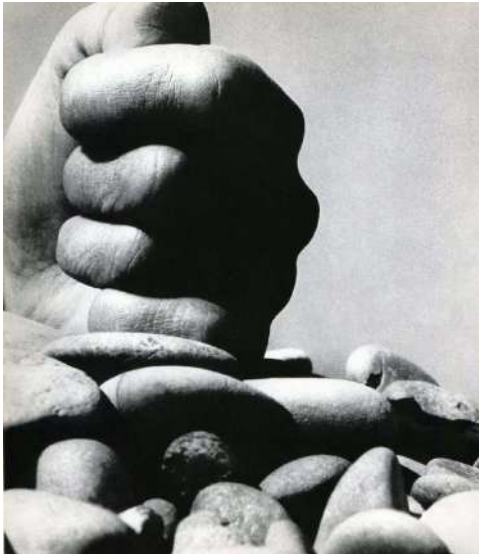
Με αφορμή την προσέγγιση της Ιστορίας της Τέχνης (*Kunstwissenschaft*), ο Georges Didi-Huberman, Γάλλος φιλόσοφος και ιστορικός τέχνης (γεννημένος το 1953), προσπαθεί να αποκωδικοποιήσει την έννοια της εικόνας, ώστε να αρχίσει η αναπαράσταση να γίνεται αντιληπτή ως μια *κινητή διαδικασία* που συχνά ενέχει αντιφάσεις. Σύμφωνα με τον Didi-Huberman, η οπτική αναπαράσταση έχει μια «κάτω πλευρά» στην οποία οι φαινομενικά κατανοητές μορφές χάνουν τη σαφήνειά τους και παραβιάζουν την ορθολογική κατανόηση. Οι ιστορικοί τέχνης, συνεχίζει, απέτυχαν να ασχοληθούν με αυτό το κάτω μέρος, όπου οι εικόνες θυμίζουν όρια και αντιφάσεις, διότι η πειθαρχία τους βασίζεται στην υπόθεση ότι η οπτική αναπαράσταση αποτελείται από ευανάγνωστα σημάδια και προσφέρεται για λογική επιστημονική γνώση, που συνοψίζεται ως «επιστήμη της εικονολογίας».

Ο Didi-Huberman επομένως, κάνει την ουσιαστική κίνηση προς την ιστοριοποίηση του κειμένου (ή της εικόνας) που χτίζει την αναπαραστατική αποτυχία του εαυτού του. Ψάχνει τους ιστορικούς λόγους για την αποτυχία της συγκεκριμένης εικόνας που εκπροσωπεί και την ανυπαρξία ή την τύφλωση της Ιστορίας της Τέχνης σε αυτή την πτυχή της απεικόνισης.

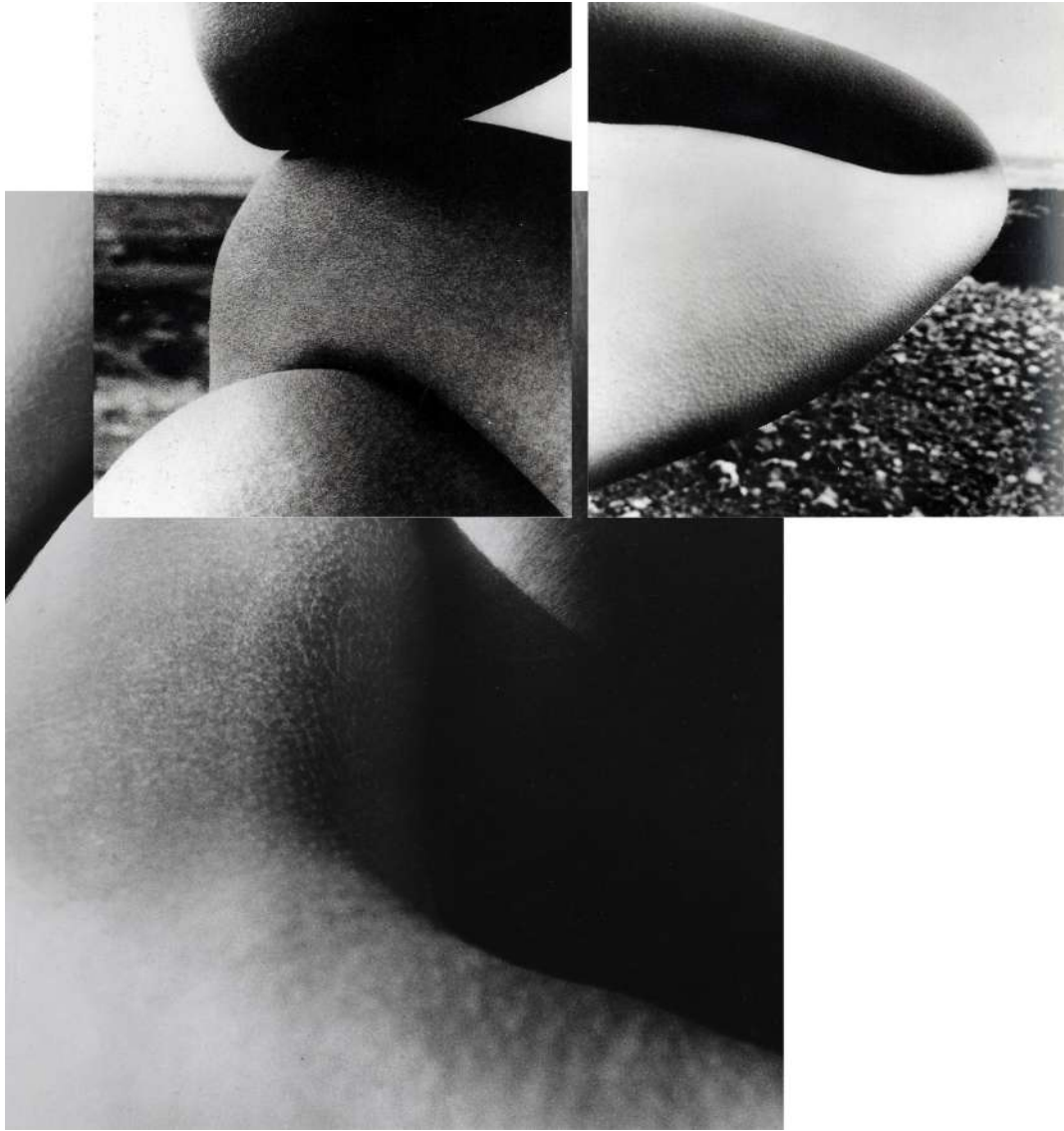
Ο Erwin Panofsky¹ στο *Der Begriff des Kunstwollen* αναφέρει πως:

«είναι η κατάρα και η ευλογία της Ιστορίας της Τέχνης ότι τα αντικείμενά της αναγκαστικά απαιτούν μια κατανόηση που δεν είναι αποκλειστικά ιστορική. [...] Αυτή η απαίτηση είναι, όπως είπα, μια κατάρα και μια ευλογία. Μια ευλογία, γιατί κρατά την Ιστορία της Τέχνης σε σταθερή ένταση, αδιάκοπη πρόκληση μεθοδολογικής αντανάκλασης, και, πάνω απ' όλα, υπενθυμίζει συνεχώς ότι ένα έργο τέχνης είναι ένα έργο τέχνης και όχι μόνο οποιοδήποτε ιστορικό αντικείμενο.

Μία *κατάρα*, γιατί πρέπει να εισαγάγει στην λογιότητα μια αβεβαιότητα και μια *ρωγμή* που είναι δύσκολο να τις ανεχθεί, και γιατί η προσπάθεια να αποκαλυφθούν τα γενικά ρητά έχουν συχνά οδηγήσει σε αποτελέσματα που είναι είτε ασυμβίβαστα με την επιστημονική μέθοδο είτε φαίνεται να παραβιάζουν τη μοναδικότητα του επιμέρους έργου τέχνης».



1 Ο Erwin Panofsky (Ανόβερο, 30 Μαρτίου 1892 - Πρίνστον, 14 Μαρτίου 1968) ήταν διακεκριμένος Γερμανός ιστορικός τέχνης, γνωστός κυρίως για το έργο του πάνω στη μεσαιωνική και αναγεννησιακή τέχνη και τη συνεισφορά του στην εικονολογία.



Αντιμετωπίζοντας τις εικόνες

Να ανοίξεις; Να σπάσεις κάτι, τότε. **Τουλάχιστον να κάνεις μια τομή, να σκίσεις.** Τι ακριβώς είναι υπό αμφισβήτηση; Για να παλέψεις εντός μίας παγίδας που όλη η γνώση επιβάλλει, και να επιδιώξεις να ανταποδώσεις την ίδια τη χειρονομία αυτής της πάλης -μια χειρονομία εν τέλει οδυνηρή, ατελείωτη -ένα είδος πρόωρης, ή ακόμα καλύτερα διεισδυτικής αξίας. Αυτό το απλό ζήτημα θα μπορούσε, κάποια στιγμή, να αναλάβει αυτή τη διεισδυτική και κριτική αξία: **αυτή θα είναι η πρώτη ευχή.** (Didi-Huberman, 2005[1990]:139)

Ο George Didi-Huberman στο βιβλίο του *Confronting Images*, και αναλυτικότερα, στο κεφάλαιο *Η εικόνα ως ρωγμή και ο θάνατος του ενσαρκωμένου θεού [Image as a Rend and the Death of the God Incarnate]* **αποπειράται να προσεγγίσει την αποκήρυξη του σχηματισμού της Ιστορίας της Τέχνης.** Η προσέγγιση, λοιπόν, έρχεται μέσω της έννοιας ρωγμή (rend) η οποία αναζητά τη διάνοιξη των εικόνων, τη διάνοιξη της λογικής.

Ο Didi-Huberman ξεκινά παραθέτοντας τη σκέψη του Γερμανού φιλόσοφου και επιστημολόγου Immanuel Kant για τα όρια :

Ζωγραφίζω, από μέσα, το περίγραμμα ενός δικτύου - ένα περίεργο, ασαφές δίκτυο του οποίου το κάθε πλέγμα είναι κατασκευασμένο μόνο από καθρέφτες. Πρόκειται για ένα μηχανισμό οριοθετημένου χώρου, επεκτάσιμο όπως τα δίκτυα πολλές φορές είναι, σίγουρα, αλλά τόσο κλειστό όσο ένα κουτί: **το κουτί της αναπαράστασης** μέσα στο οποίο κάθε αντικείμενο θα πετάξει τον εαυτό του στους τοίχους, όπως στις αντανakλάσεις του εαυτού του. (Didi-Huberman, 2005[1990]:139)



Εμφανίζεται εδώ, όπως το ονομάζει ο Didi-Huberman, το αντικείμενο της γνώσης το οποίο παλεύει και πάλλεται ανάμεσα στην υπόθεση και την κατοπτρικότητα, ανάμεσα στη διανοητική αντανάκλαση και στη φανταστική αυτό-σύλληψη. Η πάλη όμως αυτή θα πρέπει να συνεχίσει κόντρα στον Kant ούτως ώστε αυτή η δομή να ταρακουνηθεί, να βρεθεί η ατέλειά της, να διαπεραστεί. Ο καθένας που διαπερνάει ακόμη και ένα κομμάτι του «τοιχίου», παίρνει «ρίσκο θανάτου» για το αντικείμενο της γνώσης και ταυτόχρονα, ρίσκο μη-γνώσης. Αλλά αυτό το ρίσκο θα είναι αυτοκτονικό μόνο γι' αυτόν, του οποίου η γνώση είναι ολόκληρη η ζωή. (Didi-Huberman, 2005[1990]:138)

«[...]Άρα, όσο περισσότερο μπορούμε να λησμονούμε μια αισθητηριακή επίδραση, τόσο περισσότερο διαφυλάσσουμε την ικανότητά της να μας διεγείρει. Όστε η εμβάθυνση της αισθητικής γνώσης οφείλεται στην αποσύνδεσή της από τη μνήμη. **Η μνήμη είναι ο κύριος εχθρός της παρουσίας**». (Jorn,2002[1957]:170)

«Δεν ξαναπαίνω –ακόμα. Γιατί τότε ξέρω, θα έπρεπε να περάσω πάλι μέσα απ' τον καθρέφτη και να γυρίσω πίσω στο σαλόνι μας –και αυτό θα ήταν το τέλος όλων των περιπετειών μου». (Carroll,2009[1871]:186)

Αντίστοιχα ο Georges Bataille στο *L'Expérience intérieure* αναφέρει χαρακτηριστικά την προσέγγισή του γύρω από το ζήτημα της «γνώσης»: «*Not-knowledge strips bare*. Οι λωρίδες μη-γνώσης είναι γυμνές. Αυτή η πρόταση είναι η σύνοδος κορυφής, αλλά πρέπει να γίνει κατανοητό ως εξής: λωρίδες γυμνές, επομένως, βλέπω τι γνώση υπήρχε πριν κρυφτεί: αλλά αν δω, ξέρω. Στην πραγματικότητα, ξέρω, αλλά αυτό που ήξερα, οι λωρίδες μη-γνώσης, ξεγυμνώνονται ακόμα περισσότερο». (Bataille,2005[1990])



Étienne-Jules Marey, *Untitled*, ca 1880

Ο Didi-Huberman συνεχίζει δίνοντας ένα ριζοσπαστικό, αν όχι μεγαλοποιημένο σχηματισμό:

να ξέρεις χωρίς να βλέπεις ή να βλέπεις χωρίς να ξέρεις.

Σε κάθε περίπτωση υπάρχει απώλεια καθώς εκείνος που διαλέγει μονάχα να ξέρει, ενώ κερδίζει την ενότητα της σύνθεσης και την αυτό-απόδειξη του απλού λόγου, χάνει τη λογική της πραγματικότητας. Αντιθέτως, εκείνος που επιθυμεί να δει, ή μάλλον να κοιτάξει, θα χάσει την ενότητα ενός κλειστού κόσμου για να βρεθεί στο άβολο άνοιγμα ενός σύμπαντος εφεξής αιωρούμενο, αντικείμενο σ' όλους τους αέρες των νοημάτων: εδώ είναι η σύνθεση που θα γίνει εύθραυστη σε σημείο κατάρρευσης: και το ορατό αντικείμενο, που τελικά άγγιξε ένα κομμάτι του πραγματικού, θα αποσυναρμολογήσει το αντικείμενο της γνώσης, καταδικάζοντας την απλή λογική σε κάτι που θυμίζει **ρωγμή**. (Didi-Huberman, 2005[1990]:140)

«Η σχέση του ματιού με τον κόσμο είναι στην πραγματικότητα η σχέση της ψυχής με τον κόσμο του ματιού» αναφέρει ο Panofsky.

Η «σχέση της ψυχής με τον κόσμο του ματιού» δεν είναι τίποτα άλλο από τη μη-σύνθεση μιας επιμονής η οποία είναι η ίδια διχασμένη μεταξύ του συνειδητού και του ασυνειδητού, και ενός «κόσμου» που συνενώνεται μόνο σ' ένα σημείο πέρα του οποίου η λογική φανερώνει την καταστατική της ατέλεια. Ο Didi-Huberman συνεχίζει λέγοντας πως αν θέλουμε να ανοίξουμε το «κουτί της αναπαράστασης», τότε πρέπει να κάνουμε ένα διπλό διαχωρισμό: να διαχωρίσουμε την απλή αντίληψη της εικόνας, και να διαχωρίσουμε την απλή αντίληψη της λογικής.

«Για να διαχωριστεί η αντίληψη της εικόνας θα έπρεπε να γυρίσουμε σε μία αμφισβήτηση της ίδιας της εικόνας που δεν προϋποθέτει **ακόμα μια σχηματοποιημένη φιγούρα** (figured figure) -με το οποίο εννοώ τη φιγούρα ως αναπαραστατικό αντικείμενο- αλλά μόνο τη **σχηματοποιούσα φιγούρα** (figuring figure), δηλαδή τη διαδικασία, τη διαδρομή, το εν δράση ερώτημα, τα φτιαγμένα χρώματα (made colors), τη φτιαγμένη ένταση: στο ακόμη ανοιχτό ερώτημα να γνωρίζουμε το **τι ακριβώς, σε μία δεδομένη ζωγραφική επιφάνεια ή σε μία δεδομένη εσοχή μιας πέτρας, μπορεί να γίνει ορατό**. Πρέπει, ανοίγοντας το κουτί, να ανοίξουμε το μάτι προς την διάσταση ενός υποσχόμενου βλέμματος: περιμένει τις ορατές «λήψεις», και σε αυτήν την αναμονή **μάς τοποθετεί σε μια δυνητική αξία του τι προσπαθούμε να αντιληφθούμε υπό τον όρο ορατό**». (Didi-Huberman, 2005[1990]:141)

«Πάντα θέλουμε τη φαντασία να είναι ικανότητα διαμόρφωσης εικόνων. Η φαντασία, όμως, είναι μάλλον η ικανότητα παραμόρφωσης των εικόνων που παρέχει η αντίληψη. Είναι προπάντων η ικανότητά μας να απελευθερωνόμαστε από τις πρώτες εικόνες, η ικανότητα να αλλάζουμε εικόνες. Αν δεν υπάρχει αλλαγή εικόνας, απρόσμενη ένωση εικόνων, δεν υπάρχει φαντασία, δεν υπάρχει φαντασιακή δράση. Η θεμελιώδης λέξη που αντιστοιχεί στη φαντασία (imagination), είναι όχι η εικόνα (image), αλλά το φαντασιακό (imaginaire). Χάρη στο φαντασιακό, η φαντασία είναι ουσιωδώς ανοικτή, ασαφής. Στον ανθρώπινο ψυχισμό, η φαντασία είναι η καθαυτό εμπειρία της ανοικτότητας, η καθαυτό εμπειρία της καινοτομίας». *Gaston Bachelar* (Jorn, 2002[1957]:84)

Εδώ λοιπόν, τίθεται το ερώτημα αν με το πέρασμα του χρόνου θα επανεξετασθεί το ζήτημα της εικόνας και αν πρόκειται για μία επιστροφή σε μία προσταγή που ο ίδιος ο Merleau-Ponty νωρίτερα είχε διατυπώσει: «Η λέξη *εικόνα*», σύμφωνα με τον Γάλλο φαινομενολόγο, «βρίσκεται σε επιβλαβή υπόληψη διότι έχουμε απερίσκεπτα πιστέψει ότι ένα σχέδιο είναι μία πατιτούρα, μία αντιγραφή, ένα δεύτερο πράγμα, και ότι η νοητική εικόνα ήταν παρόμοια με ένα σχέδιο του ιδιωτικού μας κειμηλίου. Αλλά αν πράγματι δεν είναι τίποτα μοναδικό, τότε ούτε το σχέδιο ούτε η ζωγραφική ανήκει στον έσω-εαυτό περισσότερο απ' ό,τι η εικόνα. Είναι το εσωτερικό του εξωτερικού και το εξωτερικό του εσωτερικού, που είναι πιθανό εξαιτίας της υποκριτικότητας της αντίληψης, και χωρίς το οποίο εμείς δεν θα μπορούσαμε ποτέ να καταλάβουμε την οινεί-παρουσία και την επικείμενη ορατότητα που επινοεί το όλο πρόβλημα του φαντασιακού» (Merleau-Ponty, 1991[1964]: 164).

«Εύκολα λοιπόν γίνεται κατανοητή η σπουδαιότητα την οποία αποδίδει ο Merleau Ponty στη ζωγραφική, αλλά και στην τέχνη γενικότερα, ως τρόπο όρασης του κόσμου, αλλά και προσανατολισμού ή αποπροσανατολισμού μέσα σ' αυτόν. [...] Η τέχνη λοιπόν ως κατεξοχήν εκφραστική δραστηριότητα, συνιστά μια προσπάθεια εκφοράς αυτού του ανήκουστου λόγου, μια απόπειρα απόδοσης, μέσω των λέξεων, των χρωμάτων και των ήχων, της φαντασιακής δομής του πραγματικού, αυτού του αόρατου που επενδύει το ορατό, δυναμικοποιώντας το, διανοίγοντας το διαρκώς σε έναν άλλο ορίζοντα». (Μουρίκη, 1991:15)

Μπορούμε να καταλάβουμε τότε, πώς να σκεφτούμε το ότι η εικόνα μπορεί να απαιτεί κάτι σαν άνοιγμα μιας λογικής, σχολιάζει ο Didi-Huberman. Το εκτυλισσόμενο, η βροχή από αστέρια από ενικές εικόνες ή αλλιώς ο «κόσμος» των εικόνων, ποτέ δεν προσφέρει τα αντικείμενά της ως όρους σε μια λογική που μπορεί να αποδοθεί ως εκφρασμένες προτάσεις, λανθάνουσες ή σωστές, ορθές ή μη. Δεν υπάρχει ούτε ένας αυστηρά ορθός χαρακτήρας των εικόνων αλλά ούτε και ένας απλός εμπειρικός χαρακτήρας αυτών. (Didi-Huberman, 2005[1990]:142)



Robert Morris, *Untitled* (Threadwaste), 1968

Η αντίθεση αυτή αποτυγχάνει να εφαρμοστεί στις καλλιτεχνικές εικόνες. Αυτό δεν σημαίνει όμως πως τα πάντα μάς διαφεύγουν καθώς ακόμη και η βροχή των αστεριών έχει την δική της δομή. *Η δομή όμως που αναφέρεται είναι ανοιχτή με την έννοια ότι αυτή η δομή θα σχιστεί και θα παραβιαστεί, θα καταστραφεί στο κέντρο της ως προς το κρίσιμο σημείο της εκτύλιξής της.*

Ο «κόσμος» των εικόνων, συνεχίζει ο Didi-Huberman, δεν απορρίπτει τον κόσμο της λογικής, το αντίθετο, παίζει με αυτόν. Δημιουργεί χώρους εκεί -με την έννοια του ότι μιλάμε για ένα παιχνίδι μεταξύ των μερών μιας μηχανής- χώρους από τους οποίους σχεδιάζει τη δύναμή του, με τους οποίους προσφέρει τον εαυτό του εκεί ως **η δύναμη του αρνητικού**. (Didi-Huberman, 2005[1990]:143)

Ψάχνοντας την *αρνητική* αυτή δύναμη μέσα στην εικόνα μάς παροτρύνει να δούμε πριν από αυτήν. Υπάρχει ένα έργο του αρνητικού στην εικόνα (το κλισέ όπως αναφέρθηκε στη σκέψη του Deleuze), μία «σκοτεινή» αποτελεσματικότητα η οποία, σύμφωνα με τα λεγόμενα του Didi-Huberman, φθείρει το ορατό (την προσταγή των αναπαριστώμενων εμφανίσεων) και ιδολοφονεί το εμφανές (την προσταγή των σημαινόντων διαμορφώσεων). Είναι ένα είδος παλινδρόμησης, ένα είδος αναδυόμενης κίνησης. Είναι το *materia informis* (άμορφο) όταν φαίνεται μέσω της φόρμας, είναι η παράσταση όταν φαίνεται μέσω της αναπαράστασης, είναι η αδιαφάνεια όταν φαίνεται μέσω της διαφάνειας, *είναι το εικονικό όταν φαίνεται μέσα από το ορατό*. (Didi-Huberman, 2005[1990]:143)

Ο Didi-Huberman αμφιβάλλει για το αν η λέξη «αρνητική» είναι η σωστή στην περίπτωση αυτή καθώς θέτει την προϋπόθεση να κατανοηθεί ως κάτι απολύτως καθαρό και απλό, χωρίς να έχει καμία μηδενιστική ή απλώς «αρνητική» χροιά. Γι' αυτό και συνίσταται να χρησιμοποιείται ο όρος *οπτικό* και όχι *αόρατο* ως στοιχείο αυτού του περιορισμού της αρνητικότητας μέσα από την οποία οι εικόνες που έχουν συλληφθεί, μας αιχμαλωτίζουν.

Δεν είναι θέμα καθιέρωσης στην αισθητική μιας αμφίβολης γενικότητας του μη-αναπαραστάσιμου. Είναι απλώς το θέμα να κοιτάζουμε επίμονα το παράδοξο, το είδος της μαθημένης άγνοιας με την οποία οι εικόνες μας περιορίζουν. Ουσιαστικά αυτή η επιλογή πρόκειται, επομένως, για έναν περιορισμό ανάμεσα στη γνώση ή το βλέμμα: το «ή» εδώ είναι απλώς αποκλειστικό, δεν αντικατοπτρίζει μια αλλοτρίωση -αλλά γνωρίζοντας πώς να παραμείνει το δίλημμα, *μεταξύ της γνώσης και του βλέμματος*, μεταξύ του γνωρίζοντας κάτι και μη βλέποντας κάτι άλλο σε κάθε περίπτωση, αλλά *βλέποντας κάτι σε οποιαδήποτε περίπτωση και μη γνωρίζοντας κάτι άλλο...* **Σε καμία περίπτωση δεν είναι θέμα της αντικατάστασης της τυραννίας μιας θέσης με εκείνη της αντίθεσής της.** Ο προβληματισμός μονάχα έγκειται στο πώς προχωράμε διαλεκτικά:

να σκεφτόμαστε τη θέση με τη δική της αντίθεση.
(Didi-Huberman, 2005[1990]:144)

Συμπερασματικά ο Georges Didi-Huberman αναφέρει χαρακτηριστικά πως η εικόνα τίθεται πριν από μας, είναι σταθερή, ικανή να ξέρει πώς να αντλεί από αυτήν όλο και περισσότερες γνώσεις. Ενθουσιάζει την περιέργειά μας ατέλειωτα μέσω των παραστατικών διαμορφώσεων, τις λεπτομέρειες, τα εικονικά πλούτη της. Θα ζητήσει σχεδόν να πάμε «πίσω από την εικόνα» για να δούμε αν κάποιο κλειδί για το αίνιγμα μπορεί να μην είναι ακόμα κρυμμένο εκεί.

Πριν από την εικόνα, το έδαφος καταρρέει. Επειδή υπάρχει ένας τόπος, δικαιολογεί ο Didi-Huberman, ένας ρυθμός της εικόνας που επιδιώκει κάτι σαν τη δική της κατάρρευση.

«Τότε είμαστε πριν από την εικόνα, όπως πριν από ένα ανοιχτό όριο,
έναν τόπο αποσυναρμολόγησης.

Εδώ η σαγήνη γίνεται εξοργισμένη, αντιστρέφεται. Είναι σαν μια ατελείωτη κίνηση, **εναλλακτικά εικονική και πραγματική**, ισχυρή σε κάθε περίπτωση. Το μέτωπο όπου μας τοποθέτησε η εικόνα ξαφνικά ραγίζει, αλλά η ρωγμή με τη σειρά της γίνεται μετωπική: μια μετωπικότητα που μας κρατά σε αγωνία, ακίνητους, εμάς που, για μια στιγμή, δεν ξέρουμε πλέον τι βλέπουμε κάτω από το βλέμμα αυτής της εικόνας.

Έπειτα εμείς είμαστε πριν από την εικόνα όπως είμαστε πριν από την ακατανόητη έξαψη ενός οπτικού συμβάντος.

Είμαστε πριν από την εικόνα όπως πριν από ένα εμπόδιο και το ατελείωτό του κοίλωμα.

Είμαστε πριν από την εικόνα, όπως πριν από ένα θησαυρό απλότητας, για παράδειγμα ένα χρώμα, και είμαστε εκεί-πριν-για να αναφέρουμε την φράση του Henri Michaux :

Σαν να αντιμετωπίζει κάτι που η ίδια κρύβει.

Η όλη δυσκολία συνίσταται στο να μην φοβάσαι ούτε τη γνώση, ούτε τη μη-γνώση».

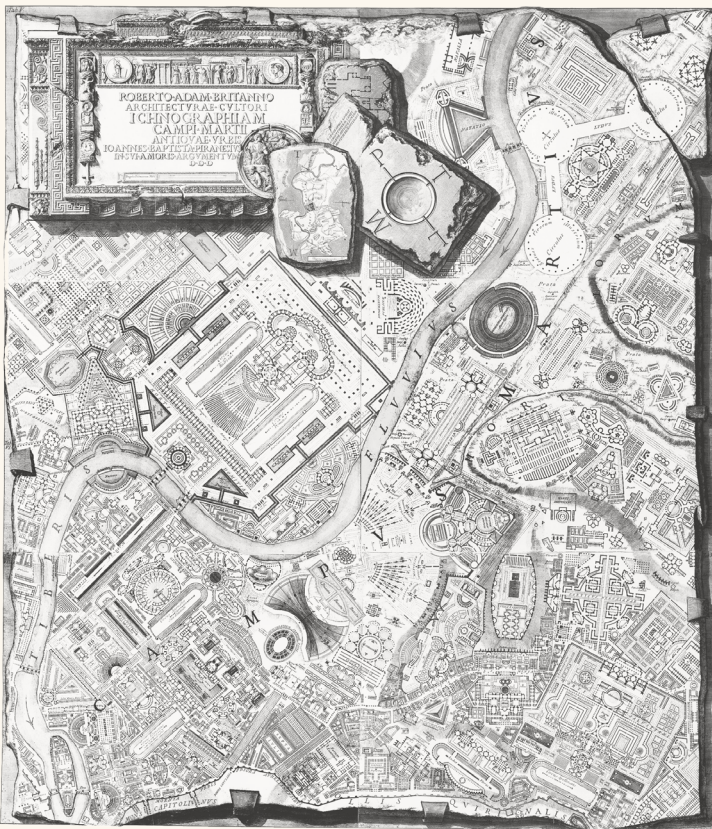
(Didi-Huberman, 2005[1990]: 228)



Giovanni Battista Piranesi: *Campo Marzio*

Ο ιταλός αρχιτέκτονας-χαράκτης Giovanni Battista Piranesi μέσα από χίλια χαρακτηριστικά που πραγματοποίησε ανέπτυξε τις φανταστικές του συνθέσεις, μέσα στις οποίες, κατά τον Frampton, εξέφρασε τη σκοτεινή πλευρά της αισθητικής εκείνης που ο Edmund Burke είχε χαρακτηρίσει ως *Μεγαλείο*, ερμηνεύοντας αυτόν το γαλήνιο τρόπο που προκαλεί η θέα των μεγάλων κατασκευών της αρχαιότητας και της παρακμής. Τα χαρακτηριστικά αυτά κυριάρχησαν στο έργο του Piranesi μέσα από το ανυπέρβλητο μεγαλείο των εικόνων που αναπαρέστησε. Ωστόσο, τέτοιες νοσταλγικές κλασικές εικόνες χρησιμοποιήθηκαν, όπως παρατήρησε ο Manfredo Tafuri, «σαν μύθος προς αμφισβήτηση... σαν απλά αποσπάσματα, σαν παραμορφωμένα σύμβολα, σαν στοιχεία ψευδαίσθησης μιας “τάξης” σε κατάσταση παρακμής» (Frampton, 2009 [1980] :23).

Διαφωνώντας με τη στείρα μίμηση της τέχνης και σε αντιπαράθεση με την επίμονη αναζήτηση σταθερών καλλιτεχνικών αξιών, ο Piranesi μελετά στα έργα του την κλασική αρχιτεκτονική με στόχο να ερευνήσει την ίδια τη φύση της αρχιτεκτονικής. Το 1765, στο κείμενο του *Γνώμη πάνω στην αρχιτεκτονική* (*Parere sull' architettura*) προτείνει την απελευθέρωση της αρχιτεκτονικής από την αρχαιότητα και **εξάγει τη σημασία της φαντασίας για την αρχιτεκτονική δημιουργία.**



Στα σχέδια Ιχνογραφίας από το *Campo Marzio*, όπου απεικονίζεται η Ρώμη κατά την τελευταία περίοδο της αυτοκρατορίας, ο Piranesi **επιχειρεί μία φανταστική «αποκατάσταση» του μνημειακού αστικού ιστού**, επινοώντας ένα πολύ μεγάλο πλήθος από ετερόκλητες κτιριακές μορφές, χωρίς καμιά αναφορά στην ιστορία. Εκτός από δύο ή τρία υπάρχοντα μνημεία, όπως το Πάνθεον ή το θέατρο του Μαρκέλου, τα υπόλοιπα έχουν σχεδιαστεί ως απόλυτα ερμητικές γεωμετρικές μορφές.

Ο Manfredo Tafuri αναφέρει: «Εδώ (στο *Campo Marzio*) συναντάμε μία διαδοχή από ομάδες μνημείων, χωρίς καμιά απολύτως αρχαιολογική βάση... Είναι ωστόσο φανερό ότι η αναγνώριση αυτών των διατάξεων χρησιμεύει μόνο για να εξυψώσει ακόμα περισσότερο το «θρίαμβο του αποσπάσματος» που κυριαρχεί στο άμορφο ανακάτωμα των πλαστών οργανισμών του *Campo Marzio*. Δεν είναι τυχαία η εμφάνισή του ως ενός ομοιογενούς μαγνητικού πεδίου, ασφυκτικά γεμάτο από αντικείμενα που δεν έχουν καμιά σχέση το ένα με το άλλο. Μόνο με εξαιρετική προσπάθεια είναι δυνατό να αποσπάσει κανείς από αυτό το πεδίο ευκρινώς καθορισμένες τυπολογικές δομές. Και όταν ακόμα έχουμε προσδιορίσει ένα αιτιακό σύμπλεγμα από οργανισμούς βασισμένους σε τριαδικούς, πολυκεντρικούς ή πολυγραμμικούς νόμους, ή σε δεξιοτεχνικές καμπυλόγραμμες διατάξεις, καταλήγουμε σε ένα είδος τυπολογικής άρνησης, σε ένα «αρχιτεκτονικό συμπόσιο ναυτίας», ένα σημαντικό κενό που δημιουργείται από μία υπερβολή οπτικού θορύβου».

Αν οι τοπογραφικές συνενώσεις των κτιριακών αποσπασμάτων του Piranesi είχαν σκοπό να προσφέρουν ως ενθύμια στους τουρίστες όσο το δυνατόν περισσότερα μνημεία της Ρώμης στο μικρότερο χώρο, ο Piranesi χρησιμοποιεί τα αποσπάσματα ως συνθετική ύλη για την πραγματοποίηση μίας αρχαιολογικής φαντασίας που προσβλέπει στο μέλλον. Βεβαιώνοντάς μας ότι κάνοντας τα θραύσματα να μιλήσουν, απεικονίζοντάς τα, είναι δυνατό να γίνει μια υπόθεση για την πιθανή αξιοποίησή τους. Η φαντασία λειτουργεί για την εξέλιξη της επιστήμης, μια αστείρευτη πηγή υποθέσεων που αλλιώς δεν θα μπορούσαν να εφευρεθούν. Η πρόταση του *Campo Marzio* είχε ως στόχο μία ανασκαφική έρευνα της **«αρνητικής ουτοπίας»** σχεδιασμένη από τον Piranesi.



Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974

β.2. *Informe*, Georges Bataille | Δύο τρόποι ανάγνωσης: Yve-Alain Bois - Georges Didi-Huberman

Ο Georges Bataille, γάλλος φιλόσοφος και συγγραφέας, θεώρησε τη μη-γνώση, την απώλεια του νοήματος, το άνοιγμα του εαυτού πέρα από το ψευδαισθητικό εγώ ως τα βασικά προαπαιτούμενα της πνευματικής εμπειρίας. Μία εμπειρία η οποία ανοίγεται στο άγνωστο, και το ανοίγει, όχι για να φτάσει στη μηδενιστική έρημο αλλά για να χαθεί μέσα στον λαβύρινθο του «αγνώστου»¹. **Θεωρεί πως η μορφή διαβρώνεται από το άμορφο, η ταυτότητα από τη ριζική ετερότητα**, με αποτέλεσμα η διερεύνηση της ταυτότητας του ανθρώπου και, κατ' επέκταση, του καλλιτέχνη να εξορίζεται στην τερατική εικόνα του μη-νοητού (Βούλγαρη, 2011).

Ο Bataille ήταν εκείνος που επινόησε τον όρο *informe* (άμορφο), μια έννοια που ανέπτυξε στο *Critical Dictionary* του περιοδικού τέχνης *Documents*, **η οποία εξυμνούσε την ασάφεια των διακρίσεων, όπως την εικαστική διαφοροποίηση της μορφής από το φόντο, του εσωτερικού από το εξωτερικό ή των ανατομικών διαφορών των διαφορών από τις οποίες εξαρτάται η τυπική ή σημασιολογική τάξη**. Προσέθεσε ότι η έννοια αυτή δεν αφορούσε μόνο την κατάργηση της κατάταξης αλλά και την κατάργηση της τάξης. Το *informe* διαλύει ολόκληρο το σύστημα της σημασίας, το οποίο βασίζεται στη μορφή ή την ταξινόμηση. Μέσω της αποταξινόμησης, το *informe* θα από-ταξινομούσε ή θα καταβίβαζε τα πράγματα στον κόσμο (*déclasser*). Θα κατέστρεφε την ομοιότητα –στην οποία ένα κατηγορικό ιδεώδες ή μοντέλο αντιγράφεται, και το ένα μπορεί πάντα να διακριθεί από το άλλο- που είναι τόσο αναγκαία για τη δυνατότητα συγκέντρωσης των πραγμάτων σε τάξεις. (Foster και συν. 2013[2004])

Η σχέση με το έργο του Bataille είναι μια σχέση δύσκολη, όχι μόνο επειδή απαιτεί ανασκευή ριζική όλων των κυρίαρχων απόψεων κι επανεξέταση ριψοκίνδυνη όλων των συνισταμένων του προβληματισμού πάνω στον άνθρωπο και τον κόσμο, αλλά προπαντός επειδή διεκδικεί ένα βλέμμα που κοιτάει, πίσω απ' τα παραπλανητικά φαινόμενα, την ουσία των γεγονότων, τη βαθύτερη αιτιολογία των πράξεων, την εσώτατη προέλευση της ιστορίας του ανθρώπου, το σημείο εκείνο της ανείπωτης φρίκης που κουβαλάμε όλοι ανεξαιρέτως μέσα μας, που δεν τολμάμε να το αντικρίσουμε, που το απορρίπτουμε ή το παραγράφουμε, γιατί και μόνο η υποψία της τρελαίνει, αλλά που είναι η πηγή των ειδεχθέστερων και μεγαλειωδέστερων πράξεων του ανθρώπου. Το σημείο εκείνο απ' όπου βγήκε η Ιστορία του ματιού. (Δ. Δημητριάδης, 1979)



¹ Από την παρουσίαση στο οπισθόφυλλο του βιβλίου: Georges Bataille, *Η εσωτερική εμπειρία*, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2018

Ο ιστορικός και θεωρητικός τέχνης, Yve-Alain Bois στο βιβλίο *Formless*¹ αναφερόμενος στο διάσημο άρθρο του Bataille, αφορμάται από την προσέγγιση του Georges Didi-Huberman γύρω από τον όρο *informe* και έρχεται να διαφωνήσει. Σχολιάζει την οπτική του Didi-Huberman σε μία προσπάθεια να απεγκλωβίσει τη σκέψη από τον περιορισμό που αποφέρει, σύμφωνα με τον Bois, η έννοια της ομοιότητας. Παραθέτει, λοιπόν, την προσέγγιση του Bataille για τον όρο που ο ίδιος αναφέρει ως *informe*:

«Ένα λεξικό ξεκινά όταν δεν δίνει πια τη σημασία των λέξεων, αλλά το έργο τους. Έτσι *informe* δεν είναι μόνο ένα επίθετο που του έχει δοθεί μία σημασία, αλλά ένας όρος που εξυπηρετεί για να καταβιβάζει πράγματα στον κόσμο, απαιτώντας ότι το κάθε πράγμα έχει τη μορφή του. Ό,τι κι αν αυτό υποδηλώνει δεν έχει δικαίωμα σε καμία λογική και συνθλίβεται οπουδήποτε σαν μία αράχνη ή ένα γαιοσκώληκα. Στην πραγματικότητα, για να είναι οι ακαδημαϊκοί χαρούμενοι, το σύμπαν θα έπρεπε να έχει σχήμα. Όλη η φιλοσοφία δεν έχει άλλο στόχο: είναι ένα ζήτημα να δίνεις ένα πανωφόρι σε ό,τι είναι, ένα μαθηματικό πανωφόρι. Αντίθετα, το να δηλώσουμε ότι το σύμπαν θυμίζει το τίποτα είναι μόνο το *informe* που συνοψίζει ότι το σύμπαν είναι κάτι σαν αράχνη ή φτύσιμο». (Bataille, 1929:171-72)

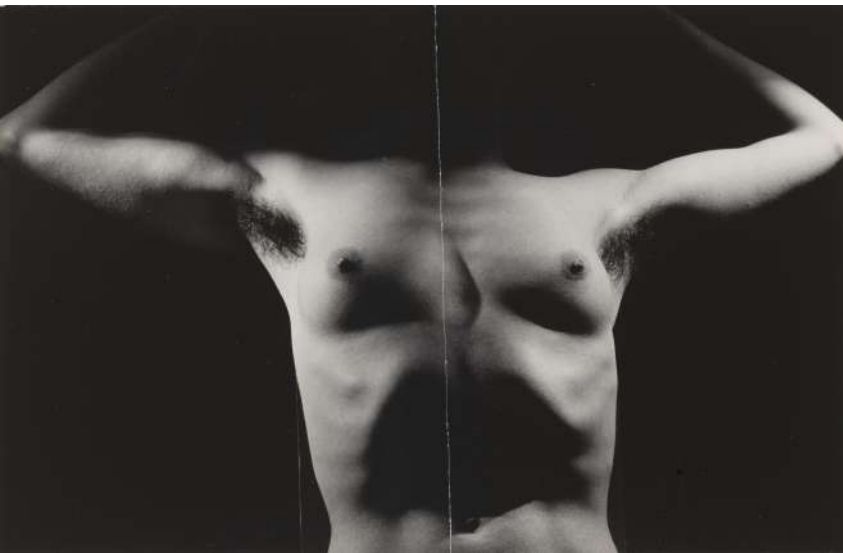
Η τελευταία πρόταση μοιάζει αντιφατική, σχολιάζει ο Bois: από τη μία υπάρχει η εξίσωση «θυμίζω τίποτα = *informe*» και από την άλλη μια ομοιότητα υποδεικνύεται: «κάτι σαν...»

Ο Bois διακρίνει λοιπόν, δύο τρόπους ανάγνωσης αυτής της διπλής πρότασης. Ο πρώτος τρόπος, αυτός του Bois, έρχεται να συνδέσει την πρόταση αυτή με μία πρόταση που ειπώθηκε νωρίτερα στο ίδιο κείμενο. «Ό,τι κι αν αυτό υποδηλώνει δεν έχει δικαίωμα σε καμία λογική και συνθλίβεται οπουδήποτε σαν μία αράχνη ή ένα γαιοσκώληκα». Υποστηρίζει πως το *informe* είναι αυτό που πρέπει να συνθλιβεί (ή να εκτοξευτεί), διότι δεν έχει δικαίωμα σε καμία περίπτωση, διότι δεν έχει κανένα νόημα και διότι το ίδιο είναι **ανυπόφορο ως προς τη λογική**. Αποτελεί ένα αναπορρόφητο απόβλητο όπως θα ορίσει ο Bataille ως το ίδιο το αντικείμενο της ετερολογίας. Λέγοντας ότι το σύμπαν είναι *informe* εννοείται πως δεν έχει νόημα και έτσι πρέπει να συνθλιβεί σαν μια αράχνη ή να αποβληθεί σαν βλέννα. (Bois,1997:79)

Η διπλή πρόταση του Bataille συνεπώς δεν είναι αντιφατική, συνεχίζει, το «κάτι σαν» δεν αναφέρεται σε μία ομοιότητα αλλά σε μία **διαδικασία**: το φτύσιμο ή η συνθλιμμένη αράχνη, δεν είναι τα ίδια (αν και είναι προφανές ότι ο Bataille τα επέλεξε ως παραδείγματα, γιατί πέραν του ότι ο χαρακτήρας τους είναι μη αποδεκτός, ξεφεύγουν από την γεωμετρία, την ιδέα, τη μορφολογία). Μεταφορά, μορφή, θέμα, μορφολογία, νόημα -οτιδήποτε θυμίζει κάτι, παρατηρεί ο Bois, ό,τι συγκεντρώνεται στην ενότητα μιας ιδέας- **η διαδικασία του *informe* τα συνθλίβει**, τα παραμερίζει με ένα ασεβές γνέψιμο:

«δεν είναι τίποτα άλλο από σκουπίδια». (Bois,1997:79)

1 Σε συνεργασία με την Rosalind E.Krauss



Man Ray, *Minotaur*, 1934

Το άμορφο προκύπτει από τη θόλωση των κατηγοριών, και όχι από το κυριολεκτικό σκοτείνιασμα των σχημάτων.

Η φωτογραφία *Minotaur* του Man Ray η οποία κατασκευάστηκε ως διακόσμηση της προμετωπίδας του περιοδικού *Documents*, απεικονίζει φωτογραφικά τον Μινώταυρο. Ο φωτογράφος φωτίζει το μοντέλο του κατά τέτοιο τρόπο ώστε να παράγει έναν ακέφαλο κορμό, του οποίου τα μπράτσα κατέχουν τώρα τη θέση των κεράτων και του μετώπου του ταύρου. Συνενώνοντας έτσι, το ανθρώπινο και το ζωικό στοιχείο σε μία ενιαία «αδύνατη» κατηγορία, το φαινομενικά ακέφαλο ανθρώπινο μοντέλο υπονοεί περαιτέρω την υποβάθμιση που συνεπάγεται η απώλεια της μορφής. (Foster και συν. 2013[2004])



Frederick Kiesler, *Endless House*, 1960

«[...] το *informe* θα ρίξει τη μορφή απο το βάθρο της και θα την κατεβάσει στον κόσμο. Ένα άλλο παράδειγμα μίας τέτοιας υποβάθμισης ή ακύρωσης της διαφοράς μεταξύ αυτών των χωρικών συνισταμένων είναι ο **δαιδαλώδης χώρος των σπηλαίων, όπου οι άξονες της λογικής και της αρχιτεκτονικής δεν ισχύουν πλέον**». (Foster και συν. 2013[2004])



Édouard Manet, *Olympia*, 1863

Ο Bataille αναφέρει: «[Ο Malraux] αντιλήφθηκε τα αποφασιστικά βήματα που πάρθηκαν από τον Manet, του οποίου η μοντέρνα ζωγραφική και η αδιαφορία του για το θέμα ξεκινούν, αλλά αποτυγχάνει να παρουσιάσει τη βασική αντίθεση μεταξύ της στάσης του Manet και της αδιαφορίας των Ιμπρεσιονιστών ως προς το θέμα. Αποτυγχάνει να ορίσει τι δίνει η *Olympia*... την αξία της ως διαδικασία». Έτσι, **δεν είναι ούτε η «φόρμα» ούτε το «περιεχόμενο» που ενδιαφέρει τον Bataille, αλλά η διαδικασία που εκτοπίζει και τους δύο αυτούς όρους.** (Bois, 1997:15)

Η δεύτερη ερμηνεία της διπλής πρότασης του Bataille, από την οποία η προσέγγιση του Bois διαφέρει ριζικά, δίνει την έμφαση στο «κάτι σαν», το απομονώνει και έτσι το διαβάζει ως **μεταφορά**. Αυτή είναι η ανάγνωση του Georges Didi-Huberman, που παρουσιάστηκε στο βιβλίο του *La Ressemblance Informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Δημιουργώντας το οξύμωρο **ομοιότητα informe** (άμορφη ομοιότητα), ο Didi-Huberman επανεισάγει χονδρικά ό,τι θέλει, για να απαλλαγεί από την ιδέα του *informe*, όπως την καταλαβαίνει ο καθένας, μετατρέποντας το θεωρητικό έργο του *Documents* σε «μια ανθρωπολογία της ομοιότητας και της σκληρότητας»: «το κίνημα του *informe*» ανακηρύχθηκε για να ανακατεύει τα πράγματα «αφού το “ανθρώπινο πρόσωπο” αποσυντεθεί και μοιάζει με “κραυγή”»: το *informe* παρουσιάζεται ως «μια ρυθμική συνθήκη της φόρμας» (Bois, 1997:80). Θεματικές ενότητες επανεμφανίζονται (το μάτι ή ο πνιγμός, για παράδειγμα): η μορφολογία γίνεται βασική κατηγορία: **η μεταφορά είναι ένας γενικός χειριστής εντός αυτής, μιας και η ομοιότητα είναι η κύρια ανησυχία του βιβλίου.**

«Έτσι το *informe* προσδιορίζει μία ορισμένη δύναμη κατά την οποία οι φόρμες πρέπει να παραμορφώνονται συνεχώς, να μεταβούν γρήγορα από το όμοιο στο ανόμοιο», ο Didi-Huberman γράφει. Με αυτόν τον τρόπο το *informe* είναι επιμελώς αντιστοιχισμένο στην ιδέα της παραμόρφωσης, συνεχίζει σχολιάζοντας ο Bois. Επομένως, η πιο ελαφριά εναλλακτική στην ανθρώπινη ανατομία, σε έναν πίνακα για παράδειγμα, θα λεγόταν ότι είναι η συμμετοχή στο άμορφο - το οποίο εμφανίζεται για να πει πως η μοντέρνα εικονιστική τέχνη, στην οιονεί ολότητά της, θα έπεφτε σε μια τέτοια ερμηνεία. Αυτό επίσης συνεπάγεται ότι ο όρος *informe* θα κάλυπτε έναν τόσο διευρυμένο τομέα ώστε να μην υπάρχει πια ούτε δείγμα («κάτι σαν...»). Αυτό είναι το ρίσκο, καταλήγει ο Bois, που παίρνει κανείς αναζητώντας να υπολογίσει το άμορφο εναντίον της ομοιότητας ή ανομοιότητας με κάθε τίμημα, αντί να γνωρίζει ότι το **«μοιάζει με τίποτα» δεν είναι ούτε να είναι σε αντίθεση με κάτι ούτε να μοιάζει με κάτι που αποδείχθηκε ότι δεν είναι τίποτα.**



Brassai, *Nude*, 1933



Alberto Giacometti, *Suspended Ball*, 1930

[...] Και μέσα σε αυτόν τον παλμό, καθώς μεταφέρεται από μέρος σε μέρος του αντικειμένου, μετακινούμενος και παρασυρόμενος μέσα από την ψευδαίσθηση αυτού του τρισδιάστατου χώρου, υπάρχει επίσης ένας υπαινιγμός της διωκόμενης απειλής που θέτει το αντικείμενο για τον θεατή, μια απειλή που μεταφέρεται από τον ίδιο τον μεταμορφωμένο ρυθμό, καθώς η συνεχής ώθηση της μορφής σε μία κατάσταση διαλυτότητας φέρνει την **εμπειρία της αμορφίας** (*formlessness*), φαινομενικά να συντρίψει το αντικείμενο που είχε οριοθετηθεί με την κατάσταση του *informe*.

There was a dish of spring onions on the table.

Julia [Strachey] said suddenly: "What are those little long things some people have got?"

[Dora] Camngton: "Those mean they are males, dear."

Frances Partridge, 1927 (Krauss, 1996: 137)

Συμπερασματικά, ο Bois διαφωνεί με την ερμηνεία που ο Didi-Huberman προσπάθησε να δώσει στον όρο *informe*, χωρίς εντούτοις να το θεωρεί τελείως αναπάντεχο. Ο ίδιος παραδέχεται πως, στην πραγματικότητα, η ερμηνεία αυτή είναι παραδόξως λίγο-πολύ η ίδια του Bataille, όταν θέλει να εφαρμόσει την ιδέα του *informe* στην τέχνη του. Ακριβώς όπως και στα κείμενα στα οποία ο Freud «εφαρμόζει» την ψυχανάλυση στην τέχνη είναι πολύ λιγότερο ενδιαφέροντα όσον αφορά την ίδια την τέχνη, έτσι και στα γραπτά του Bataille στο *Documents* για τη σύγχρονη τέχνη είναι λιγότερο προηγμένα, ιδιαίτερα όσον αφορά το *informe*, από τα δοκίμια του για οποιοδήποτε άλλο θέμα, σχολιάζει ο Bois. Και ο Bataille δεν ήταν μόνος, από αυτή την άποψη, μεταξύ των συνεργατών του *Documents*: όλο το προσωπικό του περιοδικού, όσο διαφορετικό κι αν ήταν, υπέφερε από τον ίδιο περιορισμό. Κανείς θα μπορούσε, σύμφωνα με τον Bois, να ορίσει αυτόν τον περιορισμό σαν απεικονιστικό (figurative), ή (να δεχτεί το επιχείρημα του Didi-Huberman αναστρέφοντάς το) κανείς θα μπορούσε να μιλήσει για έναν **περιορισμό κάποιου που στοιχειώνεται από την ομοιότητα**.

Ο Jacques Lacan, συνεχίζοντας τη σκέψη του Bois, αναφέρει πως:

Η τέχνη, στην περίπτωση αυτή (την περίπτωση του Bataille), δεν εξαντλείται στην παραμόρφωση, ούτε ανάγεται σε μεταμόρφωση, αλλά έγκειται σε μία *αναμόρφωση*, που προσπαθεί να παραστήσει το μη αναπαραστάσιμο, να ορίσει μια ταυτότητα που διαρκώς διαφεύγει μέσα από ένα διαλυόμενο και ρευστό σώμα. (Βούλγαρη, 2011).

«Το *informe* έχει τη δική του κληρονομιά να εκπληρώσει, το δικό του πεπρωμένο - το οποίο είναι εν μέρει εκείνο της απελευθέρωσης της σκέψης μας από τη σημασιολογία, την υποταγή στα θεματικά στοιχεία στα οποία η απεχθής τέχνη φαίνεται τόσο ανελήγτα δεσμευμένη». (Krauss, 1996:105)



Salvador Dalí, *The Phenomenon of Ecstasy*, 1933

«Γυναίκες που πέφτουν, πέφτουν από το κάθετο στο οριζόντιο».

β.3. Η γλυπτική του Isamu Noguchi ως μέσο αναμόρφωσης του τοπίου

β.3.1. Εισαγωγή στη σκέψη του Isamu Noguchi

Ο Isamu Noguchi (1904-1988) ήταν σημαντικός Ιάπωνας-Αμερικάνος γλύπτης και σχεδιαστής του 20ού αιώνα που αμφισβήτησε τα όρια της τέχνης διερευνώντας αφηρημένες μορφές (γεωμετρικές, οργανικές, βιομορφικές), νέα μέσα και νέες χωρικές ποιότητες. Ο Noguchi έζησε στην Ιαπωνία, στην Ευρώπη και τις Ηνωμένες Πολιτείες, ταξίδεψε ευρέως από την Ισπανία έως την Ινδονησία, απορροφώντας τέτοιες επιρροές όπως την αρχέγονη τέχνη, τους κήπους Ζεν, την αφαιρετική προσέγγιση της γλυπτικής του μέντορά του Constantin Brancusi και τον ουτοπισμό του Richard Buckminster Fuller. Ο Noguchi υποστήριζε πως «η γλυπτική δεν μπορούσε να προχωρήσει χωρίς να επιστρέψει στις απαρχές» (Apostolos-Cappadona, Altshuler, 1994:114). Ταυτόχρονα, η εξερεύνηση των συνδέσεων μεταξύ θεάτρου, χορού και γλυπτικής, η συνεργασία του με την Martha Graham και η αναζήτηση της ιαπωνικής ταυτότητάς του, κατεύθυναν το έργο του καλλιτέχνη προς μια ανοιχτή και ουσιαστική προσέγγιση της τέχνης και μη αναπααραστατική γραφή της γλυπτικής.

Το έργο του Noguchi αποτελεί μία έκφραση της διαλεκτικής ανάμεσα στην μορφή και την αφαίρεση. Στην αυτοβιογραφία του *Ο κόσμος ενός γλύπτη* [*A Sculptor's World*] αναφέρει ότι η πορεία προς την αφαίρεση στη γλυπτική είναι ριζωμένη στη ζωντανή εμπειρία της ενότητας της φύσης, δηλαδή της ενότητας μεταξύ ανθρώπου, πραγμάτων και χώρου. Η επιλογή της αφαίρεσης σε αυτή την περίπτωση δεν ενθαρρύνεται από την τάση προς καθαρά, αφηρημένα, ψυχρά, γεωμετρικά σχήματα, όπως συμβαίνει σε μερικές πρωτοποριακές εμπειρίες του 20ου αιώνα. **Εδώ, η αφαίρεση είναι η μέθοδος για τη σχέση με τη φύση, την πραγματικότητα και τα ανθρώπινα συναισθήματα.**



Isamu Noguchi, *Sculpture to be seen from Mars* (Γλυπτό που φαίνεται από τον Άρη), 1947

Το ανάχωμα αυτό, είναι μια σύνθεση των γλυπτών κήπου του Noguchi, σε συνεργασία με τον Brancusi, και των μελετών του για τα γλυπτά της ιαπωνικής Haniwa και τα αρχαία επιτύμβια αναχώματα.

Επιτύμβια αναχώματα με σχήματα ζώων και πτηνών κατασκευάζονταν συχνά από αρχαίους λαούς της Αμερικής. Το *Great Serpent Mound* στο Οχάιο έχει μήκος πάνω από 400 μέτρα με μέσο ύψος από 1 έως 2 μέτρα και πλάτος από 6 έως 8 μέτρα.



Ο ρόλος του γλύπτη είναι να οργανώνει και να ενεργοποιεί τον χώρο. (Noguchi, 1967)



Isamu Noguchi, *Hérodiade* stage set, 1944
χορογραφία: Martha Graham

«Στα πλαίσια ενός ιδιωτικού κόσμου της γυναίκας και του οικείου χώρου, μου ζητήθηκε να τοποθετήσω έναν καθρέφτη, μια καρέκλα και ένα ράφι για ρούχα. Η Σαλώμη χορεύει μπροστά στον καθρέφτη της. Τι βλέπει: Τα κόκκαλά της, τον πιθανό σκελετό του σώματός της. Η καρέκλα είναι σαν μια επέκταση των σπονδύλων της: το ράφι των ρούχων, τα δέσμια οστά από τα οποία κρέμεται το δέρμα της. Αυτή είναι η βεβήλωση της ομορφιάς, η συνείδηση του χρόνου». (Isamu Noguchi, 1967).

Σύμφωνα με τον Noguchi, αφού οι παραστατικές αναφορές ξεπεραστούν, η σχέση με τη φύση περνάει από τη γνώση και τη χρήση των υλικών, από τα ίχνη που άφησε η ανθρώπινη πινελιά στην ύλη, με άλλα λόγια, **η άρθρωση ενός χώρου όπου ενεργοποιούνται και διεγείρονται νέοι τρόποι ανοίγματος στην πραγματικότητα που βασίζονται στην αίσθηση.**

Ο Noguchi δημιούργησε τόσο έργα τέχνης και αρχιτεκτονικής, όσο και έπιπλα. Η κυρίαρχη ιδέα που χαρακτηρίζει το έργο του είναι η παθιασμένη του επιθυμία να δημιουργήσει τέχνη που θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει το κοινό σε έναν κοινωνικό χώρο. Το ενδιαφέρον του μετατοπίζεται από τη μορφή (Gestalt) του καλλιτεχνικού αντικειμένου προς τον ιστό των αισθητηριακών και ψυχολογικών επιπτώσεων που απαιτούνται ή ενεργοποιούνται από το έργο τέχνης στον χρήστη. Η καριέρα του Noguchi δείχνει ότι *ο σχεδιασμός του δημόσιου χώρου είναι εγγενώς πολιτικός* και αποκαλύπτει τις προσδοκίες και τις πεποιθήσεις του καλλιτέχνη για τον κόσμο, οι οποίες εκφράζονται μέσα από τις αισθητικές και λειτουργικές πτυχές κάθε σχεδίου.

«Η γλυπτική μπορεί να αποτελέσει ζωτική δύναμη στην καθημερινότητά μας εάν προβάλλεται σε συλλογική χρησιμότητα» (Noguchi, 1967).

Η υποενότητα αυτή θα ασχοληθεί με τα τοπιακά έργα του καλλιτέχνη, εστιάζοντας σε επιλεγμένα παραδείγματα, ώστε να γίνει αντιληπτό πώς η γλυπτική του Noguchi, μέσω της πολυπλοκότητας του έργου του, μπορεί να λειτουργήσει ως μηχανισμός διαμόρφωσης δημοσίων χώρων και πάρκων χωρίς αναπαραστατικές αναφορές. Οι προτάσεις του περιλαμβάνουν τρόπους χωρικής οργάνωσης χωρίς να υπαγορεύουν στο χρήστη μία κυρίαρχη αφήγηση, ενώ ταυτόχρονα αναδύεται μια νέα σχέση γλυπτού και χώρου.



Isamu Noguchi, *Sunken Garden*, 1965-1966

«Ήθελα η επιφάνεια αυτή να είναι σαν το άγριο και παλλόμενο κέλυφος της θάλασσας και... πλωτά στοιχεία πάνω σε αυτό, θα είναι οι βράχοι». (Noguchi, 1967: 171)



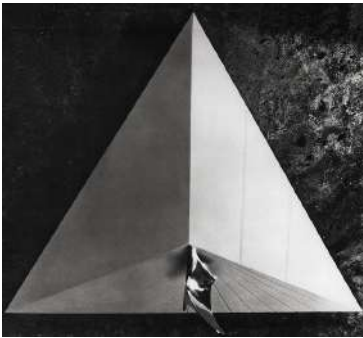
β.3.2. Τα γλυπτά του Noguchi ως κοινότητες παιχνιδιού

Ο Noguchi, αναγνωρίζοντας την καταστατική ατέλεια της λογικής, οραματίζεται νέους κόσμους και αντιλαμβάνεται «την τέχνη ως τρόπο όρασης του κόσμου αλλά και προσανατολισμού ή αποπροσανατολισμού μέσα σ' αυτόν». Επιλέγει τα τοπία ως μέσο για την εγγενή κοινωνική τους αξία και ως καλλιτεχνική συμβολή στην κοινωνία. Ενδιαφέρεται για τη χρήση και τη λειτουργία της γλυπτικής για να περιλάβει ένα ευρύτερο όραμα και να το επικοινωνήσει σε μεγαλύτερη κλίμακα.

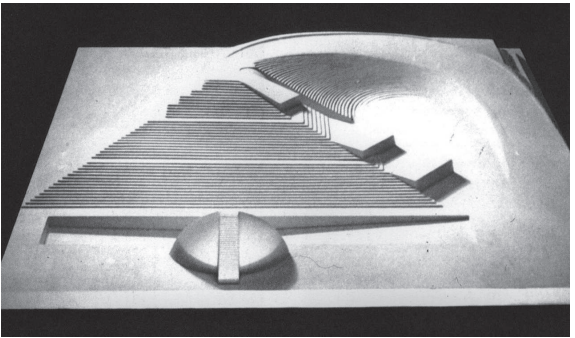
«Είμαι ενθουσιασμένος από την ιδέα ότι η γλυπτική δημιουργεί χώρο, τα σχήματα που προορίζονται για το σκοπό αυτό, κατάλληλα προσαρμοσμένα στο χώρο, δημιουργούν πραγματικά μεγαλύτερο χώρο. Υπάρχει μια διαφορά μεταξύ των πραγματικών κυβικών μέτρων του χώρου και του πρόσθετου χώρου που παρέχει η φαντασία. Το ένα είναι το μέτρο, το άλλο είναι η συνειδητοποίηση του κενού -της ύπαρξής μας σε αυτόν τον εφήμερο κόσμο». (Noguchi, 1967:160)



Τα πρώτα σχέδια τοπίου του Noguchi ξεκίνησαν ως διάφορα εννοιολογικά μοντέλα. Τα γενικευμένα αυτά, ορθογώνια ανάγλυφα περιλάμβαναν τα μοντέλα για το *Monument to the Plough* (1933) και το *Mountain Play* (1934) και χρησίμευσαν ως εκφράσεις ιδεών που ανέπτυξε στα μεταγενέστερα έργα του (Noguchi, 1967), παρόλο που δεν πραγματοποιήθηκαν. **Αυτά τα γήινα γλυπτά ήταν μια σύντηξη αρχιτεκτονικής και ανάγλυφου γλυπτού.** Σύμφωνα με τον καλλιτέχνη, το *Mountain Play* ήταν ο πυρήνας από τον οποίο είχαν αναπτυχθεί όλες οι ιδέες του σχετικά με τη γλυπτική του εδάφους. Ήταν επίσης ο πρόγονος των παιδικών χαρών ως γλυπτικά τοπία, καθώς ήταν ο πρώτος του σχεδιασμός τοπίου μεγάλης κλίμακας (Noguchi, 1967).



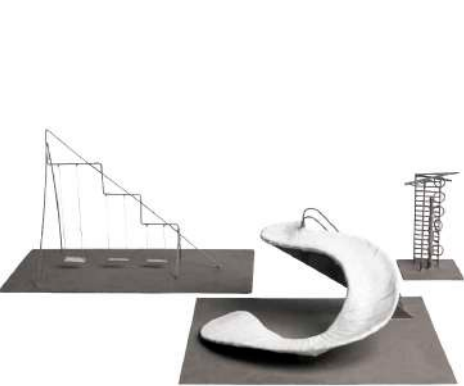
1933 *Monument to the Plough*



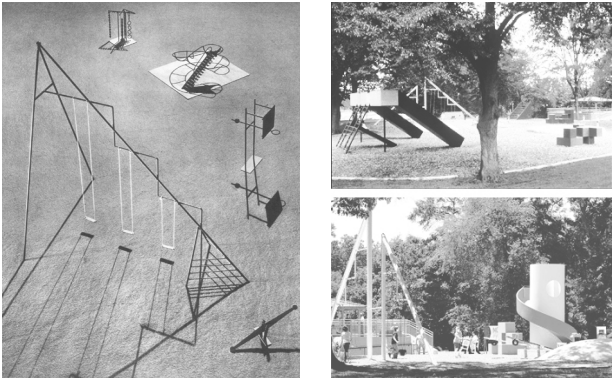
1934 *Mountain Plain*

Το 1939, ανατέθηκε στον Noguchi να σχεδιάσει εξοπλισμό παιχνιδιού για το περίπλοκο σύστημα *Ala Moana Park* της Χαβάης. Δημιούργησε διάφορα μοντέλα εξοπλισμού παιδικής χαράς, όπως μια συσκευή αναρρίχησης, ένα σετ πολλαπλών στροφών και μια σπειροειδή τσουλήθρα. **Αυτά τα μοντέλα ήταν γλυπτά που μπορούσαν να βιωθούν άμεσα με το σώμα,** να αγγιχθούν και να γίνουν αντικείμενο για σκαρφάλωμα¹ (Noguchi, 1997).

1939 *Ala Moana Park*



Piedmont Park



Το *Contoured Playground* (1941), δημιουργήθηκε από τον καλλιτέχνη ως απάντηση σε ζητήματα ασφάλειας που είχαν τεθεί για τα προηγούμενα γλυπτά/κατασκευές. Και πάλι, σύμφωνα με τον Noguchi, «η παιδική χαρά έπρεπε να είναι ένα μεγάλο αντικείμενο παιχνιδιού: αυτή τη φορά αποτελείται εξ ολοκλήρου από **στρογγυλεμένες διαμορφώσεις του εδάφους.** Τσουλήθρες, καταφύγια, χώροι για παιχνίδια και υδάτινα στοιχεία ενσωματώθηκαν στις καμπύλες του πάρκου» (Noguchi, 1967). Ο Noguchi είχε επιδιώξει άλλα μέσα επικοινωνίας -για να βρει έναν τρόπο γλυπτικής που είχε ανθρώπινο νόημα χωρίς να είναι ρεαλιστικός –αλλά *αφηρημένος και κοινωνικά σημαντικός*².



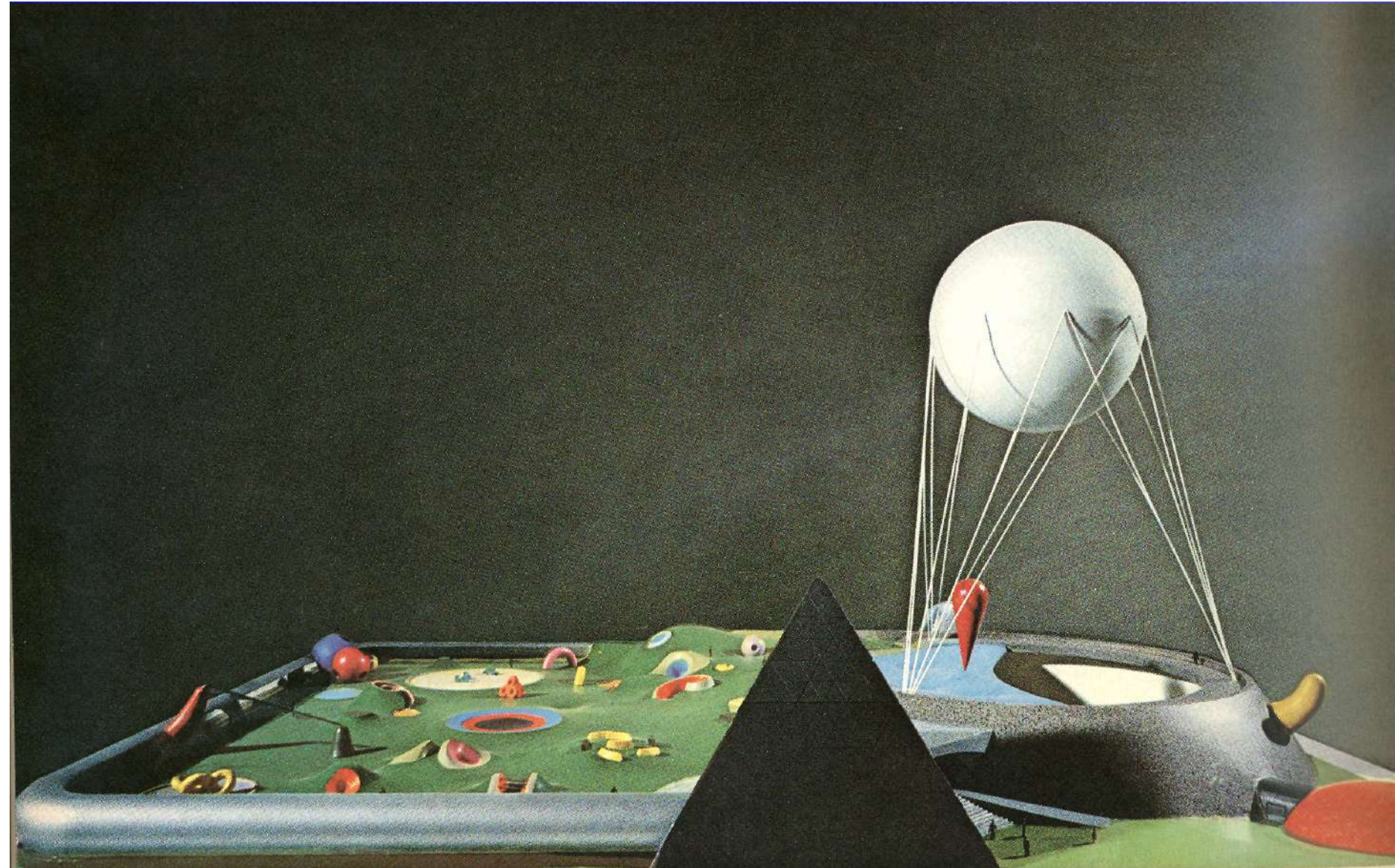
1941 *Contoured Playground*

¹ Ο Επίτροπος των Πάρκων της Χαβάης πέθανε πριν ολοκληρωθεί το έργο και ποτέ δεν πραγματοποιήθηκε (Noguchi, 1967), αν και μια έκδοση του εξοπλισμού παιδικής χαράς χτίστηκε πολύ αργότερα στο πάρκο *Piedmont* στην Ατλάντα της Γεωργίας που ήταν και το μόνο έργο που πραγματοποιήθηκε όσο ο Noguchi ήταν εν ζωή. (Noguchi, 1997).

² Οι υπάλληλοι των Πάρκων της Νέας Υόρκης φάνηκαν ανοιχτοί στο σχέδιο και υπήρχε η δυνατότητα τοποθέτησης στο Central Park. Παρ' όλα αυτά η έναρξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου διέκοψε το έργο και δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ (Noguchi, 1967).

«Η παιδική χαρά, αντί να λέει στο παιδί τι να κάνει (κούνια εδώ, αναρρίχηση εκεί) γίνεται ένας χώρος για ατέλειωτη εξερεύνηση, ατελείωτες ευκαιρίες για παιχνίδι». (Noguchi, 1952)

Ο Noguchi θέλησε να βρει έναν σκοπό για μια γλυπτική που ήταν πέρα από την αισθητική. Παρατήρησε ότι το γλυπτό είχε συνδεθεί καθ' όλη την ιστορία με εικόνες, μνημεία, πλατείες ναών και χορευτικές αίθουσες. Ήθελε να ανακαλύψει πώς η γλυπτική ταιριάζει σε ένα ουτοπικό κόσμο στον οποίο οι άνθρωποι θα είχαν το χρόνο να δουν και να εκτιμήσουν την τέχνη (Noguchi, 1967). Οι παιδικές χαρές και ο εξοπλισμός παιδικής χαράς, που σχεδιάστηκαν από τον Noguchi, ήταν έργα τέχνης που αντί μόνο να είναι ορατά από απόσταση προορίζονταν να είναι αλληλεπιδραστικά, να προτείνουν δραστηριότητες χωρίς να τις απαιτούν, να οδηγούν σε φυσική αλλά δημιουργική χρήση κάθε δομής και να προσκαλούν στην άμεση συμμετοχή του επισκέπτη, από τον γηραιότερο έως τον νεότερο. Αντιλαμβανόταν τα γλυπτά του ως «κοινότητες παιχνιδιού» επειδή πίστευε πως κάθε ένας που τα χρησιμοποιεί υποχρεώνεται από την κατάσταση να αναγνωρίσει τη ζωτικότητα του περιβάλλοντός του. Μέσω της εμπειρίας του, διδάσκεται να σέβεται την πολυπλοκότητα κάθε κατάστασης, παρόλο που οι προσωπικοί του στόχοι μπορεί να είναι απλοί.



Isamu Noguchi, *United Nations playground*, 1952



Περίεργα διαμορφωμένοι βράχοι, ένα ρυάκι, πράσινοι λοφίσκοι, καταρράκτες, σπωροφόρα δέντρα και πεύκα -με αυτά τα στοιχεία, ο Isamu Noguchi δημιούργησε έναν ιαπωνικό κήπο ήπιου χαρακτήρα με ένα τοπίο που προξενεί την ονειροπόληση, για την έδρα της Unesco.

The UNESCO courier, UNESCO's new Headquarters, 1958

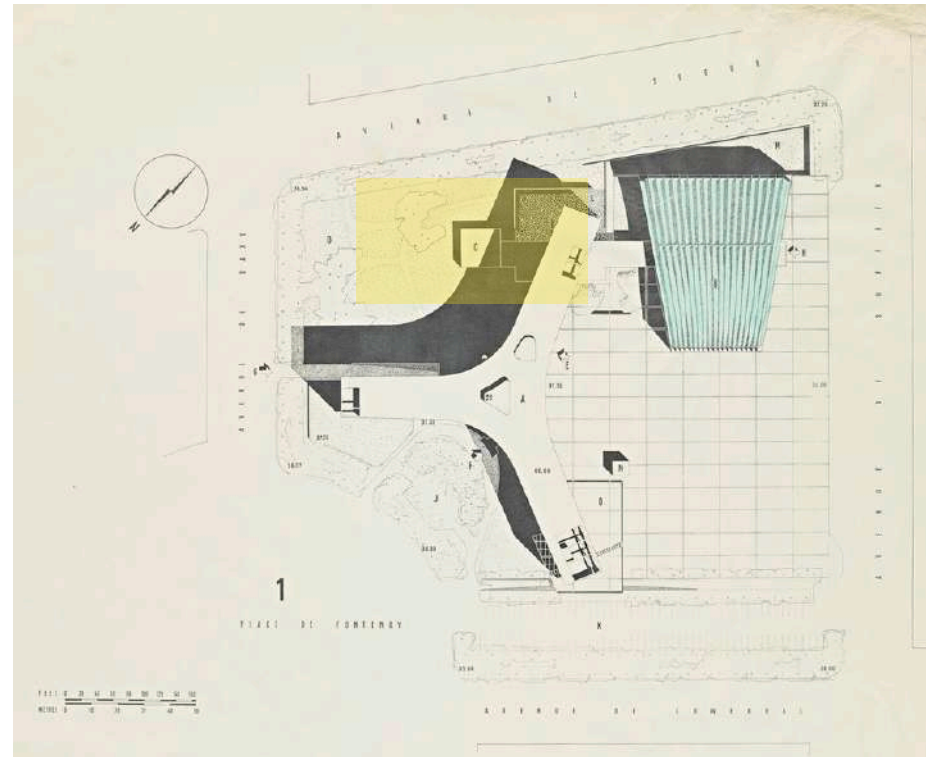
β.3.3. *Jardin Japonais*: Η σύμπτωση φύσης και ύλης

Τα σχέδια των παιδικών χαρών του Noguchi και τα ταξίδια του σε όλον τον κόσμο ήταν πρόδρομοι για τα σχέδια των κήπων του. Το ενδιαφέρον του για τους κήπους προέκυψε από την εγγενή χρησιμότητά τους. **Έβλεπε τους κήπους ως μια ευκαιρία για να σμιλεύσει τον δημόσιο χώρο, κινούμενος πέρα από τα μεμονωμένα γλυπτά.** Για τον Noguchi, οι κήποι ήταν μια απάντηση στην οικολογία και εξέφρασε την ελπίδα του για την επιβίωση της ανθρωπότητας σε μια μετα-ατομική εποχή (Noguchi, 1967), ενώ πίστευε πως η έμπνευση για την επιτυχημένη τέχνη πρέπει να προέρχεται απευθείας από τη φύση (Cummins, 1973). Ο Noguchi είχε επίγνωση της δύναμης που ασκεί ο σχεδιαστής πάνω στις πολλές όψεις ενός χώρου και τον αντίκτυπο που έχει κάθε χώρος στον παρατηρητή. Τα έργα τοπίου του Noguchi δημιούργησαν λειτουργικούς χώρους που κάλεσαν τον θεατή να εμπλακεί εννοιολογικά στα ζητήματα του χρόνου, του χώρου και της ανθρώπινης ύπαρξης.

Το 1956, ο Noguchi σχεδίασε τον κήπο *Jardin Japonais* (ή *Le Jardin de la Paix*) για την έδρα της UNESCO στο Παρίσι. Ο Noguchi περιέγραψε το έργο ως ένα «περιπατητικό κήπο» ενώ σημείωσε πως η ανθρώπινη κίνηση θα ενεργοποιούσε τα γλυπτά του μέσω της κίνησης εντός του χώρου. Ο παρατηρητής είχε σκοπό να εξετάσει τη «σχετική αξία όλων των πραγμάτων» (Noguchi, 1967:165).

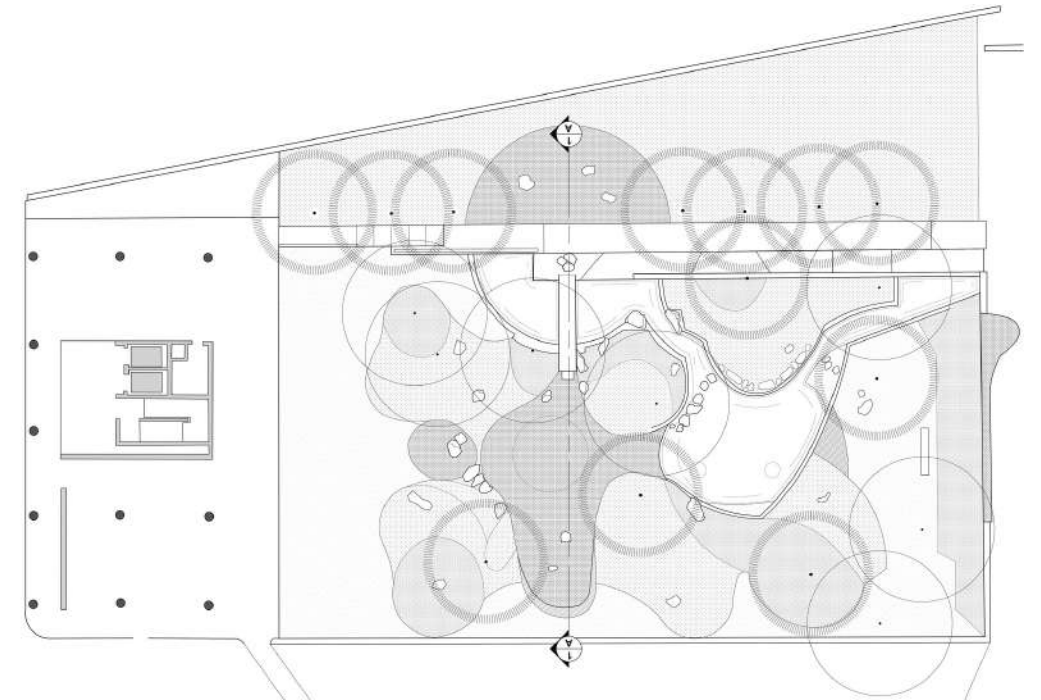


Πιο συγκεκριμένα, το κτιριακό συγκρότημα της UNESCO σχεδιάστηκε συνεργατικά από μια διεθνή ομάδα αρχιτεκτόνων, καλλιτεχνών, βιομηχανικών σχεδιαστών και κατασκευαστών. Τοποθετημένο σε επτάμισι στρέμματα, το έργο συνδυάζει την αρχιτεκτονική και την τέχνη, περιλαμβάνοντας χειροποίητα έργα από καλλιτέχνες του 20ού αιώνα. Το Γενικό Σχέδιο της έδρας της UNESCO¹, ήταν έργο του αρχιτέκτονα Marcel Breuer.



Marcel Breuer, Γενικό Σχέδιο της έδρας της UNESCO, 1953
(με κίτρινο χρώμα η περιοχή που εγκαταστάθηκε το *Jardin Japonais*)

¹ Τα κτίρια σχεδιάστηκαν από τρεις αρχιτέκτονες από τρεις χώρες: τον Marcel Breuer (Ηνωμένες Πολιτείες), τον Pier Luigi Nervi (Ιταλία) και τον Bernard Zehrufuss (Γαλλία). Μια διεθνής ομάδα πέντε αρχιτεκτόνων: οι Lucio Costa (Βραζιλία), Walter Gropius (Ηνωμένες Πολιτείες), Charles Le Corbusier (Γαλλία), Sven Markelius (Σουηδία) και Ernesto Rogers (Ιταλία) συμμετείχαν ως σύμβουλοι στο έργο, όπως ήταν ο Αμερικανός αρχιτέκτονας Eero Saarinen. Σχολιασμοί σημειώνουν την τοποθέτηση έργων τέχνης από τον Jean Arp, τον Alexander Calder, τον Joan Miro, τον Henry Moore και τον Rufino Tamayo.



Jardin Japonais



Το έργο του Noguchi *Jardin Japonais* πρόκειται για μία σύνθεση της παράδοσης του κήπου Zen και του αφηρημένου φορμαλισμού, επηρεασμένο από τη δέσμευση του Noguchi με τη σύγχρονη τέχνη. Η ιδέα για το κενό, μια ιδέα που συζητήθηκε στο Βουδισμό Zen, ήταν ένα επαναλαμβανόμενο θέμα στο έργο του Noguchi. **Ο κενός χώρος περιλαμβάνει το κενό και τη μορφή, και η μορφή μεγαλώνει από το κενό. Ο χώρος λειτουργεί για να φιλοξενεί δραστηριότητες και παρέχει την ελευθερία επιλογής.**

Ο κήπος αντανακλά την προσωπική αισθητική και ιαπωνική κληρονομιά του Noguchi. Ως εκ τούτου ο κήπος ήταν το θέμα της συνεχιζόμενης συζήτησης σχετικά με την αυθεντικότητα του ιαπωνικού μοντέλου. Η επιρροές τόσο από την Ανατολή όσο και από τη Δύση συνυπήρχαν σε σημείο που για τον Noguchi ο νεωτερισμός και η Ανατολή αποτελούσαν μία ενιαία οντότητα. Έτσι, το *Jardin Japonais* διαφέρει από τον παραδοσιακό κήπο καθώς μπορεί να θεωρηθεί ως σύνολο από τους επισκέπτες ενώ η χρήση σύγχρονων υλικών όπως η ασφαλτος και διάφορα σχεδιαστικά στοιχεία αυξάνουν την απόσταση από την προσέγγιση των Ιαπωνικών κήπων. Ο Noguchi συνέλαβε τη φύση μέσω της σύμπτωσης μεταξύ φύσης και ύλης: η εξερεύνηση της φύσης συνέπεσε με τη διερεύνηση του υλικού, των περιορισμών και των δυνατοτήτων του, στο σημείο όπου όλα τα σφάλματα ή τα λάθη, ακόμη και οι ρωγμές, γίνονται μέρος της γλυπτικής.

Ταυτόχρονα, η αντίληψη του Noguchi για τη φύση είχε μία σχεδόν πνευματική διάσταση: ένας κόσμος φτιαγμένος από φυσικά και τεχνητά στοιχεία που περιλαμβάνει έναν άπειρο χώρο που κατοικείται από τον άνθρωπο, κάτι που η Dominika Glogowski αποκαλεί «ενσωματωμένη φύση» (Glogowski, 2012: 169-83). Ως εκ τούτου στο σχεδιασμό του *Jardin Japonais* η ανθρώπινη δημιουργικότητα υπερισχύει της φύσης.



«Το να μαθαίνεις, αλλά να ελέγχεις, να μην συγκλονίζεσαι από μια τόσο ισχυρή παράδοση, είναι μια πρόκληση. Η προσπάθειά μου ήταν να βρούμε έναν τρόπο να συνδέσουμε το τελετουργικό των βράχων που έρχεται σε μας μέσω των Ιαπώνων από την αυγή της ιστορίας στους σύγχρονους χρόνους και τις ανάγκες μας. Στην Ιαπωνία η λατρεία των λίθων μετατράπηκε σε εκτίμηση της φύσης. Η αναζήτηση της ουσίας της γλυπτικής φαίνεται να με μεταφέρει στο ίδιο άκρο». (Noguchi, 1967:165)

β.3.4. *Riverside Drive Park*:

Η γλυπτική αρχιτεκτονική ως μέρος της ζωντανής εμπειρίας

Το πιο εκλεπτυσμένο έργο τοπίου του Noguchi περιλάμβανε τα μη υλοποιημένα σχέδια για την παιδική χαρά *Adele Levy Memorial* στο *Riverside Drive Park* (1961 – 1966). Δεδομένου ότι είχε αντιμετωπίσει δυσκολία στην υλοποίηση των έργων του στη Νέα Υόρκη, ο Noguchi αποφάσισε να ζητήσει τη βοήθεια ενός αρχιτέκτονα, επιλέγοντας τον Louis Kahn, ο οποίος είχε ήδη δείξει ενδιαφέρον τόσο για τον δημόσιο χώρο όσο και τις παιδικές χαρές. (Noguchi, Kahn, 1997). Εργάστηκαν για πέντε χρόνια παρουσιάζοντας πολλαπλές προτάσεις και μοντέλα όμως κάθε πρόταση απορρίφθηκε διαδοχικά.

I.Noguchi: *Κάθε φορά θα υπάρξει κάποια αντίρρηση.*

L.Kahn: *Υπέροχα! Δεν το θέλουν. Τώρα μπορούμε να ξεκινήσουμε ξανά. Μπορούμε να κάνουμε κάτι καλύτερο.*

(Noguchi, Kahn, 1997: 100)

Ενώ το αρχικό μοντέλο για την παιδική χαρά του *Riverside Drive* ήταν καινοτόμο και προοδευτικό, αντιστοιχούσε σε ένα τεράστιο μοντέρνο μνημείο αποτελούμενο από γεωμετρικά σχήματα σκυροδέματος με πολύ λίγο πράσινο χώρο. Τα υφιστάμενα δέντρα και δομές θα καταστρέφονταν (Noguchi, 1997). Εάν τα αρχικά σχέδια είχαν προχωρήσει, ένα παραδοσιακό πάρκο, σκιασμένο από δέντρα, θα είχε δώσει τη θέση του σε έναν μονόλιθο μοντερνιστικής πέτρας (Noguchi, 1997).

«Αργότερα ήρθε η αίσθηση ότι τα παιδιά δεν πρέπει να περιορίζονται σε περιφραγμένους χώρους παιχνιδιού συγκεκριμένων παιχνιδιών και ότι κάποια πάρκα ή τμήματα ορισμένων πάρκων πρέπει να γίνουν κήποι παιχνιδιού». (Isamu Noguchi, 1965)



Isamu Noguchi & Louis Kahn, *Riverside Drive Park*, 1961

Ένα αναθεωρημένο μοντέλο υποβλήθηκε στο Τμήμα Πάρκων τον Ιούνιο του 1962. Η έκδοση αυτού του μοντέλου περιλάμβανε μια μεγάλη συλλογή επίπλων μικρής κλίμακας που έπρεπε να καθορίσουν τη θέση τους, καθώς ο Noguchi ήθελε να δημιουργήσει ένα μικροσκοπικό δημόσιο πεδίο που θα εμπνεύσει τα παιδιά να χρησιμοποιήσουν τη φαντασία τους. Στόχος των δημιουργών πλέον ήταν να ελαχιστοποιηθούν οι διαταραχές στη φύση ενώ τα κτήρια θα έπρεπε να ενσωματώνονται στο τοπίο. Για τον Noguchi, **η γλυπτική τέχνη έπρεπε να είναι «ουσιαστική χωρίς να είναι ρεαλιστική»**, (Noguchi, 1968: 21), **έπρεπε να είναι ένα σημαντικό μέρος της ζωντανής εμπειρίας**. (Apostolos-Cappadona, Altshuler, 1994: 138).

«Η αφαίρεση μπορεί να πραγματοποιηθεί μόνο όταν όλα έχουν τη σωστή θέση και όταν ο καλλιτέχνης είναι σε θέση να δει την ενότητα της φύσης, ή την ενότητα μεταξύ του ανθρώπου, των πραγμάτων και του χώρου. [...] Η αφαίρεση δεν είναι καθαρή γεωμετρία, αλλά μία μορφολογική ποιότητα, ικανή να δείξει μια σχέση με τη ζωή και τα σημάδια της “ανθρώπινης αφής”». (Noguchi, 1967)

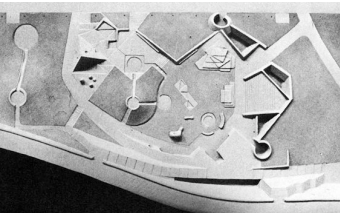


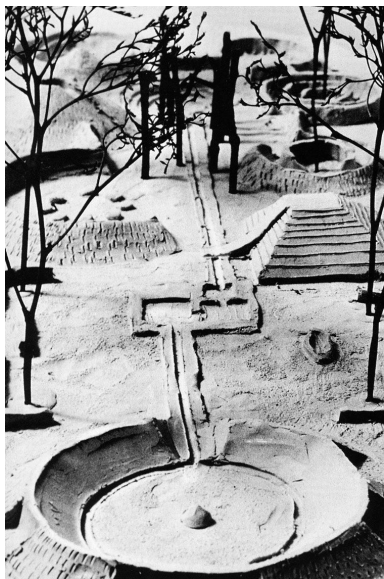
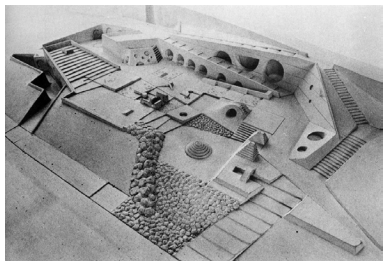
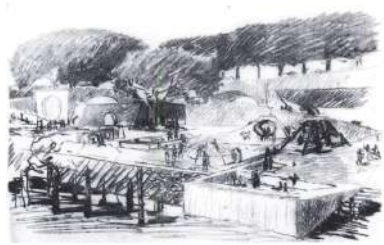
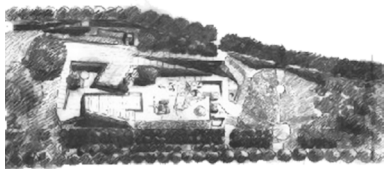
Isamu Noguchi & Louis Kahn, *Riverside Drive Park*, 1962

Η κεντρική δομή ήταν και πάλι ένα τεράστιο ανάχωμα, ένα κλιμακωτό πυραμιδικό κτίριο. Οι Noguchi και Kahn προσπάθησαν στο μοντέλο αυτό να δημιουργήσουν μια περιοχή για χαλάρωση και παιχνίδι και όχι ένα χώρο για συγκεκριμένο αθλητισμό, δηλαδή να παρέχουν ένα τοπίο όπου τα παιδιά και οι ενήλικες μπορούν να βρουν από κοινού την απόλαυση.

Η καρδιά του έργου είναι ένα κτίριο νηπιαγωγείου το οποίο θα παρείχε τις απαραίτητες λειτουργίες για μακρά παραμονή στο πάρκο για μικρά παιδιά. Το κτίριο ήταν διαμορφωμένο σαν ένα «δοχείο», ένα απάγκιο για τους χειμερινούς μήνες, ένα υδάτινο στοιχείο για το καλοκαίρι. Οι λειτουργικοί χώροι και οι χώροι παιχνιδιού ήταν κτισμένοι κάτω από μία ράμπα και την υπαίθρια περιοχή παιχνιδιού και ξεκούρασης, έτσι ώστε η οροφή να έχει διπλή λειτουργία. Από αυτό το κεντρικό σημείο η περιοχή παιχνιδιού ενίσχυσε έτσι καθορισμένες αλλά όχι περιοριστικές φόρμες για να ενθαρρύνει το παιχνίδι: αναπόσπαστο μέρος του νηπιαγωγείου, ήταν ένα βουνό παιχνιδιού, όπως ένα ανάχωμα μεγάλων τριγωνικών σκαλοπατιών -για αναρρίχηση και ξεκούραση- ένας τεχνητός λόφος.

Εκτός αυτού του κεντρικού πυρήνα ήταν ενσωματωμένες γιγάντιες τσουλήθρες αφομοιωμένες στην τοπογραφία, περιοχές για εγχώρια παιχνίδια, πράγματα που εισέρχονται και εξέρχονται. Υπήρχε επίσης μια μεγάλη, οβάλ περιοχή με άμμο και βότσαλα που χαρακτηριζόταν από λαβυρινθώδη τμήματα: μια περιοχή θεάτρου με ένα κέλυφος για μουσική, μαριονέτες και θέατρο (Noguchi, Kahn, 1997). Το σχέδιο αυτό απορρίφθηκε επίσης. Το έργο θεωρήθηκε ότι είναι υπερβολικά δαπανηρό, πολύ μεγάλο σε κλίμακα και έντονα πρωτοποριακό (Noguchi, Kahn, 1997).



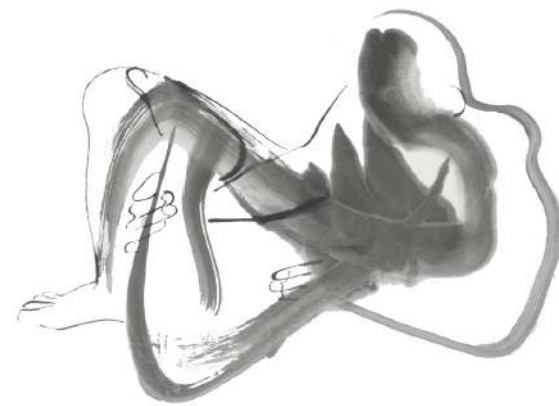


Σχέδια και μακέτες που προτάθηκαν καθ'όλη τη διάρκεια της διαδικασίας.

Πέντε σχέδια προτάθηκαν καθ' όλη τη διάρκεια της πενταετούς διαδικασίας, με πάνω από δώδεκα μοντέλα να έχουν δημιουργηθεί (Larivee, 2011). Δεδομένου ότι τα τροποποιημένα σχέδια έγιναν λιγότερο σημαντικά, ο Noguchi αισθάνθηκε ότι δεν αντανakλούσαν πλέον το όραμά του (Noguchi, 1967). Η τελική έκδοση του έργου παρουσιάστηκε το 1965, η οποία όμως ενώ έγινε δεκτή από την κοινότητα, λόγω πολιτικών αναδιατάξεων, το σχέδιο δεν κατάφερε να πραγματοποιηθεί ποτέ.

Στο έργο αυτό εντοπίζεται η ανάγκη του Noguchi, επηρεασμένος από τη συνεργασία του με τον Kahn, να αφομοιωθούν λειτουργικές ποιότητες, οι οποίες ενισχύουν τη μορφική πολυπλοκότητα δίνοντας ένα νέο ενδιαφέρον στο σύστημα που δημιουργείται ως προς το σχεδιαστικό επίπεδο της τομής. Για τον Noguchi, η προσπάθεια του καλλιτέχνη γίνεται προσπάθεια να αντιληφθεί κανείς πως «η υπόσχεση της γλυπτικής είναι να προβάλλει αυτές τις εσωτερικές παρουσίες σε μορφές που μπορούν να αναγνωριστούν ως σημαντικές και ουσιαστικές από μόνες τους». Ο ορατός κόσμος για τον Noguchi είναι κάτι περισσότερο από αναφορές σε επιστημονικές καθολικές αλήθειες.

Συμπερασματικά, μέσα από το όραμα του Noguchi εντοπίζεται μια ρηξικέλευθη διάσταση στην αντιμετώπιση τόσο του γλυπτού όσο και της σχεδίασης του δημόσιου χώρου. Ο Noguchi, σαγηνευμένος από το αρχέγονο στοιχείο και τη μνημειακότητα της αρχιτεκτονικής του παρελθόντος τα απέδωσε βιωματικά στο έργο του. Η παλινδρομική κίνηση ανάμεσα στις διαφορετικές κλίμακες του γλυπτού, το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον όπως και την Ανατολική και Δυτική φιλοσοφία έδωσε έναυσμα για μία νέα εικόνα για την αφαιρετική προσέγγιση της τέχνης και της σχεδίασης του δημόσιου χώρου.





Ori Gersht, *Time After Time- Exploding Flower and Other Matters: Untitled 28*, 2007

Συμπεράσματα ενότητας

Στην ενότητα αυτή εντοπίζονται διαφορετικοί τρόποι προσέγγισης της σχέσης της λογικής με την αισθητική κατανόηση της εικόνας. Από τη μία συναντάμε την αισθητική προσέγγιση του Didi-Huberman ο οποίος πηγαίνοντας «πριν» την εικόνα αναζητά την σχέση εικονικού-πραγματικού ώστε να μετατραπεί η αναπαράσταση σε μια κινητή διαδικασία της σκέψης. Ο Didi Huberman δεν απορρίπτει την πραγματικότητα και τη λογική αλλά παίζει μ' αυτές, τις παραμορφώνει. Αντιθέτως ο όρος *informe*, σύμφωνα με τον Bois, συνθλίβει οποιαδήποτε λογική και νόημα στη βάση τους, ώστε να αποδιοργανώσει την τάξη της απεικόνισης και συνεπώς την οπτική αντίληψή μας για την εικόνα.

Σε συνέχεια, ο Noguchi, μέσα από το έργο του, διανοίγει νέες επωδούς σκέψης για τη σχέση αρχιτεκτονικής και γλυπτικής. Αντιλαμβάνεται την τέχνη ως μία συνεχώς παλλόμενη διεργασία της σκέψης, οραματιζόμενος μια κοινωνική δομή της οποίας η τέχνη είναι αναπόσπαστο κομμάτι.

γ. Η έννοια του αισθητού στη δημόσια σφαίρα και η πολιτική του σημασία.

Εισαγωγή ενότητας

Η ενότητα αυτή διερευνά τι σημαίνει ο ορός αισθητό στη δημόσια σφαίρα και ποια είναι η πολιτική του σημασία. Δηλαδή, εξετάζεται η σχέση ανάμεσα στην κοινωνική και αισθητική οργάνωση, σύμφωνα με αυτό που μπορεί να γίνει αντιληπτό, αισθητό, ορατό σε κάθε εποχή, επανεξετάζοντας έτσι το ζήτημα της δημόσιας όρασης και εμπειρίας. Στην προσέγγιση αυτή, η πολιτική και αισθητική θεωρία είναι στενά συνυφασμένες, ενώ η καλλιτεχνική θεωρία και πράξη προσδοκούν τη γεφύρωση και αλληλοσυσχέτισή τους. Στο πλαίσιο αυτό, θα μελετηθούν οι σχέσεις ανάμεσα στην έννοια του αισθητού, της πολιτικής και αισθητικής θέσης του θεατή.

«Κάνω αισθητό θα πει κάνω προσβάσιμο από τις αισθήσεις, και μάλιστα κάνω προσβάσιμο αυτό που οι αισθήσεις μας, όπως και οι ευφυΐες μας, δεν μπορούν πάντα να αντιληφθούν “σαν να έχει νόημα”: κάτι που εμφανίζεται μόνο ως ρωγμή στο νόημα, ένδειξη ή σύμπτωμα». (Didi –Huberman,2013:102)



Fabio Mauri, *Intellettuale*, 1975
Installation with Pasolini's *The Gospel According to Matthew*





«Η στιγμή που η τέχνη υποκαθιστά τον πληθυντικό των καλών τεχνών με την ενικότητά της και, προκειμένου να τη σκεφτούμε, προκαλεί ένα λόγο ο οποίος θα ονομαστεί **αισθητική**, είναι η στιγμή που λύνεται αυτός ο κόμβος μίας παραγωγού φύσης, μίας αισθητής φύσης και μίας νομοθετικής φύσης ο οποίος ονομαζόταν μίμηση ή αναπαράσταση». (Rancière, 2018[2009]:18)

γ.1. Jacques Rancière | Ο μερισμός του αισθητού

Ο Γάλλος φιλόσοφος Jacques Rancière (γεννημένος στην Αλγερία το 1940) έχει καταφέρει από τα τέλη της δεκαετίας του 1990 και μετά, να ανανεώσει τη σκέψη πάνω στο πεδίο της φιλοσοφικής αισθητικής και να προσφέρει νέα εννοιολογικά εργαλεία για την προσέγγιση και κατανόηση των σύγχρονων καλλιτεχνικών πρακτικών.¹ Βασικός στόχος του είναι η προσέγγιση της έννοιας της αισθητικής όχι με την κλασική μορφή της, δηλαδή ως θεωρία της τέχνης, αλλά ως **συγκεκριμένο καθεστώς ταυτοποίησης και σκέψης για τις τέχνες**.

Ο Rancière ορίζει τρία βασικά καθεστώτα της τέχνης:
το ηθικό, το αναπαραστατικό και το αισθητικό.

Κάθε καθεστώς υποδεικνύει τα βασικά χαρακτηριστικά της ιστορικής κατανόησης της τέχνης, με άλλα λόγια τους τρόπους με τους οποίους μια δεδομένη εποχή συλλαμβάνει τη φύση και τη λογική της καλλιτεχνικής αναπαράστασης. Με αυτό τον τρόπο, ο Rancière θέλει να δώσει έμφαση στο γεγονός ότι η αντίληψη της τέχνης είναι θεμελιωδώς ιστορική. **Η βασική εστίασή του είναι στο αισθητικό καθεστώς το οποίο διαδέχεται το αναπαραστατικό** και αναφέρεται πλέον στις σύγχρονες καλλιτεχνικές πρακτικές και στην κατανόησή τους. Η προσέγγιση που επιχειρεί ο Rancière με την εισαγωγή των «καθεστώτων της τέχνης» είναι πολιτική τοποθετώντας την καλλιτεχνική αναπαράσταση σε ένα ευρύτερο πλαίσιο που περιλαμβάνει και τους τρόπους κοινωνικής οργάνωσης. (Συμεωνίδης, 2018[2009]:7)

¹ Ο Jacques Rancière αρχικά γνωστός για τις συνεισφορές του στην πολιτική θεωρία, μετά το 2000 μετατοπίζεται σχεδόν αποκλειστικά στο πεδίο της αισθητικής. Ξεκινώντας από τη λογοτεχνία, η οποία τον απασχόλησε στη δεκαετία του 1990, ενσωμάτωσε στη σκέψη του και άλλες μορφές τέχνης, όπως η φωτογραφία, ο κινηματογράφος, η video art.

Σύμφωνα με τον Rancière, η *αρχιτεκτονική* αποτελεί ένα προνομιακό υπόβαθρο για την ανάλυση των καταστατικών αντιφάσεων του αισθητικού καθεστώτος της τέχνης. Είναι, περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη, μια προσδιορισμένη τέχνη που καλείται να ικανοποιήσει μια λειτουργία, ενώ ο αισθητικός ορισμός του ωραίου διαχωρίζει την τέχνη από κάθε αντικειμενική σκοπιμότητα. Αλλά, από την άλλη, συνεχίζει, η αρχιτεκτονική επωφελείται από έναν άλλο καταστατικό χαρακτήρα του αισθητικού καθεστώτος, την κατάργηση ανάμεσα στην τέχνη και στη ζωή. [...] Έτσι το ενδιαφέρον του Rancière, έγκειται στο γεγονός ότι **οι εικαστικές τέχνες τείνουν να οργανώσουν χώρους που είναι κάτι παραπάνω από μια απλή έκθεση έργων.** (Ranciere,2018)



«Η αναπαράσταση δεν είναι πράξη της δημιουργίας μιας ορατής μορφής είναι πράξη που παρέχει κάτι ισοδύναμο, όπως κάνει ο λόγος εξίσου με τη φωτογραφία. **Η εικόνα δεν είναι το αντίγραφο κάποιου πράγματος.** Είναι το περίπλοκο παιχνίδι των σχέσεων ανάμεσα στο ορατό και το αόρατο, το ορατό και τον λόγο, αυτό που λέγεται και αυτό που δεν λέγεται». (Rancière, 2015[2008]:119

Ο φιλόσοφος αναδεικνύει τους τρόπους με τους οποίους η αισθητική συνδέεται με την ηθική και την πολιτική. Ειδικότερα, η εξέταση της συνάρθρωσης αυτών των τριών πεδίων παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον καθώς το πεδίο της φιλοσοφικής αισθητικής, μέσα από το στοχασμό πάνω στην εμπειρία της τέχνης και τη φύση της καλλιτεχνικής παραγωγής, μετατρέπεται σε προνομιακό πεδίο διατύπωσης, αντιπαράθεσης και αναθεώρησης ηθικών και πολιτικών αιτημάτων. Βασικός σκοπός της κριτικής του Rancière είναι η προστασία της αισθητικής λειτουργίας από τις παραλυτικές επιδράσεις και την αδρανοποίηση που μπορεί να επιφέρουν σε αυτήν μία σειρά από ηθικά και πολιτικά ζητήματα. (Συμεωνίδης, 2018[2009]:9)

γ.1.1. Η πολιτική της αισθητικής

Στο δοκίμιο του Jacques Rancière *Η πολιτική της αισθητικής* προσεγγίζεται το ζήτημα των αντινομιών που παρουσιάζει η τέχνη της μετανεωτερικότητας και ειδικά των καλλιτεχνικών εκείνων πρακτικών που επιχειρούν με ριζοσπαστικότητα να αποκαταστήσουν τον κοινωνικό δεσμό, να δημιουργήσουν προϋποθέσεις συλλογικής εμπειρίας κ.ο.κ.

Μας υπενθυμίζει τη σκέψη του γύρω από το ερώτημα **γιατί η τέχνη είναι πολιτική** σημειώνοντας πως δεν καθίσταται πολιτική λόγω των μηνυμάτων και των συναισθημάτων τα οποία μεταδίδει για κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα. Ούτε είναι πολιτική εξαιτίας του τρόπου με τον οποίο παριστά τις κοινωνικές δομές, τις συγκρούσεις ή τις ταυτότητες. Είναι πολιτική δύναμη της ίδιας της απόστασης που παίρνει σε σχέση με τις λειτουργίες αυτές. **Είναι πολιτική στο μέτρο που διαμορφώνει όχι μόνον έργα ή μνημεία αλλά επίσης ένα ιδιαίτερο αισθητήριο του χώρου και του χρόνου,** αισθητήριο το οποίο καθορίζει τρόπους να είμαστε μαζί ή χωριστά, μέσα ή έξω, μπροστά ή στο μέσον κτλ. Είναι πολιτική εφόσον οι δικές της πρακτικές πλάθουν μορφές ορατότητας που αναδιαμορφώνουν τον τρόπο με τον οποίο πρακτικές, τρόποι ύπαρξης και τρόποι συναίσθησης και ομιλίας διαπλέκονται σε μία κοινή αίσθηση, η οποία σημαίνει **«αίσθηση του κοινού»** ενσαρκωμένη σ' ένα κοινό αισθητήριο.(Rancière,2008:85)

Και αυτό το κάνει επειδή η ίδια η πολιτική δεν είναι η άσκηση της εξουσίας ή η πάλη για την εξουσία. **Η πολιτική, σύμφωνα με τον ίδιο, είναι κατ' αρχάς ο σχηματισμός ενός χώρου ως πολιτικού,** η πλαισίωση μιας ιδιαίτερης σφαίρας της εμπειρίας, και η θέση αντικειμένων ως «κοινών» και υποκειμένων στα οποία αναγνωρίζεται η ικανότητα να ονομάζουν τα εν λόγω αντικείμενα και να συζητούν γι' αυτά. Η πολιτική είναι κατ' αρχάς η σύγκρουση για την ίδια την ύπαρξη αυτής της σφαίρας της εμπειρίας, για την πραγματικότητα αυτών των κοινών αντικειμένων και για την ικανότητα αυτών των υποκειμένων. (Rancière, 2008:85)



Takashi Arai, *Fukushima*, 2016-2017

Από τον σεισμό της Ανατολικής Ιαπωνίας το 2011 που πυροδότησε την κατάρρευση του πυρηνικού εργοστασίου Daiichi της Fukushima, ο Takashi Arai συνέχισε να φωτογραφίζει τη Fukushima χρησιμοποιώντας την τεχνική της δαγκεροτυπίας (daguerreotype) ως μέρος του *Daily D-type Project*, το οποίο είχε αρχίσει νωρίτερα εκείνο το έτος.

Το απόκοσμο μπλε, που προκύπτει από την σκόπιμη υπερέκθεση της πλάκας στον ήλιο, δημιουργεί μια στοιχειωμένη ατμόσφαιρα στις φαινομενικά ερημικές σκηνές, με στόχο την καταγραφή της επίδρασης της καταστροφής αυτής, στην καθημερινή ζωή της Fukushima.

Ο Rancière συνεχίζει λέγοντας πως αν η πολιτική είναι η δημόσια συζήτηση θεμάτων δικαιοσύνης μεταξύ εκφραζόμενων ανθρώπων, τότε τίθεται το ζήτημα ενός διαχωρισμού ανάμεσα στο τι είναι πολιτικό και τι θεωρείται προσωπικό. Η πολιτική αφορά στην πραγματικότητα ετούτο το προκαταρκτικό ερώτημα:

Ποιος έχει την εξουσία να αποφασίζει επ' αυτού;

Παραθέτει, λοιπόν, τη σκέψη του Πλάτωνα η οποία υποστηρίζει ότι οι τεχνίτες δεν έχουν χρόνο να βρίσκονται αλλού εκτός της εργασίας τους. Προφανώς αυτή η «έλλειψη χρόνου» δεν είναι ένα ζήτημα εμπειρικό, αλλά αποτελεί μια απλή φυσικοποίηση ενός συμβολικού χωρισμού, σχολιάζει ο Rancière, ενώ τοποθετείται λέγοντας πως η πολιτική αρχίζει ακριβώς όταν εκείνοι οι οποίοι «δεν έχουν χρόνο» για να κάνουν οτιδήποτε άλλο εκτός της εργασίας τους παίρνουν αυτόν το χρόνο που δεν έχουν προκειμένου να καταστούν ορατοί ως μετέχοντες σ' έναν κοινό κόσμο. Ετούτη η κατανομή και ανακατανομή των χρόνων και των χώρων, των τόπων και των ταυτοτήτων, ετούτος ο τρόπος διαμόρφωσης και αναδιαμόρφωσης του ορατού και του αόρατου και ούτω καθεξής είναι εκείνο που ο Rancière αποκαλεί **μερισμό του αισθητού**. (Rancière, 2008: 86)

Δηλαδή, «το σύστημα εκείνο των προφανών γεγονότων της αισθητηριακής αντίληψης που αποκαλύπτει ταυτόχρονα τόσο την ύπαρξη κάτι κοινού, όσο και τους διαχωρισμούς που ορίζουν, στο εσωτερικό αυτού του συστήματος, τα αντίστοιχα μέρη και θέσεις. **Ο μερισμός του αισθητού, επομένως, καθορίζει ταυτόχρονα ένα διαμοιρασμένο κοινό στοιχείο και αποκλειστικά μερίδια**». (Rancière, 2012[2000]:15)



Sophie Calle, *Suite Vénitienne: Anonymity*, 2015



Martha Rosler, *Bring war home: Balloons*, φωτομοντάζ, 1967-1972

«[...] Γι' αυτό η εικόνα μας έλεγε κάτι διαφορετικό. Έλεγε: Ιδού η αυτονόγη πραγματικότητα που δεν θέλετε να δείτε, γιατί γνωρίζετε ότι είστε υπεύθυνοι. Ο μηχανισμός της κριτικής επεδίωκε έτσι ένα διπλό αποτέλεσμα: τη συνειδητοποίηση της κρυμμένης πραγματικότητας και ένα αίσθημα ενοχής απέναντι στην απαρνημένη πραγματικότητα». (Rancière, 2015[2008]: 38)

Η πολιτική συνίσταται στην αναδιαμόρφωση του μερισμού του αισθητού, στο να φέρνει κανείς στη σκηνή νέα αντικείμενα και υποκείμενα, στο να καθιστά ορατό εκείνο που δεν ήταν ορατό. Στο μέτρο που στήνει τέτοιες σκηνές διχογνωμίας, η πολιτική μπορεί να χαρακτηριστεί «αισθητική» δραστηριότητα, κατά τρόπο που δεν έχει καμία σχέση την «αισθητικοποίηση της πολιτικής»¹ του Walter Benjamin, σχολιάζει ο φιλόσοφος.

Το θέμα «αισθητική και πολιτική» συνεπώς, αναδιατυπώνεται από τον Rancière ως εξής: Υπάρχει μια «αισθητική της πολιτικής», υπό την έννοια που ο ίδιος προσπάθησε να εξηγήσει. Αντιστοίχως, υπάρχει μια «πολιτική της αισθητικής». Αυτό σημαίνει ότι οι καλλιτεχνικές πρακτικές συμμετέχουν στο μερισμό του αισθητού. Η πολιτική και η τέχνη δεν είναι δύο διακριτές και μόνιμες πραγματικότητες αναφορικά με τις οποίες θα έπρεπε κανείς να ρωτήσει αν οφείλουν να συνδεθούν ή όχι. Για τον Rancière η καθεμία αποτελεί μια υπό όρους πραγματικότητα η οποία υπάρχει ή όχι σε συνάρτηση με έναν ιδιαίτερο μερισμό του αισθητού.

Ο «αισθητικός κόμβος» είναι συνεπώς πάντοτε δεμένος πριν ακόμα να είμαστε σε θέση να ταχτοποιήσουμε την τέχνη ή την πολιτική. Η αισθητική δεν είναι η επιστήμη ή η φιλοσοφία της τέχνης εν γένει. Η αισθητική είναι ένα ιστορικό καθεστώς ταυτοποίησης της τέχνης το οποίο γεννήθηκε ανάμεσα στα τέλη του 18ου και τις αρχές του 19ου αιώνα, σχολιάζει ο φιλόσοφος. Η ιδιαιτερότητα αυτού του ιστορικού καθεστώτος ταυτοποίησης συνίσταται στο ότι δεν ταυτοποιεί πλέον τα έργα τέχνης ως ιδιαίτερα προϊόντα καθορισμένων τεχνικών σύμφωνα με καθορισμένους κανόνες, αλλά ως κατοίκους ενός ιδιαίτερου είδους κοινού χώρου, το Μουσείο². Αυτό συχνά εννοείται ως «αυτονομία της τέχνης», στο οποίο αντιτίθεται ο Rancière.

¹ Ο όρος «αισθητικοποίηση της πολιτικής» εισήχθη από τον Walter Benjamin και περιγράφει μία κατάσταση κατά την οποία η εμφάνιση του κοινού, της μάζας, τοποθετείται στην πολιτική «μορφή» (ύφος, πρόσωπα, εικόνα) και όχι στο πολιτικό περιεχόμενο.

² [...] Ο επιμελητής Victor Misiano καλεί σε μία επιστροφή στις αξίες και τις ποιότητες του μουσείου, «επειδή το μουσείο έχει μία συλλογή· ένα μουσείο έχει κομμάτια που χαρακτηρίζονται από αναμφισβήτητη αξία, κομμάτια υψηλής ποιότητας». (Σταυρακάκης, Σταφυλάκης, 2008:26)

Μια γνωστή αφήγηση, αναφέρει ο φιλόσοφος, -η αποκαλούμενη μοντερνιστική αφήγηση- υποστηρίζει ότι η αισθητική σημαίνει τη συγκρότηση ενός χώρου αυτονομίας, όπου τα έργα τέχνης απομονώνονται σ' έναν κόσμο δικό τους, όπου απλώς υπάγονται σε κριτήρια μορφής ή κάλλους ή «πίστης στο μέσο». Σύμφωνα με την ίδια αφήγηση, η εν λόγω αυτονομία κατέρρευσε κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα, επειδή «οι μορφές κοινωνικής ζωής και οι τεχνικές αναπαραγωγής κατέστησαν οριστικά αδύνατη τη διατήρηση ενός ορίου μεταξύ καλλιτεχνικής παραγωγής και τεχνολογικής αναπαραγωγής, μεταξύ υψηλής και χαμηλής τέχνης, μεταξύ αυτόνομων έργων τέχνης και μορφών εμπορευματικής κουλτούρας».

Στο κείμενο που εξετάζεται, ο Rancière, με τον πλέον ξεκάθαρο τρόπο, διατυπώνει την άποψη ότι η αφήγηση αυτή αστοχεί εντελώς, ακριβώς επειδή «οι όροι τους οποίους αντιδιαστέλλει ως χαρακτηριστικούς δύο εποχών έχουν συνυφανθεί από τις απαρχές του αισθητικού καθεστώτος της τέχνης». Στο «αισθητικό καθεστώς» της τέχνης, δηλαδή από την εποχή του Schiller μέχρι σήμερα, η διαμόρφωση μιας ιδιαίτερης αισθητικής σφαίρας έχει ως αποτέλεσμα την άρρηκτη σχέση μεταξύ της πολιτικής προοπτικής των έργων τέχνης και της «ξεχωριστής τους ύπαρξης». Η «διακριτότητα» του αισθητικού πεδίου είναι αυτή που τους εξασφαλίζει ένα ορμητήριο παρέμβασης στην κοινωνικοπολιτική ζωή πέρα από άλλα κριτήρια αναπαράστασης και παραγωγής, πέρα από αφηγηματικές και θεματολογικές ιεραρχίες. Τα έργα είναι πλέον τόσο αυτόνομα όσο και ετερόνομα: «στο αισθητικό καθεστώς της τέχνης, η τέχνη είναι πολιτική εφόσον τα αντικείμενά της ανήκουν σε χωριστή σφαίρα, είναι επίσης πολιτική εφόσον τα αντικείμενά της δεν έχουν καμία ειδοποιό διαφορά σε σχέση με τα αντικείμενα άλλων σφαιρών» (Rancière, 2008: 88).

Η δράση ενός αποκαλούμενου «πολιτικού» έργου χαρακτηρίζεται σήμερα τόσο από την αδυνατότητα οριστικής ταύτισης των πρακτικών του με την τρέχουσα πολιτική (και ουσιαστικής υποκατάστασής της) όσο και από την παράδοση εγγύτητα των πρακτικών αυτών προς τις καθεστηκυίες πολιτικές πρακτικές και μορφές εξουσίας.

«[...] η βέλτιστη λειτουργία της τέχνης είναι να τροποποιεί τα θεσμοθετημένα πρότυπα προσανατολισμού στον κόσμο, λειτουργώντας έτσι ως φορέας κοινωνικοποίησης. Επομένως, καμία καλλιτεχνική δραστηριότητα δεν πρέπει να γίνεται κατανοητή εκτός των κωδικών και των πρακτικών της κοινωνίας που την περιέχουν· η χρήση της τέχνης τοποθετείται αναπόφευκτα εντός των πλαισίων της ιδεολογίας».

Victor Burgin
(Foster και συν. 2013[2004])

Victor Burgin, *Photopath*, 1969



21 φωτογραφίες από 21 συνεχόμενα τμήματα σανιδών

Με άλλα λόγια, η σχέση μεταξύ τέχνης και πολιτικής εξουσίας είναι πια σήμερα μια σχέση «εκ-σωτερικότητας». Η έννοια της «εκ-σωτερικότητας» αποτελεί νεολογισμό του Lacan που περιγράφει τη σχέση ταυτόχρονης εγγύτητας/απόστασης με τον «Άλλο», λ.χ. με το πάντοτε ανεξέλεγκτο ασυνείδητο που βρίσκεται εντός του. Σε πολύ μεγάλο βαθμό όλες εκείνες οι σύγχρονες καλλιτεχνικές πρακτικές που επιχειρούν να υπηρετήσουν τη συλλογική ζωή και μνήμη, το κοινωνικό εν γένει, απωθούν τη βασική «αντινομία της σύγχρονης πολιτικής τέχνης», που δεν είναι άλλη από την «εκ-σωτερικότητα» της σχέσης μεταξύ τέχνης και εξουσίας. (Σταυρακάκης, Σταφυλάκης, 2008:26)

Σχεδόν ασυνείδητα αναπαράγουν έτσι τη φαντασίωση που βρίσκεται στα θεμέλια του αισθητικού καθεστώτος της τέχνης. Η φαντασίωση αυτή διατυπώθηκε για πρώτη φορά στο «Παλαιότερο σύστημα-πρόγραμμα του γερμανικού ιδεαλισμού», μας θυμίζει ο Rancière, και επιχειρούσε να μετασχηματίσει την ελευθερία και την ισότητα της αυτόνομης αισθητικής σφαίρας (την αντιεραρχική, υποκειμενική μορφή της νεωτερικής αισθητικής εμπειρίας) στη μορφή μιας συλλογικής ύπαρξης, μιας κοινότητας όπου οι ζωντανές συμπεριφορές θα αποκτούσαν σάρκα και υλικότητα. (Σταυρακάκης, Σταφυλάκης, 2008:27)

Είναι σαφές, επομένως, ότι η απώθηση του αντινομικού χαρακτήρα της πολιτικής τέχνης δεν οδηγεί παρά στη διαμόρφωση μιας «μεταπολιτικής», μιας φαντασίωσης για κοινωνική ενότητα και πληρότητα που αποκλείει το πολιτικό, στο βαθμό που αυτό συνδέεται ακριβώς τόσο με το «άνοιγμα» του κοινωνικού όσο και με τη δημιουργική διαχείριση της «αρνητικότητας» που το διατρέχει, με το στοίχημα της μετατροπής των συγκρούσεων σε υλικό του ίδιου του δημοκρατικού παιχνιδιού (Σταυρακάκης, Σταφυλάκης, 2008:28). Έτσι, για τον Rancière, η μόνη προοπτική της τέχνης στην ύστερη εποχή του αισθητικού της σταδίου είναι, απέναντι στον κίνδυνο να αφανιστεί μέσα στη μεταπολιτική, να αναπτύξει τη δική της συνείδηση της σύγχρονης «αδιακρισίας» μεταξύ του αισθητικού και του πολιτικού.

Η Chantal Mouffe, στο κείμενό της *Καλλιτεχνικός ακτιβισμός και αγωνιστικά πεδία*, αναδιατυπώνει τις ρανσεριανές θέσεις για τη σχέση πολιτικής-αισθητικής :

«[...]Θέλω να τονίσω ότι δεν αντιλαμβάνομαι τη σχέση ανάμεσα στην τέχνη και την πολιτική ως σχέση ανάμεσα σε δύο διακριτά πεδία, την τέχνη από τη μία και την πολιτική από την άλλη, τα οποία θα πρέπει να συσχετιστούν εκ των υστέρων. Υπάρχει εξαρχής μια αισθητική διάσταση στο πολιτικό και μια πολιτική διάσταση στην τέχνη. Γι' αυτό και δεν πιστεύω ότι είναι χρήσιμος ο διαχωρισμός ανάμεσα σε πολιτική και μη πολιτική τέχνη. Από τη σκοπιά της θεωρίας της ηγεμονίας, οι καλλιτεχνικές πρακτικές συμμετέχουν στη συγκρότηση και τη διατήρηση ή την αμφισβήτηση μιας ορισμένης συμβολικής τάξης, και γι' αυτό έχουν απαραίτητα πολιτική διάσταση». (Mouffe, 2008:292)



Alfredo Jaar, *The eyes of Gutete Emerita*, 1996

«Οι λέξεις δεν παίρνουν τη θέση των εικόνων. Είναι εικόνες, δηλαδή μορφές ανακατανομής των στοιχείων της αναπαράστασης».(Rancière, 2015[2008]: 123)



Friederike Pezold, *Das vergleichende Dreieck*, 1974

γ.1.2. Ο χειραφετημένος θεατής

Ένας ακόμα προβληματισμός, στο πεδίο του σύγχρονου καλλιτεχνικού στοχασμού, έρχεται να τοποθετηθεί στο επίκεντρο, **συσχετίζοντας την πνευματική χειραφέτηση με την αισθητική θέση του θεατή**. Για τον Rancière, χειραφέτηση σημαίνει «το θόλωμα των διαχωριστικών γραμμών ανάμεσα σε εκείνους που δρουν και εκείνους που βλέπουν, ανάμεσα στα άτομα και τα μέλη ενός συλλογικού σώματος». (Rancière, 2015[2008]: 29)

«Η χειραφέτηση ξεκινά όταν αμφισβητήσουμε την αντίθεση ανάμεσα στη θέαση και τη δράση, όταν κατανοήσουμε ότι τα προφανή δεδομένα που δομούν έτσι τις σχέσεις ανάμεσα στο λόγο, την παρατήρηση και την πράξη ανήκουν τα ίδια στη δομή της κυριαρχίας και της υποταγής. Ξεκινά όταν κατανοήσουμε ότι και η θέαση είναι μια δράση που επιβεβαιώνει ή μετασχηματίζει την κατανομή των θέσεων». (Rancière, 2015[2008]: 22)

Στο βιβλίο του *Ο χειραφετημένος θεατής*, προκειμένου να αναδείξει τη σχέση αυτή και να της δώσει νόημα, ανασυγκροτεί το πλέγμα των προϋποθέσεων που θέτουν το ζήτημα του θεατή στο κέντρο της συζήτησης γύρω από τις σχέσεις ανάμεσα στην τέχνη και την πολιτική. Προκειμένου να αντιμετωπίσει το απαιτητικό θέμα του, ο φιλόσοφος επιλέγει να κινηθεί στο μεταίχμιο μεταξύ πολιτικής, φιλοσοφίας και αισθητικής. Ταυτόχρονα, με αφορμή το βιβλίο του Rancière, ο συγγραφέας και επιμελητής εκθέσεων σύγχρονης τέχνης Απόστολος Αρτινός, ερμηνεύει το έργο του, δίνοντας μια πιο ποιητική προσέγγιση για τη θέση του θεατή, στο δοκίμιό του *Πέραν του βλέμματος*.

Υπάρχει μία προκατάληψη απέναντι στην εικόνα, εξηγεί ο Αρτινός ορμώμενος από τη σκέψη του Rancière, μια αντίληψη που θέλει την εικόνα να μαγεύει τον άνθρωπο, καθηλώνοντάς τον στην αποσβολωτική της σαγήνη. Μια ψευδαισθησιακή σκηνή που σαγηνεύει το θεατή της αποκλείοντάς τον απ' την πραξιακή της αλήθεια κι απ' τον ορίζοντα της ενεργητικής του μετοχής. Η επικράτεια των σκιών, το σαγηνευμένο βλέμμα, αλλά και κάτι ακόμη που είναι για τον Rancière και ο καταγωγικός τόπος του θεάτρου, αυτή η επιτελεστική του διάσταση καθώς εκτρέπει τον θεατή στη συν-κίνηση των εικόνων του. (Αρτινός, 2015)

«Εκείνο που επιβεβαιώνουν οι πρακτικές μας -είτε διδάσκουμε, είτε παίζουμε, είτε γράφουμε, είτε κάνουμε τέχνη, είτε βλέπουμε- δεν είναι η συμμετοχή μας σε μια δύναμη που ενσαρκώνεται στην κοινότητα. Είναι η ικανότητα των ανώνυμων, η ικανότητα που κάνει τον καθένα ίσο με κάθε άλλον. [...] Αυτή η ικανότητα ασκείται μέσα από απαραμειώτες αποστάσεις, ασκείται μέσα από ένα απρόβλεπτο παιχνίδι συνδέσεων και διαχωρισμών. Σε αυτή την ικανότητα σύνδεσης και διαχωρισμού έγκειται η χειραφέτηση του θεατή, δηλαδή η χειραφέτηση του καθενός μας ως θεατή. Θεατής δεν είναι η παθητική κατάσταση που θα έπρεπε να μετατρέψουμε σε δραστηριότητα. Είναι η κανονική μας κατάσταση». (Rancière, 2015 [2008]: 27)



Το στερεότυπο είναι μια αισθητηριακή εικόνα του πράγματος. Όπως λέει ο Bergson, δεν αντιλαμβανόμαστε το πράγμα ή την εικόνα καθ' ολοκληρίαν, αντιλαμβανόμαστε πάντα κάτι λιγότερο, αντιλαμβανόμαστε μόνο ότι μας ενδιαφέρει να αντιληφθούμε ή, μάλλον, τις ιδεολογικές μας πεποιθήσεις, τις ψυχολογικές ανάγκες μας. Άρα κατά κανόνα αντιλαμβανόμαστε κυρίως στερεότυπα. Αν όμως τα αισθητηριοκινητικά σχήματά μας ανακοπούν ή διαλυθούν, τότε μπορεί να εμφανιστεί ένας νέος τύπος εικόνας: μια αμιγής οπτικοχητική εικόνα, η εικόνα ολόκληρη και χωρίς μεταφορές, η οποία αναδεικνύει το πράγμα καθ' αυτό, κυριολεκτικά, με όλη του την υπερβάλλουσα φρίκη ή ομορφιά, με το ριζοσπαστικό ή αδικαιολόγητο χαρακτήρα του, διότι δεν χρειάζεται πια να «δικαιολογηθεί», είτε στην καλή είτε στην κακή του εκδοχή. (Deleuze, 2004[1985]:27)

Ο αποσβολωμένος θεατής μετατρέπεται σε υποκείμενο μιας θέασης που αντιλαμβάνεται όχι μόνο την πραγματικότητα της εικόνας, συνεχίζει ο Αρτινός, αλλά και το μοναδικό της ίχνος, το ίχνος της απουσίας της (η παρουσία του αισθητού), όσων η εικόνα αποκρύπτει και αποκαλύπτει συγχρόνως, αυτό το αναστοχαστικό της εδραίωμα (όπως προαναφέρθηκε και στον Didi-Huberman, *η ρωγμή στο κουτί της αναπαράστασης*). Μια εμπειρική δεξίωση που διανοίγει την εικονοποιία της τέχνης στο συμβάν της δεξίωσής της, δηλαδή μία διάνοιξη που συνιστά και μια ανθρωπολογική διάρρηξη. (Αρτινός, 2015)

Ο διανοιγόμενος εαυτός εκτίθεται στη φωτεινότητα μιας εξωτερικότητας, όπως εξηγεί ο Αρτινός, σε μία θέαση που από-καλύπτει, συν-κινεί και διαθέτει στο υποκείμενό της ένα καινοφανές περιβάλλον. **Η θέαση είναι έτσι μια θέαση πέραν της εικόνας**, η εσωτερικότητά της, η δημιουργικότητα ενός αποθέματος εικόνων, αποθησαυρισμένων εντός μας, που **διεγείρουν την εκκεντρική μας αντίληψη**.

Ο Rancière στοχαζόμενος πάνω στο παράδειγμα της πολιτικής τέχνης επιχειρεί να διερευνήσει την παράδοση θέσης αυτής της επίδρασης. «Το πρόβλημα», λέει ο Rancière, «δεν αφορά την ηθική ή την πολιτική εγκυρότητα του μηνύματος που μεταδίδεται από τον μηχανισμό της αναπαράστασης. Αφορά τον ίδιο τον μηχανισμό. Το ράγισμά του αφήνει να διαφανεί ότι η τέχνη δεν επιδρά μεταδίδοντας μηνύματα, προσφέροντας πρότυπα ή αντιπρότυπα συμπεριφοράς, ή διδάσκοντας την αποκρυπτογράφηση των αναπαραστάσεων» (Rancière, 2015 [2008]).

Πρόκειται για ένα ακόμη παράδοξο, σύμφωνα με τον Rancière, αυτό της «ασυνέχειας ανάμεσα στις αισθητές μορφές της καλλιτεχνικής παραγωγής και τις αισθητές μορφές μέσω των οποίων οικειοποιούνται αυτή την παραγωγή οι θεατές, οι αναγνώστες, οι ακροατές». Μία «παράδοξη επίδραση», μια υπό-κειμενοποίηση της εικόνας, μια «αισθητική ρήξη» που εκλέγει, εκτρέπει και εν τέλει διαχωρίζει τις αισθητικές μορφές απ' τις καταγωγικές τους εγέρσεις, αλλά κι απ' τις ελκόμενες σημασίες τους.

Το έργο τέχνης εγγράφει στον κόσμο αυτήν ακριβώς την διαφορά, ένα νόημα πέραν κάθε παραδεδεγμένης «καλλιτεχνικής» ορθότητας και σκοπιμότητας. Σ' αυτόν τον ρηξιγενή του χαρακτήρα που θα αναγνωρίσει ο Rancière και την πολιτική του διάσταση, την ριζοσπαστική προοπτική που **διανοίγει στον χώρο των αισθητών**. Η πρόσληψη έτσι του έργου, η κατανόησή του, είναι μια μοναδική εμπειρία, μια προσωπική κατάρκτηση.

«Όταν το βλέμμα εγκαταλείπεται εισέρχεται βιαίως σε μια αδιανόητη περιοχή, στον τόπο μιας εξ-αίρεσης, μιας ψυχικής και κοινωνικής εκτροπής. Είναι ένα βλέμμα που οδηγεί τον εαυτό αλλού, στη μόνωση του άλλου» (Αρτινός, 2015).

Ο ορίζοντας αυτού του βλέμματος είναι ένας ορίζοντας ελευθερίας, ο κατακτημένος ορίζοντας μιας έκφρασης ατομικής. Ο Rancière αυτό το ονομάζει «ράγισμα», το ονομάζει «απέκδυση», «παράδοξο», «ανωνυμία», «αδιαφορία». Ονοματοδοσίες όλες μιας εκτροπής, μιας ολικής διαθεσιμότητας προθέσεων και προσδοκιών. «Το έργο», λέει ο Rancière, **«αλλάζει τις συντεταγμένες του αναπαραστάσιμου· αλλάζει τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε τα αισθητά συμβάντα, τον τρόπο με τον οποίο τα αναφέρουμε σε διάφορα υποκείμενα, τον τρόπο με τον οποίον ο κόσμος μας κατοικείται από συμβάντα και μορφές»**. Η καινοφάνεια αυτή έχει πάντα για τον Rancière κι έναν αντίκτυπο στη σφαίρα του κοινωνικού, διαπιστώνει ο Αρτινός. Διαμορφώνει ατομικότητες, σχέσεις, δυνητικές προοπτικές. Και πάλι, χωρίς να ταυτοποιεί καταστάσεις, παρά διαθέτοντάς τες στην κατηγορία του *ανωνύμου*.

«[...] Στην οθόνη δεν βλέπουμε πολλά σώματα που υποφέρουν. Αλλά βλέπουμε πολλά σώματα χωρίς όνομα, πολλά σώματα ανίκανα να απαντήσουν στο βλέμμα με το οποίο τα κοιτάζουμε, σώματα που γίνονται αντικείμενα λόγου χωρίς να έχουν τα ίδια τον λόγο». (Rancière, 2015[2008]: 122)

«Νιώθοντας σαν να είναι σπίτι του, μέχρι να τελειώσει το δωμάτιο στο οποίο έκανε παρκέ, απολαμβάνει τη διάταξή του· αν το παράθυρο βλέπει σε έναν κήπο ή αποκαλύπτει έναν μαγευτικό ορίζοντα, σταματάει για μια στιγμή να κινεί τα χέρια του και περιπλανιέται με το νου του στον πλατύ ορίζοντα για να τον απολαύσει καλύτερα από τους ιδιοκτήτες των γειτονικών κατοικιών».

Gabriel Gauny, *Le philosophe plébéen*, 1983 (Rancière, 2015 [2008]: 78)



Η πολιτική τέχνη δεν εγγράφεται έτσι ως μια πολιτική χειρονομία του καλλιτέχνη στο κοινωνικό πεδίο, ο Rancière καταθέτει οξυδερκέστατες σελίδες αποδόμησης αυτής της φενάκης, αλλά οφείλει να εγγράφει το δικό της *Πραγματικό* (Réel)¹, να το διευρύνει, να ιχνογραφεί την πλαστικότητα του, το μυθικό του εύρος, αλλά κι αυτή την διαθεσιμότητά του (Αρτινός, 2015). Η πολιτική τέχνη όταν επιχειρεί να αποκαλύψει την πραγματικότητα, τις περισσότερες φορές καταλήγει, όπως υποστηρίζει ο Rancière, στην κατηγορία της μηντιακής κοινοτοπίας, να αναπαράγει αυτό που έχουμε καθημερινά μπροστά στα μάτια μας. **Η τέχνη εντάσσεται έτσι σε μια κυρίαρχη ροή εικόνων.** Είτε έχουμε να κάνουμε με σχεσιακά περιβάλλοντα, είτε με αντικείμενα της τέχνης, η πολιτιστική τους κατηγορία εντάσσεται στην κατηγορία των φαινομένων. **Το Πραγματικό όμως, που η πολιτική τέχνη επικαλείται, ανήκει στην κατηγορία του μη παραστάσιμου.**

Συνεπώς, ο θεατής είναι ταυτόχρονα απόμακρος θεατής και ενεργός ερμηνευτής του θεάματος που του παρουσιάζεται καθώς συνδέει αυτό που βλέπει με πολλά άλλα πράγματα που έχει δει σε άλλες σκηνές, σε άλλους τόπους (Rancière, 2015[2008]: 22). Η πολιτική τέχνη δεν μπορεί να είναι έτσι μια «ακτιβίστικη αυτοεπίδειξη», μια οπτικοποίηση των κοινωνιολογικών μας αντιλήψεων, η αισθητικοποίηση απλώς της πραγματικότητάς μας, όπως συμβαίνει σήμερα σε μια πληθώρα εκθέσεων με θέμα την κρίση, αλλά ένας αγώνας για να καταδειχθεί το αόρατο στο μόλις ορατό, το αφανέρωτο στις δυνατές αλλά κυρίως στις αδύνατες αναπαραστάσεις του. Μια γλωσσική δηλαδή υπέρβαση, **μια μετατόπιση των οπτικών μας κανόνων, η δυναμική μιας ετερογενετικής διαφοράς** που θα αναστατώσει τη θεαματικότητα των πραγμάτων. Σινιάλα όλα ενός περικλειστού κόσμου που διασπείρει τα ανεικόνιστα ίχνη του, φασματικές υπάρξεις που εκτρέπονται πέραν του βλέμματος, εγέρσεις απ' την περιοχή της σκιάς.

¹ Στον Lacan η έννοια του Πραγματικού έρχεται σε αντιπαράθεση με την έννοια της πραγματικότητας. Το Πραγματικό είναι το μη ενσωματώσιμο, ενώ η πραγματικότητα συμπορεύεται με τις υποκειμενικές αναπαραστάσεις που έχουν σαν αποτέλεσμα προϊόντα συμβολικά και φαντασιακά. Ο Αρτινός παραθέτοντας τη σκέψη του Lacan, σε συνέχεια αυτής του Rancière, αναφέρει πως το ανυπόφορο του Πραγματικού, όπως το χαρακτηρίζει ο Lacan, δεν παραδίδεται στην «ανυπόφορη εικόνα» του πολιτικού καλλιτέχνη, αλλά εμμένει στην αδιαθεσία του, στην απομακρυσμένη του πλευρά.



Sophie Calle, *Suite Vénitienne: Untitled*, 1979

Συμπερασματικά, η τέχνη για τον Rancière καλείται να θέσει το πολιτικό δυναμικό της στην υπηρεσία της αναδιαμόρφωσης μιας αίσθησης κοινότητας, της αποκατάστασης του κοινωνικού δεσμού κτλ. Η πολιτική και η αισθητική εξανεμίζονται μαζί μέσα στην Ηθική. Αυτό είναι το τελευταίο παράδοξο της πολιτικής της αισθητικής, σχολιάζει ο φιλόσοφος. Σήμερα η τέχνη, συνεχίζει, ασχολείται ολοένα και περισσότερο με ζητήματα κατανομής χώρων και ανα-περιγραφής καταστάσεων. **Ασχολείται ολοένα και περισσότερο με θέματα που ανήκαν παραδοσιακά στην πολιτική.** Δεν μπορεί όμως να καταλάβει απλώς το χώρο που απέμεινε από την αποδυνάμωση της πολιτικής σύγκρουσης.

Οφείλει να τον αναπλάσει, με κίνδυνο να θέσει σε δοκιμασία τα όρια της δικής της πολιτικής. (Rancière,2008:100)



Jacques-André Boiffard, *Flypaper and Flies*, 1930



George Maciunas, *Piano Piece*, 1964

γ.2. Κώστας Ντάφλος: Δημόσιες επιτελεστικές πρακτικές στην τέχνη-*Performance*

Ο θεωρητικός αρχιτέκτονας και εικαστικός Κώστας Ντάφλος¹ επικεντρώνεται ερευνητικά γύρω απ' το πεδίο της τέχνης και της αρχιτεκτονικής καθώς συνδέεται με ερευνητικές και εκπαιδευτικές συλλογικές δράσεις, εργαστήρια στην καθημερινή ζωή, παρεμβάσεις στη δημόσια σφαίρα και δικτυωμένες αστικές έρευνες. Η συγγραφική του δραστηριότητα εστιάζεται σε θεωρητικές κριτικές έρευνες γύρω από επιτελεστικές δημόσιες παρεμβάσεις ως προς το τεχνοπολιτικό σώμα και τις διαλογικές πρακτικές.

Σύμφωνα με τον Ντάφλο, η συγκρότηση της αρχιτεκτονικής των προσανατολισμένων ή βασισμένων στον διάλογο επιτελεστικών πρακτικών στην τέχνη, καλλιεργήθηκε αρχικά στη λογοτεχνία από πολυφωνικές, πολυγλωσσικές ή ετερογλωσσικές γραφές, οι οποίες συνδυάζονταν με ενδοκειμεικές μεταβάσεις ή με υπερκειμενικές μετατοπίσεις στην αφήγηση (στις μορφές διακείμενων, παρακείμενων, παραπομπών, παρενθέσεων κλπ.). Στην συνέχεια αυτές οι κειμενικές δομές λόγου μεταφέρθηκαν στις σκηνικές παραστασιακές τέχνες, και συνδέθηκαν με τις σωματικές παρεμβάσεις όπως την περφόρμανς, τα συμβάντα, τις δράσεις με εγκαταστάσεις κ.ά. **Η εξάρθρωση της γραμμικότητας του κειμένου προς διαλογικές αποσπασματικές μετα-αφηγήσεις ανέπτυξε εικαστικές διαδικασίες ανοικτού έργου.**

Ο Ντάφλος διερευνά μέσα από τις κριτικές σωματικές πρακτικές δημόσιας τέχνης, την ρευστότητα της υποκειμενικής ταυτότητας και την ενεργή συμμετοχή στο συλλογικό.

¹ αναπληρωτής καθ. στην Σχολή αρχιτεκτόνων ΕΜΠ

Ο Umberto Eco στο βιβλίο του *The Open Work* (1989), περιγράφει την ουσία και τις πτυχές της έννοιας του ανοιχτού έργου. Ο συνδυασμός των δύο αντιθετικών εκφράσεων «πληρότητα» και «ανοικτότητα» που απέδιδε στο έργο τέχνης η αισθητική φιλοσοφία, δείχνει, από τη μία πλευρά, να το αντιλαμβάνεται ως τετελεσμένο προϊόν, ενώ από την άλλη πλευρά, προσανατολίζει τον θεατή προς μια αλληλουχία επικοινωνιακών επιδράσεων. Σε αυτό το πλαίσιο, ο παραλήπτης του έργου εισάγει τα ερεθίσματά του στην αλληλεπίδραση που μπορεί (υπό συνθήκες) να αλλάζει το πρωτότυπο έργο που συνέθεσε ο δημιουργός. Ο Eco σχολιάζει πως ο δημιουργός ως πνευματική αυθεντία παρουσιάζει ένα «κλειστό» στον κόσμο αναφοράς του, μονολογικό, ολοκληρωμένο καλλιτεχνικό προϊόν το οποίο δημιουργεί σχέσεις ιεραρχίας και διέπεται από αξιώματα.

Όμως για τον Eco, κάθε έργο τέχνης, ακόμα και αν παρουσιάζεται ως ολοκληρωμένο από τον δημιουργό, είναι αποτελεσματικά «ανοιχτό» σε μία δυναμικότητα ή μια ακτίνα διαβασμάτων, χωρίς όρια. Καθένα από αυτά τα διαβάσματα γίνεται η αιτία να αποκτήσει το έργο νέα ζωτικότητα, υπό όρους μίας ιδιαίτερης οπτικής ή προσωπικής εκτέλεσης. Συνεπώς το έργο επιτρέπει προσλήψεις νέων οπτικών και ερμηνειών. (Ντάφλος, 2015:29)



Fluxus Performance

γ.2.1 Η επιτελεστικότητα ως διαμορφωτής ταυτοτήτων

Εμπνεόμενη από το έργο του Foucault, η μεταδομίστρια φιλόσοφος Judith Butler αναφέρει πως η υποκειμενικότητα δεν κατανοείται πια ως ένα φαινόμενο έκφρασης του ουσιαστικού, εσωτερικού εαυτού, αλλά ως αποτέλεσμα της εξουσίας, η οποία έχει εγγραφεί σε αυτή την επιφάνεια επιτελεστικά (Butler,2009). Στο βιβλίο της *Σώματα με Σημασία* (1993) επηρεασμένη από την φουκωική έννοια του πειθαρχημένου σώματος, εισάγει τον όρο **επιτελεστικότητα** (performativity.) Ο όρος εισήχθη από την Butler για να επεξηγήσει τον τρόπο με τον οποίο συντελείται η πνευματική, η κοινωνική, η πολιτισμική και η βιολογική ανάπτυξη του σώματος μέσω των κινήσεων, των ενεργημάτων και των χειρονομιών, ιδίως σε σχέση με την κατασκευή της σεξουαλικότητας, στη βάση διαδικασιών επανάληψης, υποδοχής και ανάληψης ταυτότητας στο λόγο. Η επιτελεστικότητα έγινε γενικό μοντέλο και χρησιμοποιήθηκε για την κατανόηση της δημιουργίας ταυτοτήτων γενικώς.

Η Butler θεωρητικοποίησε το φύλο ως παραστασιακή επιτέλεση ή επιτελεστική εκφορά, δηλαδή ως ένα κοινωνικό δράμα που αποκρυσταλλώνεται στο χρόνο, μέσω της επιτελεστικής επανάληψης (performative reiteration) σωματικών πρακτικών οι οποίες συμπτικνώνουν την κανονιστική μυθοπλασία ενός αρραγούς έμφυλου εαυτού.¹ (Αθανασίου,2008)



Catherine Ribeiro in Jean-Luc Godard's *Les Carabiniers*, 1963

1 «Το “φύλο” είναι μια ιδεατή κατασκευή η οποία υλικοποιείται δια της βίας μέσα στο χρόνο. Δεν είναι ένα απλό στατικό γεγονός ή μια στατική κατάσταση του σώματος, αλλά μία διαδικασία μέσω της οποίας τα ρυθμιστικά κανονιστικά πρότυπα κατασκευάζουν το “φύλο” και επιτυγχάνουν αυτήν την υλοποίηση μέσω μίας βίαιης επανεπιβεβαίωσης αυτών των κανονιστικών προτύπων». (Butler, 2008[1993])

γ.2.2. Νέες σημασιοδοτήσεις θέσεων και ταυτοτήτων του θεατή-παραλήπτη μέσω της *performance*

Η ταυτότητα πλέον συντελείται με δράσεις, χειρονομίες, σωματικά σημεία και άλλους αφηγηματικούς τρόπους, μέσα από τη «φυσικοποίηση» πολιτισμικών πρακτικών που κυβερνώνται από την ηγεμονική επιθυμία συμμόρφωσης, οπτικής εκκοσμίκευσης και συνοχής. Η επιτελεστικότητα περιορίζεται από πολιτικές, πολιτισμικές και κοινωνικές κανονικότητες, όμως παράλληλα παραμένει με τον ίδιο τρόπο ανοικτή απέναντι σε εναλλακτικές, νέες σημασιοδοτήσεις και επανανοηματοδοτήσεις (Goffman, 2006) στις πρακτικές της περφόρμανς, διατηρώντας τη δυναμική της ανατρεπτικότητας.



Francesca Woodman, *Untitled*, 1976

Από το 1966, ο Allan Kaprow είχε εντοπίσει σχέσεις μεταξύ των συμβάντων (happenings) στην τέχνη και στην πραγματική ζωή, περιγράφοντας κατ' επέκταση την διάχυση του ενός εντός του άλλου. Η περφόρμανς αναπτύχθηκε κατ' αυτόν τον τρόπο μέχρι την θεωρία του Schechner και στην συνέχεια στις επιτελεστικές γεωπολιτικές δράσεις στην καθημερινή ζωή, κινούμενη στα όρια με τον πολιτικό ακτιβισμό (Ντάφλος, 2015).

Κατά τον Ντάφλο, η πρακτική της περφόρμανς (performance art) ή αλλιώς της παραστατικής επιτέλεσης, βασίζεται στο ιστορικό είδος τέχνης, το οποίο ακολουθεί τη σύμβαση της σωματικής έκφρασης/δράσης μπροστά σ' ένα ακροατήριο. Εμφανίζεται στην αμεσότητα του γεγονότος της συσχέτισης δύο δρώντων προσώπων, σε πραγματικό χρόνο στο παρόν, και **στην αμεσότητα της έλευσης ενός τυχαίου συμβάντος που έχει προτεραιότητα σε σχέση με τις τεκμηριώσεις του**. Το συμβάν απουσιάζει από τα γεγονότα και παραμερίζει αυτά που αναπαράγονται. Εμπεριέχοντας το τυχαίο (συμβάν), θεωρείται παράλογο, γιατί εγκαθιστά το μη αποδεκτό ή το πέραν της υπόθεσης του νόμου. (Ντάφλος, 2015) Πρόκειται για μια ενέργεια που καθιστά ορατό κάτι που δεν ήταν, ένα ετερογενές στοιχείο σε ένα ομοιογενές περιβάλλον.

«Τι άλλο είναι το ζήτημα της ορατότητας; Όταν βγαίνω στον δρόμο και διεκδικώ να είμαι ορατός, στην πραγματικότητα διεκδικώ την δυνατότητα να υπάρχω σ' ένα χώρο με τους δικούς μου όρους, να τον οικειοποιούμαι έστω και προσωρινά» (Μαρνελάκης, 2007)



Allan Kaprow, *Yard*, 1961



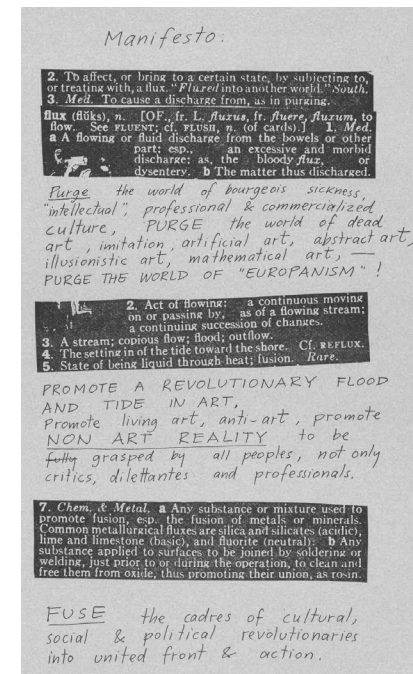
Saburo Murakami, *Passing through*, 1956

Ο Murakami συνέτριψε με πάταγο μια σειρά απο έξι μεγάλα χάρτινα περάσματα, αφήνοντας πίσω του τρύπες που έχασκαν, σε μια σκόπιμη επίθεση κατά της εικόνας της παραδοσιακής ιαπωνικής αρχιτεκτονικής εσωτερικού χώρου, του χάρτινου διαχωριστικού. (Foster και συν. 2013[2004])

Σύμφωνα με τον κριτικό και σκηνοθέτη Schechner, η έννοια του όρου περφόρμανς δεν αναφέρεται στο έργο αλλά στο γεγονός. Η περφόρμανς βρίσκεται σε ενεργή σχέση με την κοινωνικοπολιτική ζωή, την τελετουργία και το παιχνίδι. Ως ιστορική σωματική πρακτική τέχνης, εστίασε στον ρόλο του εκτελεστή, καθώς και στη συμμετοχική εμπειρία του ακροατήριου-κοινού, μέσα από την εγκατάσταση μιας διαλογικής επικοινωνιακής σχέσης. Ο Ντάφλος, μας μιλάει για έναν μη διαχωρισμένο χώρο, όπου ο θεατής και ο performer αλλάζουν ρόλους είτε ως υποκινητές είτε ως εμπλεκόμενοι σε περιβάλλον δημόσιων επιτελέσεων, πέρα από το θέμα της θεατρικής σύμβασης με τη σκηνική αποξένωση και την αποστασιοποίηση του καθηλωμένου θεατή.

Κύριο χαρακτηριστικό της περφόρμανς είναι η εφήμερη φύση της καθώς υποστηρίζει τον προσωρινό χαρακτήρα των πραγμάτων, μέσα από την προγραμματική ρευστή δραστηριότητά της. **Ενθαρρύνει τη μη συνεκτική και προσωποποιημένη ταυτότητα, αλλά και τη συνειδητή ανακατασκευή της μέσω του επαναληπτικού χαρακτήρα της επιτέλεσής της.** Αναδεικνύει εναλλακτικές αφηγήσεις στον καταπιεσμένο λόγο των ευάλωτων κοινωνικών ομάδων ή ευρύτερων μερών της κοινωνίας. Συνεπώς κατά τις πρακτικές της, τα υποκείμενα εμπλέκονται στο πολιτικό γίνεσθαι, οριζόμενα ως αναστοχαστικοί δρώντες, με την ανάδυση πρωτότυπων αφηγήσεων και ερμηνειών.

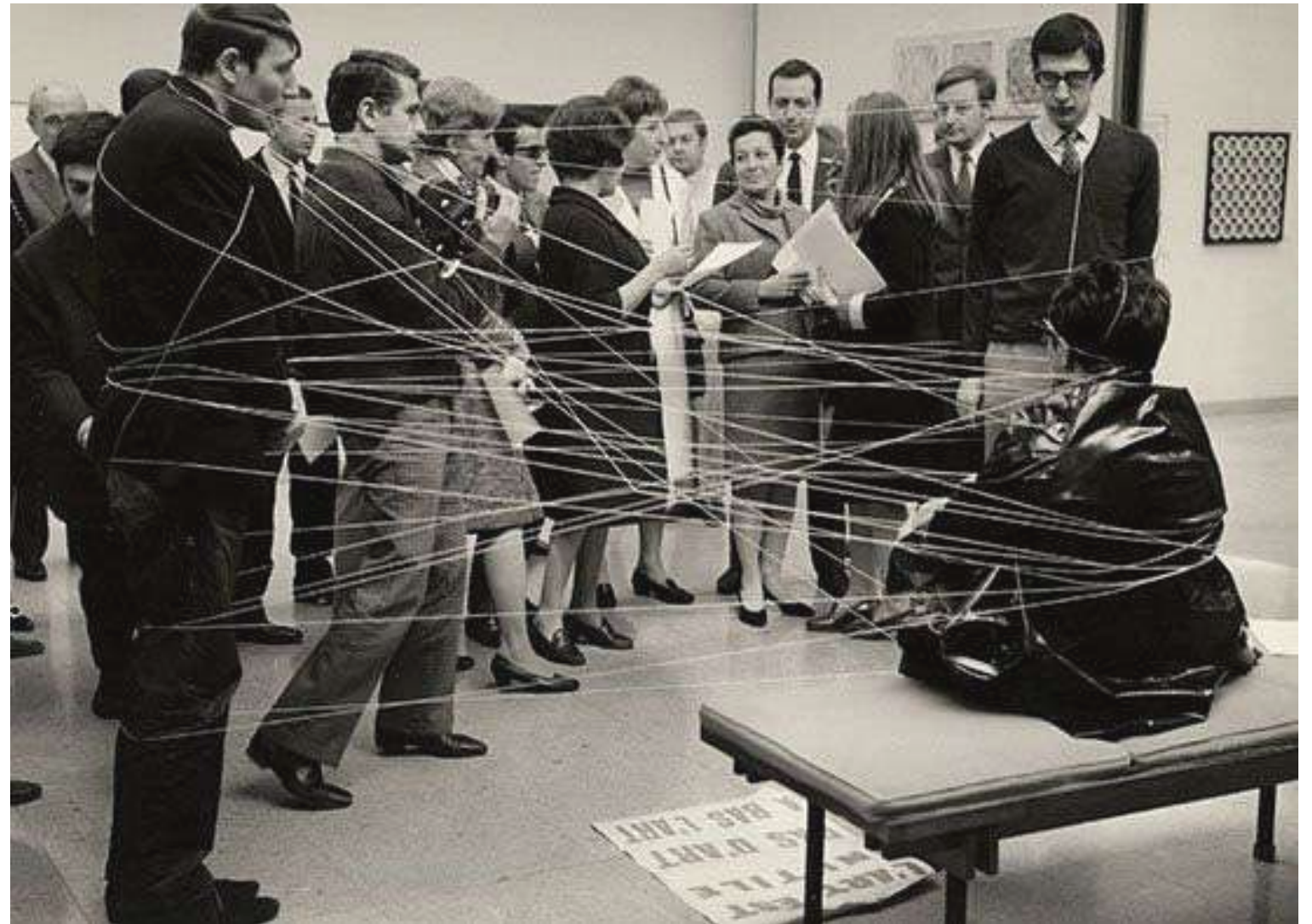
Ενσωματώνοντας πτυχές ευρύτερης διανοητικής, κοινωνικής, πολιτισμικής, πολιτικής, ιστορικής και καλλιτεχνικής ζωής, το πεδίο της περφόρμανς συναντάται σε ποικίλες μορφές στην καθημερινή ζωή. Έτσι, συσχετίζεται περισσότερο μ' ένα σύνολο πρακτικών που επεξεργάζονται διαφορετικούς χαρακτήρες προσεγγίσεων και δυναμικών παρεμβάσεων, ως πολλαπλότητα, η οποία βρίσκει διάχυτη παρουσία σε διαφορετικά μέσα, παρά εντοπισμένη ως τέχνη στις παραστασιακές και σκηνικές συμβάσεις. Σύμφωνα με τον Schechner ο ακαθόριστος χώρος της περφορμανς σχηματοποιείται από την δράση και η δράση σχηματοποιείται απ' αυτόν τον χώρο (Schechner, 2003), έτσι ώστε η επιτελεστικότητα μιας καθημερινής δραστηριότητας να παράγει κατοικήσιμες αρχιτεκτονικές στο πλαίσιο της απρογραμματίστης εμφάνισης συμβάντων.¹



Fluxus Manifesto, 1963

¹ «Η ταυτότητά μας συνδέεται αναπόσπαστα με τον χώρο. Άνθρωποι σε μια γειτονιά, σ'ένα προάστιο, προσαρμόζουν ανάλογα την συμπεριφορά τους. Η πρόσβαση στον χώρο επιτρέπεται μόνο υπό όρους. Ο χώρος, λοιπόν, δεν είναι ουδέτερος- δημιουργεί αποκλεισμούς, οριοθετεί την δράση και τη συμπεριφορά μας και έτσι μας διαμορφώνει». (Μαρνελάκης, 2007)

Συνεπώς, ο Ντάφλος περιγράφει πως η περφόρμανς στη δημόσια σφαίρα δεν περιορίζεται χωρικά και χρονικά ως ένα είδος διαχωρισμού από την καθημερινή ζωή, μη τελικού και ολοκληρωμένου έργου. Αντιθέτως, συνάδει με το εκάστοτε πλαίσιο, επιλέγοντας τακτικές, μέσα και ενώπιον της κοινότητας, διεκδικεί θεσπίσεις διαλόγου και παραγωγή θεωρίας (για την ενεργοποίηση του διαλόγου). Η περφόρμανς ως γεγονός δημιουργεί μια αίσθηση συλλογικής εμπειρίας κατά την οποία η θέση του θεατή δεν είναι αποστασιοποιημένη αλλά ενεργή, εγγράφοντας νέες υποκειμενικές ερμηνείες και αφηγήσεις.



Fluxus Performance

Ζήσης Κοτιώνης: Χωρίς ταυτότητα

Η παρακάτω φωτογραφία εικόνα παρουσιάζει μια φιγούρα εν δράσει στο πάρκο Γκεζί της Ινσταμπούλ, την εποχή της κατάληψής της, τον Ιούνιο του 2013. Εκείνος που έχει βγάλει τη φωτογραφία δεν είναι γνωστός, είναι ο οποιοσδήποτε. Απεικονίζει, ομοίως, έναν ανώνυμο, οποιονδήποτε, καλυμμένο πίσω από την μάσκα των «Ανωνύμων». Η εικόνα μας δείχνει έναν μουσικό-διαδελωτή που κρύβει το πρόσωπό του με μια μάσκα που του δίνει την ταυτότητα του ακτιβιστή. Εφόσον κρύβει το πρόσωπο και παίζει μουσική, υποδεικνύει μια ανάγνωση των προθέσεών του: δεν έχει σημασία ποιος είμαι, έχει σημασία τι κάνω. Η επιτέλεση του ανώνυμου είναι το παίξιμο της μουσικής, αλλά η ιδιαιτερότητα είναι στη συνθήκη που περιγράφει το φόντο: Κάπου στο πάρκο, την ώρα της δράσης, παίζει μπροστά από μια φωτιά που πυροδοτεί την εντατική συγχρονία της ατομικής με τη συλλογική επιτέλεση. Η απουσία προσώπου υποδεικνύει την υπαγωγή τού μη ταυτοποιημένου υποκειμένου στην κυριάρχηση της καθαρής επιτελεστικότητας. Δηλαδή, αποσύρει τα χαρακτηριστικά του προσώπου του για να απορροφηθεί η υποκειμενικότητά του από την ίδια του την επιτέλεση.



Anonymous Accordion Player during Turkey protests, 2013



Ralph Crane, *Natalie Wood*, 1956.

γ.3. Rosalyn Deutsche| Η έκθεση *Δημόσια όραση*

Από τη δεκαετία του 1980 πολλά έχουν γραφτεί αφενός για τη σχέση ανάμεσα στην τέχνη, την αρχιτεκτονική, την πολεοδομία και τον σχεδιασμό, και αφετέρου, για την πολιτική του χώρου. Σημείο καμπής όμως για τη συνειδητοποίηση της πολύπλοκης σχέσης ανάμεσα στο πολιτικό και το αισθητικό θεωρείται η εμφάνιση μιας **νέας γενιάς φεμινιστικής τέχνης**. Η γενιά αυτή, θα επιχειρήσει με αρκετά συνειδητό τρόπο να διερευνήσει τις στερεοτυπικές ταυτότητες που οικοδομεί η οπτική κουλτούρα. **Στόχος της είναι η παραγωγή διαφοροποιημένων «κριτικών» εικόνων που υπερβαίνουν το δίπολο «θετικό-αρνητικό» και οριοθετούν ένα νέο πεδίο ταύτισης πέραν των στερεοτυπικών διχοτομήσεων** (Σταυρακάκης, Σταφυλάκης, 2008: 38).

Σε διαφορετικές στιγμές στη διάρκεια του 20ού αιώνα, όπως οι σουρεαλιστές στη δεκαετία του 1920 και του 1930 και οι φεμινίστριες στη δεκαετία του 1970 και 1980, χρησιμοποίησαν εικόνες και σενάρια για να κλονίσουν τις πεποιθήσεις σχετικά με την θέαση, τις προσδοκίες για το φύλλο και ούτω καθεξής.

Στη φωτογραφία αυτή του αμερικάνου καλλιτέχνη Lee Miller, πρώην μέλους του κινήματος των σουρεαλιστών, δεν είναι αμέσως ξεκάθαρο τι βλέπουμε: Ένα σώμα; Έναν άνδρα ή μία γυναίκα; Ή κάποια άλλη κατηγορία όντος, εικόνας και αισθήματος; (Foster και συν. 2013 [2004])

Lee Miller, *Nude bent forward*, 1931





Η ιστορικός και θεωρητικός της τέχνης Rosalyn Deutsche, στο βιβλίο της *Αποδράσεις: Τέχνη και Χωρικές Πολιτικές* [*Evictions: Art and Spatial Politics*] και πιο συγκεκριμένα στο κεφάλαιο *Αγοραφοβία*¹, επιχειρεί μια κριτική ανασκόπηση τόσο των ιστορικών στιγμών της δημόσιας τέχνης όσο και της σχέσης της με τις πολιτικές της ταυτότητας και του φύλου. Η Deutsche δείχνει με καινοτόμα ματιά ότι ο χώρος της πόλης στον οποίο οι πρακτικές της δημόσιας τέχνης καλούνται να παρέμβουν δεν είναι μονάχα ο φυσικός και αρχιτεκτονικός χώρος όπου λαμβάνει χώρα ο πολιτικός διάλογος: **η δημόσια σφαίρα δεν είναι μόνον ένα πεδίο λόγου, αλλά επίσης αποτελεί η ίδια ένα ρηματικά (discursively) κατασκευασμένο πεδίο.**

Αναφέρει ως κρίσιμο γεγονός την έκθεση με τον τίτλο *Δημόσια όραση* που έλαβε χώρα το 1982, στη Νέα Υόρκη. Η έκθεση *Δημόσια όραση*, που διοργανώθηκε από τις φεμινίστριες Gretchen Bender, Nancy Dwyer και Cindy Sherman, παρουσιάστηκε στο White Columns, έναν μικρό, εναλλακτικό χώρο που τότε βρισκόταν στις παρυφές του Σόχο, στο Κάτω Μανχάταν. Η έκθεση συγκέντρωσε μια ομάδα από καλλιτέχνιδες που το έργο τους συνδέεται με εκείνο που σύντομα θα γινόταν γνωστό ως **φεμινιστική κριτική της οπτικής αναπαράστασης.**

Η *Δημόσια όραση* αμφισβήτησε το επίσημο μοντερνιστικό δόγμα ότι η όραση είναι ένα ανώτερο μέσο πρόσβασης σε αυθεντικές και καθολικές αλήθειες, επειδή υποτίθεται ότι είναι αποστασιοποιημένη από τα αντικείμενά της, σχολιάζει Deutsche. Η ιδέα της οπτικής αποστασιοποίησης και οι σχετικές έννοιες της ανιδιοτελούς κρίσης και της απροκατάληπτης ενατένισης εξαρτώνται από την πεποίθηση ότι μια τάξη νοήματος υπάρχει αφ' εαυτού της, μέσα στα ίδια τα πράγματα, ως παρουσία. Αντιθέτως, εξηγεί, στη φεμινιστική προσέγγιση, η ίδια η δήλωση ενός αντικειμένου ως έργου τέχνης εξαρτάται από τις συνθήκες που πλαισιώνουν το έργο -μεταξύ των οποίων από τον φυσικό μηχανισμό που το υποστηρίζει, τους κυρίαρχους λόγους περί τέχνης και την παρουσία των θεατών.

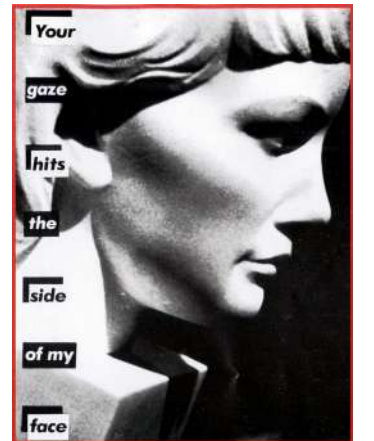
¹ Σταυρακάκης, Σταφυλάκης, Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη, εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα, 2008

Η σημασία ενός καλλιτεχνικού έργου δεν είναι απλώς δεδομένη ούτε ανακαλύπτεται, αλλά παράγεται (Deutsche, 2008:163).

Τα έργα στη *Δημόσια όραση*, άντλησαν από τις στρατηγικές των φεμινιστικών κριτικών στις αισθητικές εικόνες. Οι καλλιτέχνιδες που συμμετείχαν στη *Δημόσια όραση* διερεύνησαν το ρόλο που διαδραματίζει η όραση στη σύσταση του ανθρώπινου υποκειμένου και, επιπλέον, στη συνεχή αναπαραγωγή αυτού του υποκειμένου από κοινωνικές μορφές οπτικότητας. Δεν περιόρισαν τις αναλύσεις τους για την πολιτική της εικόνας σε ό,τι εμφανίζεται μέσα στα περιγράμματα μιας εικόνας, μέσα στο οπτικό πεδίο. Αντιθέτως, έστρεψαν την προσοχή τους σε ό,τι είναι εκεί αόρατο -στα εγχειρήματα που γεννούν τους φαινομενικά φυσικούς χώρους της εικόνας και του θεατή, αναφέρει χαρακτηριστικά η Deutsche.

Ενεργώντας έτσι, αυτές οι καλλιτέχνιδες πραγματεύτηκαν την ίδια την εικόνα ως κοινωνική σχέση και τον θεατή ως υποκείμενο που κατασκευάζεται από το ίδιο το αντικείμενο απ' το οποίο προηγούμενως αξίωνε ότι αποστασιοποιείται. Έτσι, καταλήγει η Deutsche, τα έργα στη *Δημόσια όραση* είχαν παρέμβει στο υποκείμενο που κατασκευάστηκε από τη μοντερνιστική ζωγραφική, διαρρηγνύοντας και αναμορφώνοντας τον παραδοσιακό χώρο της αισθητικής θέασης.

Χαρακτηριστικά σχετικά παραδείγματα είναι τα έργα των Sherrie Levine και Cindy Sherman. Η Deutsche προσπαθεί να αναδείξει ποικίλους τρόπους όπου τα έργα αυτά πορεύονταν προς τους θεατές, απεμπλέκοντάς τους από τους συνηθισμένους τρόπους αισθητικής πρόσληψης, αποστρέφοντας την προσοχή τους από την εικόνα ώστε να την στρέψουν εκείνοι και πάλι στον εαυτό τους - ή, ακριβέστερα, στη σχέση τους με την εικόνα.



Barbara Kruger, *Your gaze hits the side of my face*, 1981

Στη φεμινιστική καλλιτεχνική πρακτική δόθηκε ιδιαίτερη προσοχή στον τρόπο με τον οποίο οι εικόνες, τόσο στην υψηλή τέχνη όσο και στη μαζική κουλτούρα ως μορφές εξουσίας, είναι δομημένες για ετεροφυλόφιλους άνδρες θεατές -για ένα «ανδρικό βλέμμα» που διαθέτει την εξουσία της απόλαυσης του θεάματος ενώ οι γυναίκες κατέχουν κυρίως τη θέση του παθητικού αντικειμένου της θέασης αυτής. Στα έργα αυτής της περιόδου, η αμερικανίδα καλλιτέχνιδα Barbara Kruger αντιπαράβαλλε κατάλληλες εικόνες και κριτικές φράσεις (ενίοτε ανεστραμμένα κλισέ), προκειμένου να αμφισβητήσει αυτήν την αντικειμενοποίηση, να υποδεχθεί τις γυναίκες σε θέση θεατή και να δημιουργήσει χώρο για άλλα είδη κατασκευής και θέασης εικόνων. (Foster και συν. 2013 [2004])



Sherrie Levine, *After Egon Schiele*, 1982

γ.3.1. Sherrie Levine, *After Egon Schiele*

Για πάνω από σαράντα χρόνια, η Αμερικανίδα φωτογράφος, ζωγράφος και εννοιολογική καλλιτέχνιδα Sherrie Levine είχε ασχοληθεί με θέματα πατρότητας και αυθεντικότητας. Παίρνοντας εικόνες από την ιστορία της τέχνης -συχνά αναφορές έργων ανδρών καλλιτεχνών- η Levine εξετάζει τις σχέσεις μεταξύ αυθεντικότητας και υποκειμενικότητας, επιθυμίας και εξουσίας. Με το έργο της *After Egon Schiele*, η Levine έδωσε τον κύριο τόνο της έκθεσης, σχολιάζει η Deutsche. Η καλλιτέχνιδα εξέθεσε δεκαοκτώ κορνιζαρισμένες φωτογραφίες σεξουαλικών σχεδίων που είχε φτιάξει στις αρχές του 20ού αιώνα ο Βιεννέζος εξπρεσιονιστής Egon Schiele. **Το τελικό έργο είναι ταυτόχρονα ένα αντίγραφο και ένα πρωτότυπο**, που συντάχθηκε εκ νέου από τη Levine. Η ίδια, σχολιάζοντας την επιλογή για αυτές τις ιδιαίτερες αυτοπροσωπογραφίες του Schiele, εξηγεί: «Υπάρχει κάτι στον ερωτισμό του που χτυπά μια χορδή. Εν μέρει είναι η επιτηδευμένη αναπαράσταση του ναρκισσισμού του».

Η προβολή της Levine, όπως και η *Δημόσια όραση* συνολικά, σύμφωνα με την Deutsche, ήταν μια τοποειδής (site-specific) παρέμβαση στον κόσμο της τέχνης των αρχών της δεκαετίας του '80. Σχολίασε ευθέως το εξπρεσιονιστικό ήθος που τότε εκθειάζονταν στο πλαίσιο μιας διάχυτης νεοεξπρεσιονιστικής αναβίωσης παραδοσιακών καλλιτεχνικών μέσων.¹

Η ένταξη των σχεδίων του Schiele σ' ένα νέο πλαίσιο από τη Levine επανενεργοποίησε ειρωνικά την ίδια την επανενεργοποίηση του πρωτότυπου γερμανικού εξπρεσιονισμού από τον νεοεξπρεσιονισμό, εκθέτοντας και τους δύο εξπρεσιονισμούς σε ενδελεχή έρευνα. Δεν άλλαξε τις πρωτότυπες εικόνες αλλά τις επανασχηματοποίησε με την πράξη της οικειοποίησης, παράγοντας έτσι μια στιγμή μη αναγνωρισιμότητας για τον θεατή, εξηγεί η Deutsche. Τη στιγμή εκείνη, η ταύτιση του θεατή με την εικόνα -την οποία προσεπικαλούσαν εικόνες που τα νοήματά τους φαίνονταν να είναι απλώς φυσικά- είχε διασπαστεί. Ο θεατής και η εικόνα είχαν εκτοπιστεί. Αντί για μια αυτόνομη ταυτότητα εκφρασμένη σε έργα τέχνης, ο εξπρεσιονιστικός εαυτός φάνηκε ως μια κατασκευή παραγόμενη, μέσω οπτικής αναπαράστασης (Deutsche,2008:166). Για την Deutsche, η αναπαράσταση του Schiele από τη Levine επισήμανε στην κατασκευή της ένα *διφορούμενο*, το οποίο κλονίζει ακόμη περισσότερο την ιδέα ότι το υποκείμενο είναι αυτόκλειστο².

1 Στο εξπρεσιονιστικό μοντέλο, ένα κυρίαρχο άτομο παλεύει ηρωικά εναντίον των περιορισμών τους οποίους επιβάλλει μια κοινωνία που είναι αυστηρά εξωτερική και αναπόφευκτα αλλοτριωτική. Ο καλλιτέχνης καταχωρεί την παρουσία του -σωματοποιημένη σε ζωγραφικές πινελιές, ίχνη της αφής του χεριού- σε μοναδικά έργα τέχνης, που είναι υποκειμενικές διαμαρτυρίες εναντίον της κοινωνικής αλλοτρίωσης -και νίκες σε βάρος αυτής. Το έργο τέχνης γίνεται αντιληπτό ως έκφραση που θεμελιώνεται σε έναν προϋπάρχοντα, αυτόνομο εαυτό -τον καλλιτέχνη και, κατ' επέκταση, τον θεατή που ταυτίζεται με την έκφραση.

2 Ο εξπρεσιονιστής καλλιτέχνης, κατά την θεωρητικό, επιδιώκει να «εκφράσει» τον εαυτό του, με την έννοια της καταγραφής συγκινησιακών και σεξουαλικών παρορμήσεων, σε εικόνες που παρουσιάζονται ως τεκμήριο μιας αυθεντικής, εσωτερικής ταυτότητας που δεν μπορεί να αλλοτριωθεί. Την ίδια στιγμή, συνεχίζει να εξηγεί, ο εξπρεσιονιστής καλλιτέχνης προσπαθεί να «εκφράσει», με την έννοια της εκκένωσης του εαυτού του, δυσαρμονικές παρορμήσεις τις οποίες ελέγχει ακριβώς μέσα από την αλλοτρίωση ή την προβολή τους σε μια εξωτερικευμένη εικόνα ή έναν εξωτερικευμένο άλλο.



γ.3.2. Οι αεροφωτογραφίες της Cindy Sherman

Η Cindy Sherman είναι Αμερικανίδα φωτογράφος και σκηνοθέτης της οποίας οι αυτοπροσωπογραφίες ασκούν κριτική στο φύλο και την ταυτότητα. Αυτό που έκανε την Sherman διάσημη είναι η χρήση του δικού της σώματος σε ρόλους ή προσωποποιήσεις στο έργο της. Η Sherman εξετάζει και παραμορφώνει τη θηλυκότητα ως κοινωνικό κατασκεύασμα: «Μου αρέσει να φτιάχνω εικόνες που από απόσταση φάνταζαν σαγηνευτικές, πολύχρωμες, ελκυστικές και συναρπαστικές και τότε συνειδητοποιείς ότι αυτό που κοιτάς είναι κάτι τελείως αντίθετο», σχολιάζει. «Μου φαίνεται βαρετό να ακολουθήσω την τυπική ιδέα της ομορφιάς, γιατί αυτός είναι ο ευκολότερος και ο πιο προφανής τρόπος να δεις τον κόσμο. Είναι πιο δύσκολο να δούμε από την άλλη πλευρά».

Η συμβολή της Sherman στη Δημόσια όραση ήταν μια εικόνα από το τρέχον τότε σχέδιο φωτογραφίσεων της ως μοντέλου, όπου εκδραμάτιζε ένα φάσμα των γυναικείων χαρακτηριστικών τύπων που αντλεί κανείς από τις εικόνες των μαζικών μέσων -ταινίες, περιοδικά και τηλεόραση. Η Sherman, διερεύνησε αυτούς τους χαρακτήρες όχι ως αναπαραγωγές πραγματικών ταυτοτήτων αλλά ως επενέργειες οπτικών σημαινόντων, όπως το καρέ, ο φωτισμός, η απόσταση, η εστίαση, και η γωνία της κάμερας. Μ' αυτό τον τρόπο προσέλκυσε την προσοχή στην υλική διαδικασία σχηματισμού της ταυτότητας που λαμβάνει χώρα σε κωδικοποιημένες από την κουλτούρα αλλά φαινομενικά φυσικές εικόνες των γυναικών. Οι φωτογραφίες της Sherman, αποσπούν και ταυτόχρονα ματαιώνουν την αναζήτηση από τον θεατή μιας εσωτερικής, έγκρυπτης αλήθειας ενός χαρακτήρα στον οποίο ο θεατής θα μπορούσε να διεισδύσει, μια ουσιώδη ταυτότητα γύρω από την οποία θα μπορούσε να καταφέρει να κλείσει το νόημα της εικόνας (Deutsche, 2008:167). Η Rosalind Krauss, αναφέρει η Deutsche, μας θυμίζει ότι αυτή η αναζήτηση της αλήθειας είναι το σήμα κατατεθέν της ιδέας της τέχνης σύμφωνα με την ερμηνευτική, μιας ιδέας που έχει, επιπλέον, ένα φυλοκαθορισμένο υπόστρωμα.

Οι φωτογραφίες της Sherman αποκρούουν αυτή την ερμηνευτική σύλληψη, σχολιάζει η θεωρητικός, αντικαθιστώντας τη φαινομενική διαφάνεια της εικόνας με την αδιαφάνεια των κινηματογραφικών και φωτογραφικών σημαινόντων, ενώ καταλήγει λέγοντας πως **η εσωτερικότητα αναδύεται, όχι ως μία ιδιότητα του γυναικείου χαρακτήρα αλλά ως κοινωνική επενέργεια που σημαδεύει την επιφάνεια του γυναικείου σώματος**. Και, όπως γράφει η Judith Williamson, σύμφωνα με την Deutsche, ενώ κάθε φωτογραφία της Sherman εγείρει την προσδοκία ότι θα αποκαλύψει μια συνεκτική, εσωτερική εικόνα, καμία δεν μπορεί να είναι η «πραγματική» Sherman, ακριβώς επειδή όλες υπόσχονται ότι είναι.

Η προσοχή του θεατή έχει λοιπόν εστιάσει στην ίδια την αναζήτηση, στην επιθυμία για εσωτερικό βάθος, συνοχή και παρουσία μέσα στην εικόνα, για ένα αντικείμενο που θα μπορούσε να διασφαλίζει τη συνεκτική ταυτότητα του ίδιου του θεατή. Έτσι η Deutsche καταλήγει πως αυτή η επιθυμία για πληρότητα καθοδηγεί την ανεκπλήρωτη αναζήτηση για την ανεύρεση ενός ενιαίου νοήματος μέσα ή πίσω από την εικόνα, μία αναζήτηση που συνδέεται, επιπλέον, με την καθιέρωση της διαφοράς ανάμεσα στα φύλα. Ο άνδρας θεατής μπορεί να κατασκευάσει τον εαυτό του ως σύνολο μονάχα βρίσκοντας μια παγιωμένη θηλυκότητα, μια αλήθεια του θηλυκού που προηγείται της αναπαράστασης. Μ' αυτή την έννοια, η εικόνα της «γυναίκας» είναι ένα εργαλείο για την παραγωγή και τη διατήρηση μιας φαντασίωσης της ανδρικής ταυτότητας.



Cindy Sherman, *Centerfolds: Untitled*, 1981



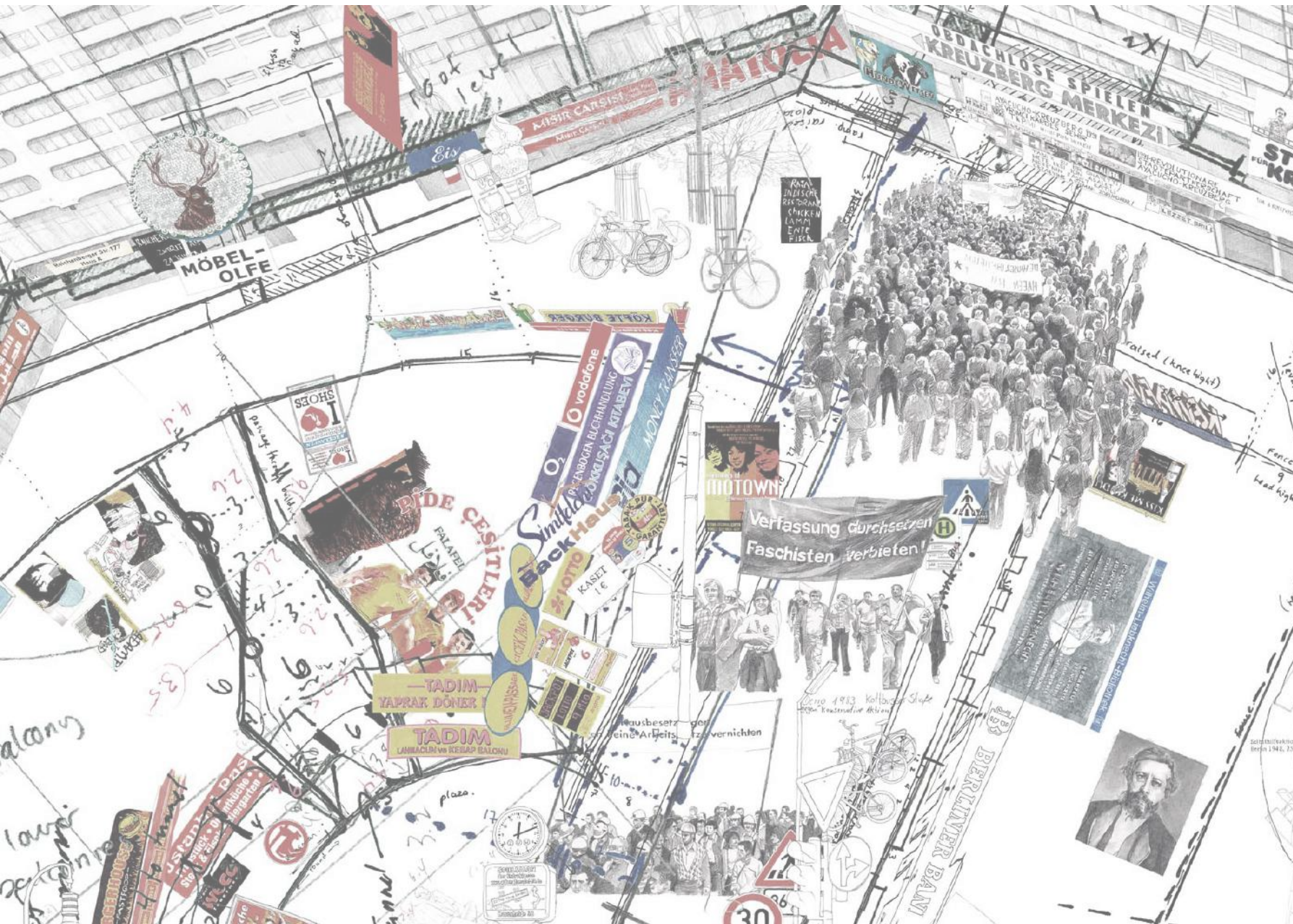
Συμπερασματικά, έργα όπως αυτά των Levine και Sherman διάνοιξαν το μοντερνιστικό χώρο της καθαρής όρασης. Η αρχιτεκτονική του βλέμματος του μοντερνισμού περιλαμβάνει από συστάσεως μια επιταγή να αναγνωριστούν οι εικόνες και οι θεατές ως δεδομένοι και όχι παραγόμενοι χώροι και άρα ως εσωτερικά περικλειστοί στον εαυτό τους (Deutsche,2008). Όμως η τέχνη που διαμορφώνεται από φεμινιστικές ιδέες για την αναπαράσταση διαρρηγνύει αυτό το κλείσιμο, κάνοντας τα αποκαλυπτήρια **της όρασης ως διαδικασίας που συνιστά αμοιβαία την εικόνα και τον θεατή.**

Η καθαρή εσωτερικότητα, όπως αποκαλύπτουν αυτά τα έργα, σχολιάζει η Deutsche, είναι συνέπεια της απαρνημένης εξάρτησης του υποκειμένου από το οπτικό πεδίο. Εκθέτοντας τις απωθημένες σχέσεις μέσα απ' τις οποίες η όραση παράγει την αίσθηση αυτονομίας -διερευνώντας, με άλλα λόγια, τη μη συνέχεια του θεατή με τον εαυτό του- αυτό το έργο επίσης κλονίζει την αντίληψη ότι η ετερότητα είναι καθαρά εξωτερική.

«Η διάνοιξη της μοντερνιστικής όρασης δημιουργεί λοιπόν ένα χώρο όπου κλονίζονται τα σύνορα ανάμεσα στον εαυτό και τον άλλο, ανάμεσα στο μέσα και το έξω». (Deutsche,2008)



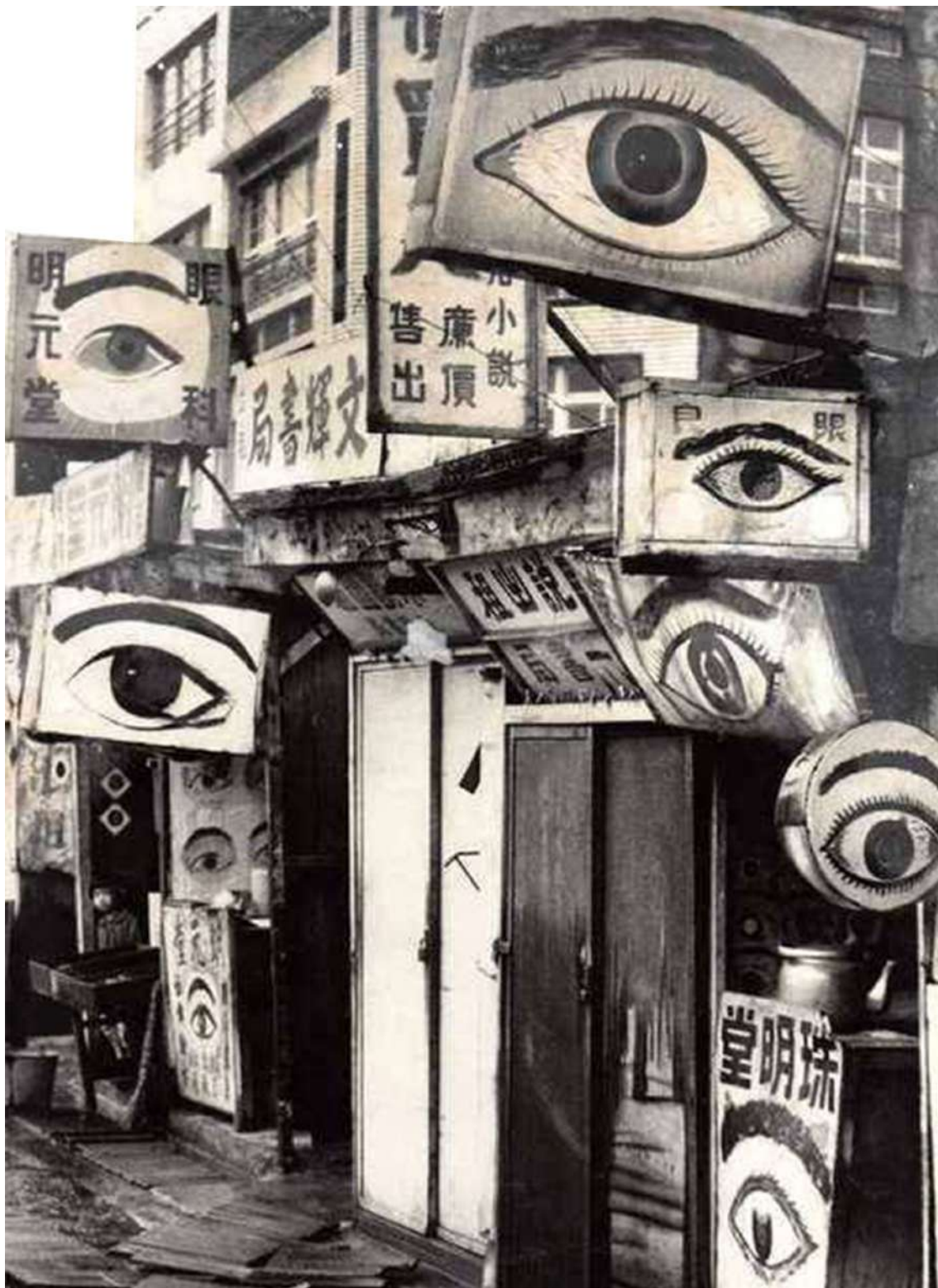
Sherrie Levine, *After Edward Weston I*, 1980



Larissa Fassler, *Berlin's Kottbusser Tor*, 2008

Συμπεράσματα ενότητας

Στην ενότητα αυτή εξετάστηκε η άμεση σχέση της τέχνης με την πολιτική, μέσω της αισθητικής. Η έννοια του αισθητού στην δημόσια σφαίρα είναι η ενέργεια και η διαδικασία κατά την οποία κάτι που δεν έχει ακόμα ονοματισθεί, έρχεται σε ύπαρξη και αλληλεπιδρά, αναδιαμορφώνει και συνδιαμορφώνεται με το κοινωνικό γίγνεσθαι. Η αισθητική είναι πολιτική όχι μόνο όταν αναμειγνύεται άμεσα με πολιτικά ζητήματα αλλά κι όταν παίρνει απόσταση από αυτά. Είναι πολιτική εφόσον οι κοινωνικοί ρόλοι που διαδραματίζουν οι άνθρωποι και οι ταυτότητές τους εγγράφονται και εγγράφουν το αισθητό, μέσα από επαναληπτικές επιτελέσεις. Η θέαση στην ενότητα αυτή δεν εκλαμβάνεται ως μια στατική παθητική κατάσταση του υποκειμένου αλλά αντιθέτως είναι μια ενεργή διεργασία.



Wang Shuang-chuan, *Eye clinic in Tainan, Taiwan*, 1962

Συμπεράσματα

Η παρούσα ερευνητική εργασία έθεσε προβληματισμούς σχετικά με την αναπαραστατική ιδιότητα της εικόνας κατά την οποία η καθολική παρουσία του νοήματος, λειτουργεί ως κυρίαρχο οπτικό και χωρικό αφήγημα.

Οι εικόνες επιτελούν ποικίλες τάξεις εμπειρίας, πέραν της πρώτης τάξεως, της όρασης ως φυσιολογικό χαρακτηριστικό του ανθρώπου. Η εικόνα και το βλέμμα κατασκευάζονται μέσα από τη λογική, η λογική κατασκευάζεται μέσα από την εικόνα. Το ζήτημα αυτό έχει απασχολήσει και μελετηθεί ανά τους χρόνους από διάφορους κλάδους, τόσο θεωρητικούς όσο συνθετικούς και σχεδιαστικούς.

Η μελέτη επιχείρησε να διερευνήσει άλλες ιδιότητες της εικόνας, πέραν της αναπαράστασης, ως μέσο δηλαδή διάνοιξης της σκέψης και της αίσθησης μελετώντας σύγχρονες θεωρήσεις και πρακτικές. Στο πλαίσιο αυτό, η έρευνα κινήθηκε γύρω από φιλοσοφικές, εικαστικές και αρχιτεκτονικές θεωρίες όπως και παραδείγματα που αναζητούν νέα διαχείριση της εικόνας πέρα από στερεοτυπικές αντιλήψεις.

Εικόνες που έχουν την ικανότητα να μεταλλάσσονται, να ταλαντεύονται ανάμεσα σε διαβαθμίσεις της αίσθησης και της λογικής, να αποδίδουν ρυθμούς από αυτό που δεν έχει ακόμη ιδωθεί. Η απεικονιστική ιδιότητα της καλλιτεχνικής και αρχιτεκτονικής εικόνας διαταράσσεται μέσα από την εισαγωγή της έννοιας της *διαφοράς* που είναι κατανοητή ως μια μεταποιητική διεργασία διάνοιξης δυνητικών πεδίων στην σκέψη, που αφήνει χώρο σε νέες φυγές ιδιόμορφων χαρακτηριστικών στον χώρο και στα πράγματα. Η διεργασία αυτή εντοπίζεται σε διάφορες κλίμακες της αρχιτεκτονικής και της τέχνης, όπου η σύνθεση γίνεται ένα σύστημα πολύπλοκων σχέσεων, ένα πλέγμα διαβαθμίσεων του ορατού πέραν του πεδίου της αναπαράστασης.

Σε αυτή τη θεώρηση ο σχεδιασμός του δημόσιου χώρου καθώς και οι μορφές τέχνης που γίνονται ορατές σ' αυτόν, συμβάλλουν στο να γίνουν αισθητές διαφορετικές αφηγήσεις στο συλλογικό, κατά τρόπο που αναδιαμορφώνουν την παισίωση μιας εμπειρίας κοινής αίσθησης. Οι αναπαραστάσεις στο δημόσιο χώρο μεταβάλλονται και μετατρέπονται σε δυναμικές διαδικασίες, όπου καταργείται η απόσταση μεταξύ παρατηρητή και παρατηρούμενου.

Η έννοια της εικόνας λοιπόν, στη μελέτη αυτή, προσεγγίστηκε ως ένα ανοιχτό, ενεργό σύστημα το οποίο χειραφετεί τη σκέψη. Ανοίγεται στην αίσθηση, επαναπροσδιορίζοντας τη σχέση της λογικής και του βλέμματος, την αντίληψη και τη σκέψη.

Βιβλιογραφία

Apostolos-Cappadona, D., & Altshuler, B. (1994), *Isamu Noguchi: Essays & conversations*, επιμ. Abrams H., εκδ. Isamu Noguchi Foundation, New York,

Baldacci, Cristina & Bertolini, Michele & Esengrini Stefano & Pinotti Andrea (2019), *Abstraction Matters: Contemporary Sculptors in Their Own Words*, εκδ. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle

Bataille, Georges (1960[1929]), *“Architecture”, Documents 1*(critical dictionary) (1929), no 2, σελ.117: *Œuvres complètes*, vol.1, σελ. 171-72: μτφρ. Dominic Faccini, Οκτώβριος 1960: επανέκδοση από την Encyclopedia Acelphalica, σελ. 35-36.

Bataille, Georges (2018 [1943]), *Η εσωτερική εμπειρία*, μτφρ. Κομνηνός Ξ., επιμ. Γιαρμενίτης Π., εκδ. Πλέθρον, Αθήνα

Bois Yve-Alain & Krauss, Rosalind (1997), *Formless: A User’s Guide*, εκδ. Zone Books, New York

Βούλγαρη, Σοφία (2011) *Ανθρωποζώα και τέρατα στο έργο του Γιώργου Χειμωνά*, επιμ. Δημάδης Κ.Α., Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα

Butler, Judith (2009 [1990]), *Αναταραχή φύλου. Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας*, μτφρ. Καραμπέλας Γ., εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα

Butler, Judith (2008 [1993]), *Σώματα με σημασία, οριοθετήσεις του φύλου στο λόγο*, επιμ. Αθανασίου Α., μτφρ. Μαρκέτου Π., εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα

Cache, Bernard (1995), *Earth Moves: The furnishing of territories*, μτφρ. Anne Boyman, επιμ. Michael Speaks, Massachusetts: The MIT Press, Λονδίνο

Carroll, Lewis (2009[1871]), *Alice’s adventures in wonderland and Through the looking glass*, μτφρ. Παμπούδη Π., εκδ. Printa, Αθήνα

Colebrook, Claire (2002), *Understanding Deleuze*, επιμ. Fensham R. & Threadgold T. εκδ. Allen & Unwin, Αυστραλία

Deleuze, Gilles (1994 [1968), *Difference and Repetition*, μτφρ. Patton P., εκδ. Columbia University Press, New York

Deleuze, Gilles (2006) *Ζωγραφική και αίσθηση*, στο συλλογικό τόμο Έννοιες της τέχνης τον 20ο αι., μτφρ. Μάτσας Μ. , επιμ. Πούλος Π., εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα

Deleuze, Gilles (2006 [1988], *Η πτύχωση: Ο Λάϊμπριτς και το Μπαρόκ*, μτφρ. Ηλιάδης Ν., εκδ Πλέθρον, Αθήνα

Deleuze, Gilles & Guattari, Felix (2017[1980]) *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια: Χίλια Πλατώματα*, μτφρ. Πατσογιάννης Β., εκδ. Πλέθρον, Αθήνα

Deleuze, Gilles & Guattari, Felix (1991 [2004]), *Τι είναι φιλοσοφία;*, μτφρ. Μανδηλαρά Σ., εκδ. Καλέντης, Αθήνα

Deleuze, Gilles (2004[1985]), *Κινηματογράφος II: Η χρονοεικόνα*, μτφρ. Μάτσας Μ., επιμ. Καψάμπελη Κ., εκδ. Νήσος, Αθήνα

Deutsche, Rosalyn (2008), «Αγοραφοβία» στο Σταυρακάκης, Γ. & Σταφυλάκης (επιμ.) *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα, 139-188

Didi-Huberman, Georges (2005[1990]), *Confronting Images*, μτφρ. The Pennsylvania State University, Pennsylvania State

Didi-Huberman, Georges (2013), «Κάνω αισθητό», στο *Τι είναι λαός*, μτφρ. Καράμπελας Γ., Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα, 71-102

Δημητριάδης, Δημήτρης(2009), «Εισαγωγή» στο *Georges Bataille - Η ιστορία του Ματιού*, μτφρ. Δημητριάδης Δ., εκδ. Άγρα, Αθήνα

Foster, Hall & Krauss, Rosalind & Bois, Yve-Alain & Buchloh, Benjamin & Joselit David (2013 [2004]), *Η τέχνη από το 1900*, μτφρ. Τσολακίδου Ι., επιμ. Παπανικολάου Μ. Μ., εκδ. Επίκεντρο, Αθήνα

Frampton, Kenneth (1999[1980]), *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική: Ιστορία και κριτική*, μτφρ. Ανδρουλάκης Θ. & Παγκάλου Μ., επιμ. Κούρκουλας Α., εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα

Fujimoto, Sou(2008), *Primitive future*, εκδ. Inax

Glogowski, Dominika (2012), “Embodied Nature: Isamu Noguchi’s Intera Fountain”, στο *Meanings of Abstract Art: Between Nature and Theory*, επιμ. Crowther P. & Wunsche I., εκδ. Routledge, New York, 169-83

Goffman, Erving (2006), *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή*, μτφρ. Γκόφρα Μ., εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα

Jorn, Asger (2002 [1957]), *Περί μορφής: Σκιαγραφία μιας μεθοδολογίας των τεχνών*, μτφρ. Ιωαννίδης Γ. & Σκούφος Σ., επιμ. Τομανάς Β., εκδ. Νησίδες, Θεσσαλονίκη

Κοτιώνης, Ζήσης (2015), Χωρίς εστία, χωρίς ταυτότητα: Τέσσερις εικόνες για το μετα-ουμανιστικό υποκείμενο, στο Κοτιώνης Ζ., Τζιρτζιλάκης Γ. (επιμ.), *Συμβιώσεις-Η αρχιτεκτονική στην εποχή των φυσικοπολιτισμών και της τεχνητής φύσης*, εκδ. Κατσανιώτης, Βόλος, 229-230

Krauss, Rosalind (1977), *Passages in Modern Sculpture*, εκδ. Viking Press, New York

Krauss, Rosalind (1993), *The Optical Unconscious*, εκδ. The MIT Press, Cambridge

Krauss, Rosalind (1996), *“Informe” without Conclusion*, εκδ. The MIT Press, Cambridge

Larivee, S. (2011). *Playscapes: Isamu Noguchi’s designs for play*. Public Art Dialogue, 1(1). 53-80

Merleau-Ponty, Maurice (1991[1964]), *Η αμφιβολία του Σεζάν- Το μάτι και το πνεύμα*, μτφρ. Μουρίκη Α., εκδ. Νεφέλη, Αθήνα

Μουρίκη, Αλέκα (1991), «Εισαγωγή», στο *Maurice Merleau-Ponty - Η αμφιβολία του Σεζάν- Το μάτι και το πνεύμα*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 9-23

Mouffe, Chantal, (2008), «Καλλιτεχνικός ακτιβισμός και αγωνιστικά πεδία», στο Σταυρακάκης, Γ. & Σταφυλάκης (επιμ.) *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα, 287-296

Noguchi, Isamu (1967), *A sculptor’s world*, εκδ. Thames and Hudson, Tokyo

Noguchi, Isamu & Kahn, Lewis (1997), *Play Mountain*, εκδ. Watari Museum of Contemporary Art (Watari-Um), Tokyo

Ντάφλος, Κώστας (2015), *Επιτελεστικές Πρακτικές Τέχνης: Διαδικασίες συγκρότησης κοινών τόπων*, κριτικ. αναγνώστης Πάνος Κούρος, εκδ. Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο (Ε.Μ.Π), Αθήνα

Rajchman, John (2001), *The Deleuze Connections*, Cambridge Massachusetts, εκδ. The MIT Press, Λονδίνο

Rancière, Jacques (2008), «Η πολιτική της αισθητικής» στο Σταυρακάκης, Γ. & Σταφυλάκης (επιμ.) *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα, 85-100

Rancière, Jacques (2012[2000]), *Ο Μερισμός του Αισθητού*, μτφρ. Παραδέλλης Θ., Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα

Rancière, Jacques (2015[2008]), *Ο χειραφετημένος θεατής*, μτφρ. Κιουπκιολής Α., εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα

Rancière, Jacques (2018[2004]), *Δυσφορία στην Αισθητική*, μτφρ. Συμεωνίδης Θ., επιμ. Καψαμπέλη Κ., εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα

Sylvester, David (1998 [1975]), *Η ωμότητα των πραγμάτων-Συζητήσεις με τον Francis Bacon*, μτφρ. Παντελάκης Σ., επιμ. Πετσόπουλος Σ., εκδ. ΑΓΡΑ, Αθήνα

Συμεωνίδης, Θωμάς (2018), «Εισαγωγή», στο *Δυσφορία στην Αισθητική*, μτφρ. Συμεωνίδης Θ., επιμ. Καψαμπέλη Κ., εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα, 7-9

Προπτυχιακές – Μεταπτυχιακές Εργασίες

Γυφτόπουλος, Χρήστος & Νίκα, Αδελφάντια (2019), Ερευνητική εργασία: *Το αρχιτεκτόνημα σε εξέλιξη διαρκώς επαναλαμβάνεται: Τα δίδυμα έργα των Piranesi-Hilberseimer*, επιβλ. Τζομπανάκης Α., Πολυτεχνείο Κρήτης (TUC), Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

Ακριβόπουλος, Ηλίας (2008), *Διαφορά και Επιθυμία: Η κοινωνική οντολογία των Gilles Deleuze & Felix Guattari*, Μεταπτυχιακή εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή

Διδακτορικές Διατριβές

Jūratė Baranova, Laura Junutytė, Lilija Duoblienė (2016), *Rhythm and Refrain: In Between Philosophy and Arts*, διδακτορική διατριβή, Lithuanian University of Educational Sciences Ιωάννου, Δημήτρης (2016), Εξάρχεια 1974 – 2004: Σχεδιάσματα μιας Ντελεζιανής γεωγραφίας, διδακτορική διατριβή, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείου, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Αθήνα

Χατζησάββα Δ. (2009), *Η έννοια του τόπου στις αρχιτεκτονικές θεωρίες και πρακτικές: σχέσεις φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής τον 20ο αιώνα*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (ΑΠΘ), Πολυτεχνική Σχολή - Τμήμα Αρχιτεκτόνων

Περιοδικά

Μαρνελάκης, Γιώργος: Η αρχιτεκτονική της σεξουαλικότητας (2007), συνέντευξη του Δημήτρη Αγγελίδη, περιοδικό 10%, τεύχος 19

Sou Fujimoto 2003-2010 (2009), *El Croquis*, τεύχος 151, εκδ. Medianex Exclusivas, Μαδρίτη

Διαδικτυακές πηγές - Άρθρα

Αρτινός, Απόστολος (2015), Πέραν του βλέμματος, Αυγ. 3-2015. Στο
<http://leximata.blogspot.com/2015/08/blog-post.html>

Cummings, P. (1973), “An interview of Isamu Noguchi” που διεξήχθη το 1973, Νοέμ. 7-1973 Δεκ. 26, *Archives of American Art*. Στο
<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-historyinterview-isamu-noguchi-11906>

Dronsfield, Jonathan (2012), “Deleuze and the image of thought”, στην εφημερίδα *Philosophy Today*, Τμήμα Φιλοσοφίας του DePaul University, εκδ. Philosophy Documentation Center

Ranciere, Jacques (2018), από τη συνέντευξη του Συμεωνίδη Θ. Ζακ Ρανσιέρ: «Οι πιο σημαντικές έννοιες δεν έχουν αυστηρά προσδιορισμένο αντικείμενο» που διεξήχθη το 2018, Απρ. 26-2018. Στο
<https://www.bookpress.gr/sinenteuxeis/xenoi/ranciere-jacques-symeonidis>

Σωτήρης, Παναγιώτης (2015), *Gilles Deleuze: Επανάληψη και διαφορά*, Οκτ. 13-2015. Στο
http://nonneutral.gr/articles/26.Deleuze.html?fbclid=IwAR3_qNvxqRzMkTBh6Z09uRZgqClzsNtujjhMOft3-zapQ3CgxwbSR2KtLEk

Πηγές εικόνων

1 σελ.
Γερογιαννάκη Μ., Στρατάκη Ε., Collage.

3 σελ.
Margrethe Mather & William Justema, *Eyes*, 1930.
<https://i.pinimg.com/564x/76/13/a3/7613a375b03694344a25c35c472c00ea.jpg>

5 σελ.
JR Goodwin, *Cloud*, 2012.
<https://www.tumblr.com/search/jr%20goodwin>

6 σελ.
Jan Svankmajer, *Food*, 1992.

9 σελ.
Albrecht Dürer, *Mechanical creation of perspective image*, 1525.
<https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9780203401163.chTwo>

10 σελ.
André Kertész, *Distortion #49*, 1933.
<https://www.artic.edu/artworks/74860/untitled-distortion-49>

12 σελ.
Emma McNally, *Atoms Insects Mountains Stars: Untitled*, 2012.
<http://ex-chamber-memo3.seesaa.net/article/274336594.html>

13 σελ.
Gilles Deleuze.
<http://www.hilobrow.com/2011/01/18/gilles-deleuze/>

15 σελ.
Hamish Fulton, *Walking artist*.
<https://www.a-n.co.uk/reviews/hamish-fultonwalk/>

16 σελ.
Francis Bacon, Collage from K-C-Clark’s Positioning in Radiography, 1939.
<https://www.francis-bacon.com/>

18 σελ.
Cecil Beaton, Francis Bacon in his studio, 1960.
<https://www.phillips.com/article/3880061/vis-a-vis-artists-portraits-captures-collaboration-and-friendship>

21 σελ.
Gilles Deleuze, Francis Bacon: The Logic of Sensation.
https://en.wikipedia.org/wiki/Francis_Bacon:_The_Logic_of_Sensation

Gilles Deleuze & Felix Guattari, Dogon Egg.
https://fleurmach.files.wordpress.com/2015/06/dogon_egg.jpg

Tiny differentiations in the developing egg designate major differences in the final creature.
https://en.wikipedia.org/wiki/Body_without_organs#/media/File:Schleiden-vogel.jpg

20-23, 25,27, 28-30, 33, 34, 37-39 σελ.
Έργα του Francis Bacon.
<https://www.francis-bacon.com/>

24 σελ.
Sergei Einsestein’s Battleship Potemkin, 1925.
Sylvester, David (1998 [1975]), Η ωμότητα των πραγμάτων-Συζητήσεις με τον Francis Bacon, μτφρ. Παντε-λάκης Σ., επιμ. Πετσόπουλος Σ., εκδ. ΑΓΡΑ, Αθήνα

25 σελ.
Diego Velazquez, Pope Innocent X, 1650.
<http://www.diego-velazquez.org/pope-innocent-x.jsp>

34 σελ.
Edward Muybridge, Wrestlers, 1880.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:E._Muybridge_%22Animal_locomotion%22,_plate_Welcome_L0018594.jpg?fbclid=IwAR0F6ECNHZXm4d8aOnlTwV3bBE8eV70XssM8fO9yGjDx5dA5Gf4ThsqAoyA

40 σελ.
Raoul Bunschoten & Chora, Liminal Bodies, 1997.
<http://storefrontnews.org/programming/raoul-bunschotenchora-liminal-bodies/>

41 σελ.
Bernard Cache.
<https://altexploit.wordpress.com/2017/05/31/bernard-caches-earth-moves-the-furnishing-of-territories-writing-architecture/>

Ida Lansky, Sea Drift, ca. 1950.
<https://www.artsy.net/artwork/ida-lansky-sea-drift>

42 σελ.
Raoul Ubac, Objets reliés,1942.
<https://i.pinimg.com/originals/e8/9b/78/e89b78c9c1894a6920a43e630c773f5c.jpg>

44 σελ.
Francis Bacon, Portrait of Michel Leiris, 1976.
<https://www.francis-bacon.com/>

45 σελ.
Michel Desvigne, Jardin Élémentaires, 1986-1988.
<http://rmitla10-tf3h3.blogspot.com/2010/08/operational-art.html>

Michel Desvigne, Floating Gardens, 1984.
<http://micheldesvignepaysagiste.com/en/floating-gardens>

47 σελ.
Raoul Bunschoten, Apeiron oder Chaos verkörpert, 1988.
<https://betonbabe.tumblr.com/post/4417899728/raoul-bunschoten-apeiron-oder-chaos>

48, 50, 51, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 63 σελ.
Φωτογραφίες και σχέδια έργων του Sou Fujimoto.
Sou Fujimoto 2003-2010 (2009), El Croquis, τεύχος 151, εκδ. Medianex Exclusivas, Μαδρίτη

51 σελ.
Genpei Akasegawa, Canned Universe.
Sou Fujimoto 2003-2010 (2009), El Croquis, τεύχος 151, εκδ. Medianex Exclusivas, Μαδρίτη

Sou Fujimoto, Installation: Architecture Is Everywhere (Chicago Architecture Biennial), 2015.
<https://www.dezeen.com/2015/10/23/sou-fujimoto-architecture-is-everywhere-installation-chicago-biennial-2015-household-items/>

54 σελ.
Toyo Ito, Sendai Mediatheque.
<https://artssummary.com/2016/03/11/a-japanese-constellation-toyo-ito-sanaa-and-beyond-at-the-museum-of-modern-art-march-13-july-4-2016/>

58 σελ.
Albarrán Cabrera, The Mouth of Krishna #780, 2016.
https://66.media.tumblr.com/00b168ec175d0dfee901777437c04c74/tumblr_ph8ziivHjw1tdeds6o1_1280.jpg

62 σελ.
Bruce McLean, Pose Work for Plinths, 1971.
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/apr/28/bruce-mclean-interview-pose-work-for-plinths#img-1>

65 σελ.
Naum Gabo, Kinetic Construction (Standing Wave), 1919-20.
<http://newmediaabington.pbworks.com/w/page/67451136/CHAPTER%206%20%E2%80%94%20Visual%20Elements%20III%3A%20Kinematics>

67 σελ.
Mark Tansey, A Short History of Modern Painting, 1982.
<https://gagosian.com/artists/mark-tansey/>

68 σελ.
Heinz Hajek-Halke, Untitled, 1955.
<https://monovisions.com/biography-heinz-hajek-halke-german-experimental-photographer/>

70 σελ.
Bill Brandt, Fist and Rocks , 1954.
<http://www.artnet.com/artists/bill-brandt/fist-on-pebbles-4Ci-ZMvj9pOH0XaoauD8Bw2>

71 σελ.
Georges Didi-Huberman (behind a Godard still) Lisboa, 2014.
<https://pbs.twimg.com/media/DeRPMqZWkAA5r-r.jpg>

72 σελ.
Γερογιαννάκη Μ., Στρατάκη Ε., Collage of Bill Brandt’s Photographs.

73 σελ.
Caravaggio, Narcissus, 1599.
<https://www.caravaggio.org/narcissus.jsp>

74 σελ.
Étienne-Jules Marey, Untitled, ca 1880.
<https://curiator.com/art/etienne-jules-marey/5>

77 σελ.
Robert Morris, Untitled (Threadwaste), 1968.
Bois Yve-Alain & Krauss, Rosalind (1997), Formless: A User’s Guide, εκδ. Zone Books, New York

79 σελ.
Nobuyoshi Araki, Desired Objects Erotos.
<http://www.philiplepage.com/blog/2015/8/30/inspiration-nobuyoshi-araki>

80 σελ.
Giovanni Battista Piranesi, Campo Marzio, 1762.
https://live.staticflickr.com/3209/3057296996_4503760834.jpg

82 σελ.
Gordon Matta-Clark, Splitting, 1974.
<https://www.realtokyo.co.jp/en/exhibition/gordon-matta-clark-mutation-in-spacethe-national-museum-of-modern-art-tokyo-2018-6-19-9-7/>

83 σελ.
Georges Bataille.
<https://images.gr-assets.com/authors/1287941328p5/20842.jpg>

85 σελ.
Man Ray, Minotaur, 1934.
Foster, Hall & Krauss, Rosalind & Bois, Yve-Alain & Buchloh, Benjamin & Joselit David (2013 [2004]), Η τέχνη από το 1900, μτφρ. Τσολακίδου Ι., επιμ. Παπανικολάου Μ. Μ., εκδ. Επίκεντρο, Αθήνα

Frederick Kiesler, Endless House, 1960.
<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1529>

86 σελ.
Édouard Manet, Olympia, 1863.
<https://www.widewalls.ch/edouard-manet-olympia/>

87 σελ.
Brassaï, Nude, 1933 - Alberto Giacometti, Suspended Ball, 1930.
Foster, Hall & Krauss, Rosalind & Bois, Yve-Alain & Buchloh, Benjamin & Joselit David (2013 [2004]), Η τέχνη από το 1900, μτφρ. Τσολακίδου Ι., επιμ. Παπανικολάου Μ. Μ., εκδ. Επίκεντρο, Αθήνα

89 σελ.
Salvador Dali, The Phenomenon of Ecstasy, 1933.
Foster, Hall & Krauss, Rosalind & Bois, Yve-Alain & Buchloh, Benjamin & Joselit David (2013 [2004]), Η τέχνη από το 1900, μτφρ. Τσολακίδου Ι., επιμ. Παπανικολάου Μ. Μ., εκδ. Επίκεντρο, Αθήνα

90 σελ.
Arnold Newman, Isamu Noguchi, c. 1941-1945.
https://www.artandobject.com/sites/default/files/styles/gallery_item/public/IMAGE%205%20-%20Isamu%20Noguchi%2C%20c.%201941-1945%2C%20by%20Arnold%20Newman.jpg?h=69033371&itok=6PhtBogy

91 σελ.
Isamu Noguchi, Sculpture to be seen from Mars, 1947.
<https://www.noguchi.org/node/850>

The Great Serpent Mound, Ohaio.
<https://www.ancient-origins.net/ancient-places-americas/great-serpent-mound-ohio-largest-earthen-effigy-world-001594>

92 σελ.
Arnold Eagle, Isamu Noguchi’ s Hérodiade stage set, 1944.
<https://www.noguchi.org/node/585>

93 σελ.
Isamu Noguchi, Sunken Garden, 1965-1966.
<https://www.noguchi.org/node/919>

94 σελ.
Γερογιαννάκη Μ., Στρατάκη Ε., Nature-Body-Noguchi.

95 σελ.
Isamu Noguchi’s worksheet for Metamorphosis, 1946.
<https://www.moma.org/collection/works/36515>

97 σελ.
Isamu Noguchi, Monument to the Plough, 1933.
<https://www.flickr.com/photos/raimist/2049363630>

Isamu Noguchi, Mountain Play, 1934.
<https://www.noguchi.org/node/534>

Isamu Noguchi, Ala Moana Park, 1939.
<https://www.interiordesign.net/articles/13659-isamu-noguchi-s-creative-playground-designs-exhibit-at-sfmoma/>

Playground Equipment for Ala Moana Park, Hawaii, 1939.
<https://www.noguchi.org/node/566>

Piedmont Park
<https://i.pinimg.com/originals/16/a5/72/16a572396d43964bc8bbff405ac7a82a.jpg>

Isamu Noguchi, Contoured Playground, 1941.
<https://www.noguchi.org/museum/collection/contoured-playground>

99 σελ.
Isamu Noguchi, United Nations playground,1952.
<https://outsidelab.files.wordpress.com/2011/09/un-playground.jpg>

100 σελ.
Isamu Noguchi, Jardin Japonais, 1956.
<https://www.dwell.com/article/5-public-landscapes-of-isamu-noguchi-d8555f5a>

101 σελ.
<https://en.unesco.org/>

102 σελ.
Marcel Breuer, Γενικό Σχέδιο της έδρας της UNESCO, 1953.
https://www.archdaily.com/230833/syracuse-university-unveils-first-phase-of-marcel-breuer-digital-archive?ad_medium=galleryc

103 σελ.
Ezra Gunn’s analysis of Isamu Noguchi’s park titled Garden for Peace at the Unesco Headquarters in Paris.
<https://ezragunn.com/precedent-analysis-garden-for-peace>

104 σελ.
Γερογιαννάκη Μ., Στρατάκη Ε., Collage of Jardain Japonaise.

105 σελ.
Jardain Japonaise.
<https://www.udk-berlin.de/studium/architektur/fachgebiete-der-architektur/gartenkultur-und-freiraumentwicklung/durchdringung-freiraeume-staedtebau-architektur/>

106 σελ.
Aaron Siskind, Pleasures and Terrors of Levitation, 1956.
<https://www.moma.org/collection/works/48676>

107 σελ.
Isamu Noguchi, Riverside Playground, 1961.
<https://s3-media2.fl.yelpcdn.com/bphoto/NnFSxZX09S3KOSY4o1hINw/o.jpg>

108 σελ.
Isamu Noguchi, Riverside Playground, 1962.
<https://arkitektur-n.no/artikler/bylekeplasser>

109 σελ.
Isamu Noguchi, Riverside Playground, 1962.
<https://www.quondam.com/40/4014o.htm>

110 σελ.
https://www.philadelphiabuildings.org/pab/app/image_gallery.cfm?RecordId=0CCA097E-AF9D-4588-929A8C71D412FB34

<https://i.pinimg.com/originals/07/3f/8e/073f8e563818e10c8f9a73b1d4a5bb6b.jpg>

<https://i.pinimg.com/originals/33/df/94/33df943a996f593d6fee090cffb7368a.jpg>

111 σελ.
Sketch by Noguchi.
<https://www.fashion-press.net/news/gallery/40763/698769>

112 σελ.
Ori Gersht, Time After Time-Exploding Flower and Other Matters: Untitled 28, 2007.
<https://www.mutualart.com/Artwork/Untitled-28-from-Time-After-Time--Explod/A73AE270C580F2EF>

113-114 σελ.
Fabio Mauri, Intellettuale, 1975. Installation with Pasolini’s The Gospel According to Matthew.
<https://momaps1.org/>

116 σελ.
Jacques Rancière.
<https://egs.edu/faculty/jacques-ranci%C3%A8re>

118 σελ.
Takashi Arai, Daily D-type Project: Untitled.
http://en.g-photography.net/news/exhibitions/news_6793.html?fbclid=IwAR0s6cGRUUtPiEXycNuyCnR3DZuekOnf_ykasdOURqeXxq-Gci-b-PtZDG4

119 σελ.
Takashi Arai, Fukushima, 2016-2017.
<https://www.phillips.com/detail/TAKASHI-ARAI/UK040119/49>

121 σελ.
Sophie Calle, Suite Vénitienne: Anonymity, 2015.
<https://www.anothermag.com/art-photography/7349/sophie-calle-suite-venitienne>

122 σελ.
Martha Rosler, Bring war home: Balloons, φωτομοντάζ, 1967-1972.
<https://www.moma.org/collection/works/150119>

123 σελ.
Victor Burgin, Photopath, 1969.
Foster, Hall & Krauss, Rosalind & Bois, Yve-Alain & Buchloh, Benjamin & Joselit David (2013 [2004]), Η τέχνη από το 1900, μτφρ. Τσολακίδου Ι., επιμ. Παπανικολάου Μ. Μ., εκδ. Επίκεντρο, Αθήνα

125 σελ.
Alfredo Jaar, The eyes of Gutete Emerita, 1996.
Rancière, Jacques (2015[2008]), Ο χειραφετημένος θεατής, μτφρ. Κιουπκιολής Α., εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα

126 σελ.
Friederike Pezold, Das vergleichende Dreieck, 1974.
<https://www.mumok.at/en/friederike-pezold>

128 σελ.
J.R. Eyerman, Audience at the opening-night screening of Bwana Devil, the first full-length, color 3-D movie, 1952.
<https://time.com/3878055/3-d-movies-revisiting-a-classic-life-photo-of-a-rapt-film-audience/>

129 σελ.

Three Glass Eyes in their Storage Box. Early 20th century. Small comfort mirror to help the setting. Box in black leather.
<https://i.pinimg.com/originals/60/bc/2e/60bc2ee6e4689ac25225323882e1eaa7.jpg>

131 σελ.

Sophie Calle, Suite Venitienne: Untitled, 1979.
<https://www.theransomnote.com/culture/articles/suite-venitienne-sophie-calle-a-reflection-on-the-art-of-stalking/>

133 σελ.

Jacques-André Boiffard, Flypaper and Flies, 1930
https://designobserver.com/media/images/38910-Jacques-Andre_Boiffard_mouches.jpg

134 σελ.

George Maciunas, Piano Piece, 1964.
<http://www.artnet.com/artists/peter-j-moore/george-maciunas-performing-his-piano-piece-no-13-a-QK8xm-xu2Bq6V773DNV0Pg2>

136 σελ.

Fluxus Performance.
<https://www.pinterest.ch/pin/426786502167835697/?lp=true>

137 σελ.

Jean-Luc Godard’s Les Carabiniers, 1963.

138 σελ.

Francesca Woodma, Untitled, 1976.
<https://www.phillips.com/detail/FRANCESCA-WOODMAN/UK040218/96>

139 σελ.

Allan Kaprow, Yard, 1961.
https://ddd.uab.cat/pub/disturbis/disturbis_a2011n10/disturbis_a2011n10a6/Paulo.html

140 σελ.

Saburo Murakami, Passing through, 1956.
<https://thefunambulist.net/arts/fine-arts-material-encounters-and-wall-crossing-the-materialistic-bodies-of-gutai-artists>

141 σελ.

Fluxus Manifesto, 1963.
https://en.wikiquote.org/wiki/George_Maciunas#/media/File:Fluxus_manifesto.jpg

143 σελ.

Fluxus Performance.
http://www.nespolo.com/eng/opere-dettaglio.php?type-id=4&type-cat=19&fbclid=IwAR2VA__TtnkyoSkYNymQ-SA5_OCP2G134iBJwsK0bYuoXHPZPmDP2o7Rr04

144 σελ.

Anonymous Accordion Player during Turkey protests, 2013.
Κοτιώνης, Ζήσης (2015), Χωρίς εστία, χωρίς ταυτότητα: Τέσσερις εικόνες για το μετα-ουμανιστικό υποκείμενο, στο Κοτιώνης Ζ., Τζιρτζιλάκης Γ. (επιμ.), Συμβιώσεις- Η αρχιτεκτονική στην εποχή των φυσικοπολιτισμών και της τεχνητής φύσης, εκδ. Κατσανιώτης, Βόλος, 229-230

146 σελ.

Ralph Crane, Natalie Wood, 1956.
https://66.media.tumblr.com/5630cbade407941ec1fb42de26a7b300/tumblr_mw999e27q61ruu90ro1_1280.jpg

147 σελ.

Lee Miller, Nude bent forward, 1931.
Foster, Hall & Krauss, Rosalind & Bois, Yve-Alain & Buchloh, Benjamin & Joselit David (2013 [2004]), Η τέχνη από το 1900, μτφρ. Τσολακίδου Ι., επιμ. Παπανικολάου Μ. Μ., εκδ. Επίκεντρο, Αθήνα

148 σελ.

Public Vision poster.
https://www.whitecolumns.org/archive/index.php/Detail/Object/Show/object_id/762

149 σελ.

Barbara Kruger, Your gaze hits in the side of my face, 1981.
http://lindsaypollock.com/wp929/wp-content/uploads/2010/08/6Kruger_Untitled2.jpg

150 σελ.

Sherrie Levine, After Egon Schiele, 1982.
<https://www.artic.edu/artworks/185076/after-egon-schiele>

152-154 σελ.

Cindy Sherman, Untitled Film Stills, 1977-1980.
<https://www.moma.org/artists/5392>

155 σελ.

Sherrie Levine, After Edward Weston I, 1980
Foster, Hall & Krauss, Rosalind & Bois, Yve-Alain & Buchloh, Benjamin & Joselit David (2013 [2004]), Η τέχνη από το 1900, μτφρ. Τσολακίδου Ι., επιμ. Παπανικολάου Μ. Μ., εκδ. Επίκεντρο, Αθήνα

156 σελ.

Larissa Fassler, Berlin’s Kottbuser Tor, 2008.
<http://www.uncubemagazine.com/blog/16549313>

158 σελ.

Wang Shuang-chuan, Eye clinic in Tainan, Taiwan, 1962.
<https://i.pinimg.com/originals/4d/7c/11/4d7c11eb28038bed2c04f31c37e0faf3.jpg>



Ευχαριστούμε

όλους-ες τους φίλους/φίλες, τους συγγενείς και Άλλους/Άλλες που βοήθησαν στην προσπάθειά μας αυτή

και την *Τζένη* και την *Αλίκη*

και την *B.R.*, τον *B.E.* και τους *B.*

και όσους-ες το διάβασαν ολόκληρο.

Κα Χατζησάββα σας ευχαριστούμε πολύ.

Η εργασία εξετάζει πώς η σύγχρονη θεωρητική και πολιτική σκέψη για την καλλιτεχνική εικόνα, είτε την αρχιτεκτονική είτε την εικαστική, μετατοπίζεται από ζητήματα αναπαράστασης σε θέματα έκφρασης της αίσθησης για τα πράγματα.

Είναι ευρέως αποδεκτό ότι η Δυτική σκέψη είναι σε γενικές γραμμές συντεταγμένη στα δόγματα της ορθής λογικής και της αναπαράστασης. Η αναπαραστατική σκέψη υπόκειται σε μία σχέση ιεράρχησης και εξάρτησης καθώς είναι συνυφασμένη με την υπόθεση ότι υπάρχει ένα «αντικειμενικό» πρωτότυπο -ο πραγματικός ή ιδεατός κόσμος- με βάση τον οποίο οργανώνεται, δευτερευόντως, η σκέψη ως αντίγραφό του.

Κάθε αναπαράσταση ορίζει συγκεκριμένους τρόπους συναρμογής του κόσμου και της οπτικής του, που συνήθως συνδέεται με την οπτική αντίληψη. Η όραση ωστόσο, δεν αποτελεί κάποιο φυσιολογικό χαρακτηριστικό του ανθρώπου αλλά «κατασκευάζεται» εντός κοινωνικών, πολιτισμικών πλαισίων και διαμορφώνεται μέσω τεχνολογικών και αφηγηματικών τακτικών και μέσων που προσδιορίζουν την κατεύθυνση του βλέμματος.

Το οπτικό όλο στη δυτική λογική συσχετισμένο με την αναπαραστατική ιδιότητα της αρχιτεκτονικής (μορφολογική, στυλιστική, τυπολογική, κ.τ.λ.), οργανώνεται και συντίθεται σύμφωνα με κλειστά συστήματα σκέψης και έκφρασης καθώς αυτά παράγουν αλλά και προϋποθέτουν σταθερές αφηγήσεις και ταυτότητες. Η αρχιτεκτονική συλλαμβάνεται με όρους απεικονιστικής φόρμας προκαλώντας έτσι την εξασθένηση της δημιουργικής σκέψης και πράξης για τον χώρο. Παράλληλα, στο ευρύτερο καλλιτεχνικό πεδίο, τα έργα τέχνης αντιμετωπίζονται ως αυτόνομες οντότητες που πριμοδοτούν την οπτική εμπειρία έναντι άλλων τάξεων της εμπειρίας.

Στόχος της εργασίας είναι η απεμπλοκή της συνθετικής σκέψης από αντιλήψεις και εικόνες που την αιχμαλωτίζουν στην αναπαραγωγή στερεότυπων, εξετάζοντας εναλλακτικές θεωρήσεις της εικόνας. Σε αυτές τις εναλλακτικές εκφάνσεις του αισθητού διερευνώνται οι τρόποι με τους οποίους η σύγχρονη σκέψη μπορεί να αποσταθεροποιήσει τις κυρίαρχες αφηγήσεις που η αναπαράσταση επιβάλλει.

Με βάση τα παραπάνω, θα μελετηθεί η σύγχρονη θεωρητική σκέψη, κινούμενη σε διαφορετικά γνωστικά πεδία (φιλοσοφικό, καλλιτεχνικό, αρχιτεκτονικό, πολιτικό) με κύριους εκπροσώπους τους Gilles Deleuze, Georges Didi-Huberman και Jacques Rancière, οι οποίοι προσεγγίζουν την έννοια της εικόνας της αίσθησης και της σκέψης, και ευρύτερα την αισθητική, με τρόπο που αποσταθεροποιεί τις παγιωμένες αναπαραστάσεις, κινούμενοι στα όρια του ορατού και του νοητού, στα όρια της γνώσης και της μη-γνώσης. Οι θεωρήσεις αυτές θα συσχετιστούν με χαρακτηριστικά παραδείγματα στο καλλιτεχνικό και αρχιτεκτονικό πεδίο.

