



ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΣΤΗΝ ΚΟΙΛΑΔΑ ΤΩΝ ΦΟΝΩΝ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΦΩΤΕΙΝΗ ΠΟΛΥΔΩΡΟΥ

ΑΘΗΝΑ 2021

ΣΤΗΝ ΚΟΙΛΑΔΑ ΤΩΝ ΦΟΝΩΝ



ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΦΩΤΕΙΝΗ ΠΟΛΥΔΩΡΟΥ

ΑΘΗΝΑ 2021

Copyright © Φωτεινή Πολυδώρου
All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αναδημοσίευση, μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της παρούσας διατριβής χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη άδεια της συγγραφέως. Κατ' εξαίρεση, επιτρέπεται η μεμονωμένη αντιγραφή τμημάτων του περιεχομένου για εκπαιδευτικό σκοπό, χωρίς πρόθεση εμπορικής ή άλλης εκμετάλλευσης, και πάντα υπό την προϋπόθεση της αναγραφής της πηγής προέλευσής του, χωρίς αυτό να σημαίνει καθ' οποιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας.

Η έγκριση της μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας / της διατριβής από την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών δεν υποδηλώνει απαραίτητως και αποδοχή των απόψεων της συγγραφέως.

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗ: ΚΩΣΤΗΣ ΒΕΛΩΝΗΣ
ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΟΝΤΑΡΑΤΟΣ
ΤΑΚΗΣ ΚΟΥΜΠΗΣ

*Ένας άνθρωπος είναι ένα σωματίδιο
ενταγμένο σε ασταθή και αλληλοεπικαλυπτόμενα σύνολα.*

Georges Albert Maurice Victor Bataille



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. Προλεγόμενα	11
2. Στην κοιλάδα των φόνων	13
3. Ένας χώρος σκέψης [Denkraum]	15
4. Εν κρυπτώ	15
5. Το νόημα	21
6. Διάφανο και αδιαφανές	24
7. Συνείδηση	27
8. Αληθοέπεια και Ψευδοέπεια	28
9. Οργανική και ζωτική συγκρότηση των εικόνων	29
10. Σχηματικό ενέργημα εικόνας	31
11. Πέραν του γλωσσικού παραδείγματος. Η μετάθεση από το λόγο προς τη θέαση.	35
12. Ιστορίες φαντασμάτων για ενήλικες.	37
13. Επίλογος	38
14. Παραπομπές	39
15. Βιβλιογραφία	41
16. Πληροφορίες Έργων	47

Οι σχέσεις που δημιουργούνται ανάμεσα στα έργα μιας εγκατάστασης συνθέτουν ένα περιβάλλον, μια μεταφορά του σύμπαντος εμπλουτισμένο με άλλο νόημα.

Πρόκειται για μια κατασκευαστική επινόηση, που σκιαγραφεί τη διατύπωση ενός κόσμου που αρθρώνεται και αποδιαρθρώνεται ως χειρονομία, ως ζωντανή εύπλαστη δομή που αναπτύσσεται, σχηματίζεται, και μετατρέπεται σε ένα πράγμα, ένα τεχνούργημα, ένα ενέργημα εικόνας. Αυτά τα εντυπώματα, οι αποτυπώσεις αντλούν την προέλευσή τους από αυτόν που τα συλλαμβάνει, χωρίς ωστόσο αυτός να έχει μια πλήρη συνείδηση των προθεσεών του. Πολλές φορές ψεύδεται για να είναι αληθινός εστιάζοντας στην «αλήθεια του ψεύδους», ενώ άλλοτε εξαπατά τους άλλους λέγοντας την αλήθεια επιχειρώντας να πραγματοποιηθεί το «ψεύδος μιας αληθοέπειας».

Επινοεί αντικείμενα με περιεχόμενο στα οποία απευθύνεται ως κάτι πολύτιμο. Τα ακινητοποιεί, αποσπώντας μια ορισμένη παρουσία του συνεχούς εντός της ασυνέχειας, προσδίδοντας εντούτοις την εντύπωση της εξ ανέκαθεν προϋπαρξης.

Αιφνίδιες σκέψεις, με ταχύτητα ή βραδύτητα, οι οποίες δεν παύουν να συνιστούν την άγνοια που πρέπει να υπερβούν. Παρά ταύτα, τον δημιουργό διασώζει η ευτυχής αδυναμία του: οι ερριμμένες σκιές των πράξεων του επί των πραγμάτων και η θέση που λαμβάνει απεναντί τους.



ΣΤΗΝ ΚΟΙΛΑΔΑ ΤΩΝ ΦΟΝΩΝ

*«δεν είναι τόσο σημαντικό το πώς ένα ζωντανό ον έρχεται στον κόσμο,
όσο το πώς ενσωματώνεται στο κοινωνικό του πλαίσιο».*

Eduardo Kac

Μικροοργανισμοί ή μικρόβια ονομάζονται οι οργανισμοί τους οποίους δεν μπορούμε να διακρίνουμε με γυμνό μάτι. Ως μικροοργανισμοί χαρακτηρίζονται τα βακτήρια, οι μύκητες, τα μικροφύκη, τα πρωτόζωα, οι ιοί.

Πολλοί από τους μικροοργανισμούς, περνούν όλη τη ζωή τους στο φυσικό περιβάλλον. Άλλοι, προκειμένου να επιβιώσουν και να αναπαραχθούν, περνούν ένα μέρος ή ολόκληρη τη ζωή τους στο εσωτερικό κάποιου πολυκύτταρου οργανισμού. Οι μικρο-οργανισμοί αυτοί χαρακτηρίζονται ως παράσιτα και ο οργανισμός που τους «φιλοξενεί» ως ξενιστής.

Τα βακτήρια είναι μικροσκοπικοί οργανισμοί, μπορεί να εμφανίζονται με διάφορα σχήματα και γίνονται ορατά μόνο στο μικροσκόπιο. Πρόκειται για τους μικρότερους μονοκύτταρους οργανισμούς μεταξύ των εμβίων όντων της Φύσης. Συναντούνται σε κάθε είδος βιότοπο και σε πολύ μεγάλους αριθμούς, όπως σε δισεκατομμύρια ανά γραμμάριο γόνιμου κηποχώματος ή σε εκατομμύρια μιας σταγόνας σάλιου. Μερικά εξ αυτών είναι αυτότροφα εκτελώντας αναεροβική φωτοσύνθεση.

Απαντώνται σε οποιοδήποτε περιβάλλον, από τους πάγους των πολικών περιοχών μέχρι τις ερήμους των τροπικών περιοχών και από τις κορυφές των υψηλότερων βουνών μέχρι τα βάθη των ωκεανών. Εντοπίζονται πάνω στα σώματα ζώων και φυτών καθώς και στο έδαφος.

Σε μερικά είδη τα κύτταρα διακλαδίζονται ενώ σε άλλα ενώνονται μεταξύ τους σχηματίζοντας νήματα. Πολλά βακτήρια παραμένουν ακίνητα ενώ άλλα σε ορισμένα στάδια της εξέλιξής τους βγάζουν τρυφερά μαστίγια με τα οποία πλέουν γρήγορα μέσα στο νερό. Τα μαστίγια αυτά είτε είναι μεμονωμένα, πολικά τοποθετημένα στο άκρο του βακτηρίου, οπότε τα βακτήρια αυτά ονομάζονται μονότριχα, είτε καλύπτουν όλη την επιφάνειά τους οπότε και

καλούνται περίτριχα, μπορεί ακόμα και να σχηματίζονται σ' ένα μέρος της επιφάνειας ως θύσανος καλούμενα εξ αυτού λοφώτριχα.

Για την ταξινόμηση των βακτηρίων λαμβάνονται υπόψη διάφορα χαρακτηριστικά τους όπως: το σχήμα, το μέγεθος, η δυνατότητα σχηματισμού αποικίας, το είδος της τροφής, τα προϊόντα του μεταβολισμού, οι αντιδράσεις, η αντιγονική σύνθεσή τους καθώς και ο βαθμός ανοχής στην περιβαλλοντική αλλαγή. Αναπαράγονται με απλή διχοτόμηση.

Τα βακτήρια είναι πολύ πρωτόγονοι οργανισμοί, επηρεάζουν το ένα το άλλο κατά τέτοιο τρόπο ώστε να λειτουργούν και να επιβιώνουν με κάποιο τρόπο ως σταθερό σύνολο.

ΥΓ, [Αναφέρομαι στα χαρακτηριστικά των βακτηρίων καθώς έχουν τη δυνατότητα μετασχηματισμού μιας εικόνας σε ζώσα μορφή, η οποία εντάσσεται στο πλαίσιο μιας μεγάλης παράδοσης που εκτείνεται από τα tableaux vivants έως τις υπερρεαλιστικές κούκλες, τα αυτόματα, τις εκδοχές του Μύθου του Πυγμαλίωνα και τις σύγχρονες εμπειρίες της «βιο - οπτικής» και διαγωνιδιακής τέχνης. Ο Γερμανός ιστορικός και θεωρητικός των εικόνων Horst Bredenkamp συμπεριλαμβάνει αυτή τη κατηγορία σε αυτό, που ονομάζει *σχηματικό ενέργημα εικόνας*, μια έννοια με την οποία έχω συνδέσει τις προσωπικές μου εικαστικές απόπειρες.

Στο έργο μου, δεν υπάρχει το έμβιο on με την έννοια της bio art αλλά το σχηματικό ενέργημα ενός τεχνουργήματος που αποδέχεται ως πρότυπο, ως μοντέλο, το έμβιο on με στόχο να μετατρέψει αυτή την παγιωμένη κινητικότητα του σχήματος του έμβιου όντος σε εικόνα.]

ΕΝΑΣ ΧΩΡΟΣ ΣΚΕΨΗΣ [DENKRAUM]

Η εικαστική διαδρομή αποτελεί μια σύνθετη και χρονοβόρα διαδικασία, αρκετά δύσκολη ώστε να εξηγηθεί και να αναλυθεί σε πρώτο πρόσωπο.

Επιλέγοντας αυτή τη θεματική στην αρχή ορμέμφυτα και στη συνέχεια συνειδητά, αντιλήφθηκα την οικειότητα που ένιωθα μέσα σε ένα χώρο – σκέψης ενός βιωματικού αγγίγματος, όπου η υλοποίηση της ιδέας αγορεύεται μέσω της ποιητικής των εικόνων, σε ένα πεδίο δίχως προαναφερόμενα όρια.

Τα ερωτήματα που συνδιαμόρφωσαν τη δομή της ιδέας δημιουργήθηκαν μέσα από την εναπόθεση της παρατήρησης, του κοινωνικοπολιτικού και επιστημονικού πλαισίου που μας περιβάλλει.

Τα αισθήματα που αναδύθηκαν, παρεμβάλλονταν συνεχώς μεταξύ των έξωθεν ερεθισμάτων και των κινήσεων που επρόκειτο να εκτελέσω, έχοντας μια ακαθόριστη επίδραση στο τελικό βήμα προς την κατεύθυνση της δράσης. Λειτουργίες που εξελίχθηκαν και ανέπτυξαν το περιεχόμενό τους, σε ένα καθαρά διαρθρωμένο πεδίο δυνατοτήτων.

ΕΝ ΚΡΥΠΤΩ

Η πραγμάτωση μιας ιδέας, σε πρακτικό επίπεδο τίθεται με νέους όρους, αφού θα πρέπει η εικόνα του συνόλου στην πράξη, να συρρικνώνεται σε εκείνα τα στοιχεία που παρουσιάζουν ένα προσωπικό ενδιαφέρον. Ελλοχεύει πάντοτε ο κίνδυνος να προεκταθεί και να χαθεί σε κάτι άλλο το όλο εγχείρημα.

Για να εξωτερικεύσω αυτές τις εικόνες από το εσωτερικό πεδίο μιας άυλης σκέψης σε μια υπαρκτή ορατή ύλη, τα τεχνικά στοιχεία που επιλέχθηκαν, είναι εκείνα όπου, η ιδέα συγκεντρώνεται σε μια συμβατή διάθλαση, προσλαμβάνεται και μεταβιβάζεται ως ορατή μορφή. Μια αντανάκλαση του φαινομένου των εικόνων επί αυτών των ίδιων, αφού έχουν συλληχθεί και επιλεγεί από το σύνολο.

Για την επίτευξη αυτή της μετατροπής, «δεν φωτίζω» το αντικείμενο αλλά, αντίθετα, συσκοτίζω ορισμένες πλευρές του, ελαττώνοντάς το κατά το μεγαλύτερο μέρος του, έτσι ώστε, το κατάλοιπό του, αντί να παραμένει έγκλειστο στο περιβάλλον του, όπως ένα πράγμα, να αποσπάται από αυτό. Με αυτόν τον τρόπο επιδιώκω να αλλάξω τα σημεία του ορατού, προβάλλοντας εκείνα τα στοιχεία της ιδέας που παραμένιναν κρυφά. Αντιστρόφως, κρύβω τα σημεία που προβάλλονταν περισσότερο. Στόχος μου είναι να κάνω κάτι ορατό μέσω της απόκρυψης του νοήματος στο υλικό σώμα του έργου.

Πρόκειται για ένα είδος καμουφλάζ, ως μια μορφή τακτικής της επιβίωσης που χρησιμοποιείται από το ζωικό και φυτικό βασίλειο και παρακινείται από τους φυσικούς νόμους της εξέλιξης.

Σύμφωνα με τον Γερμανό θεωρητικό της *Iconic Turn* [Εικονικής Στροφής] Gottfried Boehm¹, το καμουφλάζ, που προέρχεται από τη στρατιωτική στρατηγική της απόκρυψης, έχει στόχο να εξαφανίσει κάτι ορατό και να το ενσωματώσει σε μια άλλη οπτική, σφαιρική και διαχεόμενη, «ενσωματώνοντάς το εκ νέου στην οπτική επιφάνεια του κόσμου»². Ο Boehm, φέρνει ως παράδειγμα, τις ζωγραφικές παραλλαγές του Andy Warhol και ιδίως το έργο του *Rorschach* (1984) και όπως ο ίδιος αναφέρει ότι θα μπορούσαμε να τα ερμηνεύσουμε εξ' ίσου, ως μια εικονική παραπομπή στην αισθητική του all-over του Pollock. Αναλύοντας το έργο του Pollock, αναφέρει ότι, στην οπτική αφαίρεση αφήνεται κάποιο πράγμα να εξαφανιστεί προς όφελος ενός all over που αποκρύπτεται. Το εικονικό διαλύεται μέσα σε ένα συνεχές πραγμάτων, που επαναδημιουργείται κατά τα φαινόμενα. Αυτές οι εικόνες καμουφλάζ, χρησιμεύουν με ένα τρόπο στο να τυφλώσουν τον θεατή, να τον εμποδίσουν να αντιληφθεί, μειώνοντας όσο το δυνατόν, την εικονική διαφορά.

Το καμουφλάζ εξεικονίζει την αντίθεση. Μια εικόνα χωρίς αυτήν παραμένει ασύλληπτη, ακόμη και αν είναι τελείως μονόχρωμη, καθότι, έλκει την εικονικότητά της από τον χώρο που δεικνύεται. Εικονοποιεί την αντίθεση ανάμεσα σε μια συμπαγή και σε μια διάφανη δύναμη που αναδεικνύεται μέσω της δείξης κάποιου πράγματος. Επιτυγχάνεται μέσω της παρεμπόδισης του βλέμματος, η οποία οδηγεί σε ένα είδος αμφισημίας των εικόνων, εκεί όπου είναι σχεδόν αδύνατος ο διαχωρισμός μεταξύ της υλικότητας και της οπτικής παρουσίας.

Ο Boehm διατυπώνει ότι: «το παράδειγμα του καμουφλάζ εξεικονίζει στο παροντικό παρόν μια συμπαγή δύναμη που αντιτίθεται στη διαφάνεια. Η εικόνα δεν μπορεί να εμφανιστεί παρά μόνο υπό τη συνθήκη της δείξης του μηνύματος, κάποιου πράγματος. Επομένως, στο καμουφλάζ, είναι η αδιαφάνεια που κερδίζει, για να τελειώσει φράσσοντας το δρόμο στο εγκάρσιο βλέμμα. Η εικόνα γίνεται πράγμα μεταξύ άλλων και χάνεται ως εικόνα. Συνεπώς η αμφισημία των εικόνων προέρχεται πλήρως από αυτή την εκ βάθους ένταση ανάμεσα σε αυτό που θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε υλική κυριολεκτικότητα και αυτό που αποσυνδέεται από εκείνη ως οπτική παρουσίαση, χωρίς αυτές οι δυό απόψεις να μπορούν να αποσυνδεθούν ευθέως»³.

Σύμφωνα με την Χεγκελιανή εκδοχή, η οπτική αντίθεση δεν στοχεύει σε κανενός είδους σύνθεση, αλλά μέσω της διαφοροποίησης της μορφής και του βάθους οξύνει την αντίληψη, στοχεύοντας να θέσει εν κινήσει μια πετρωμένη,

παγιωμένη διάταξη, εντός μιας διαδραστικής διαδικασίας που ωθεί στη γέννηση του νοήματος. Αυτή η ανάδειξη του μηνύματος σε μια εις βάθος οπτική διαφορά παραπέμπει στη σκέψη της σύμπλεξης, που είναι ταυτοτική και διαφορίζουσα συνάμα.

Η διαφοροποίηση ανάμεσα στα γλυπτά και το φόντο, μέσω της αντίθεσης των επιπέδων, οδηγεί σε ένα είδος σύμφυσης, μιας ενεργειακής έντασης, που προκύπτει από τον διαδραστικό τους ρόλο. Πρόκειται για τις αντιληπτικές ακολουθίες που μέσω της ανταλλαγής των επιπέδων των γλυπτών, είτε απομακρύνεται το ένα από το άλλο, είτε συμφύρεται το ένα με το άλλο, δημιουργούν έναν κινούμενο σχηματικά χώρο, ή μια κινησιοθεσία του τόπου.

Η ακινησία, μέσω αυτής της παγιωμένης διάταξης, μεταβιβάζεται σε μια διαδικασία διάδρασης, η οποία δημιουργεί την παραγωγή ενός εικονικού νοήματος, όπου το οπτικό γίνεται επιτελεστικό.

Σύμφωνα με τα *ομιλιακά ενεργήματα* του John Austin, το οπτικό γίνεται επιτελεστικό εφόσον οι εκφορές του δεν είναι περιγραφικές και διαπιστωτικές αλλά επιτελεστικές, δηλαδή κάνουν αυτό που εκφέρουν. Το εγχείρημά του, αποσκοπεί στη θεμελιώδη διάκριση μεταξύ διαπιστωτικών και επιτελεστικών ομιλιακών ενεργημάτων. Το διαπιστωτικό ομιλιακό ενεργήμα περιγράφει αυτό που είναι και λέγει αυτό που διαπιστώνει, ενώ το επιτελεστικό ομιλιακό ενεργήμα επιτελεί, παράγει αυτό που εκφέρει, κάνει λέγοντας.

Αυτή η επιτελεστικότητα του οπτικού, ως μια επιτελεστική πράξη που κάνει βλέποντας, διατυπώνεται από τον Gottfried Boehm ως εξής: «Αυτό που είναι αποτελεσματικό για να γεννηθεί το νόημα είναι η αναζωπύρωση μέσα στην εικόνα του ενεργήματος του οράν (βλέπειν), το οποίο βρίσκεται εκεί σε λανθάνουσα κατάσταση», δηλαδή η παραγωγή της αλήθειας με την επιτελεστική σημασία του όρου. Για τον Boehm, η εικόνα είναι μια τέλεση, ένα εγχείρημα βάσει του οποίου ένα υλικό στοιχείο δεικνύει ένα άυλο.

Στο επιχείρημα που αναπτύσσει ο Horst Bredekamp, στη *Θεωρία του ενεργήματος εικόνας*, επικεντρώνεται στις εικόνες και τη δυναμικότητά τους. Η καθηλωμένη εικόνα εμφυσά μέσα στην οπτική της ένα τεχνούργημα κίνησης, μια δυναμικότητα του ενεργείν. Αυτό μπορεί να γίνει κατανοητό αν θεωρήσουμε ότι η εικόνα συγκροτεί μια διαλεκτική ανάμεσα στην παραγωγή και την πρόσληψη της και δημιουργεί μια σύνδεση ανάμεσα σε αυτήν και τον παρατηρητή. Υπογραμμίζει ότι: «η εικόνα δεν είναι στατική, αντιθέτως ενεργεί (πράττει)», επιχειρώντας να αναπτύξει τις έννοιές του πάνω στα ενεργήματα της εικόνας μέσω του φαινομένου της ενσάρκωσης, λέγοντας ότι: «Η προβληματική

του ενεργήματος εικόνας συνίσταται στο να καθορίσει την ισχύ για την οποία είναι ικανή η εικόνα, αυτή τη δύναμη-εξουσία που της επιτρέπει, μέσα στην ενόραση ή την επίψαυση να μεταβεί από την κρυπτότητα στην ορατή επίδραση επί του αισθήματος, της σκέψης και της πράξης».

Κατά τον Bredekamp, ορισμένα αρχαιοελληνικά γλυπτά ομιλούν σε πρώτο πρόσωπο για να «εκφέρουν» είτε τον ιδιοκτήτη είτε τον επινοητή τους, φέρνοντας τη σφραγίδα του «ομιλούντος λόγου». Τα τεχνουργήματα αν και είναι προϊόντα μιας δημιουργικής δραστηριότητας, έχουν μια προσίδια λογική.

Η εικόνα διαθέτει τη δυνατότητα μετάβασης από μια λανθάνουσα κατάσταση, η οποία παραμένει εν κρυπτώ, προκρίνοντας το αθέατο, το αόρατο, το μη φανερό, σε μια ορατή κατάσταση που διαυγάζει τις συνθήκες επίδρασης της εικόνας επί των αισθήσεων και των αισθημάτων, επί των σκέψεων και των πράξεων. Είναι η διερεύνηση της σχέσης κάλυψης και επικάλυψης ενός έργου, ως μια δυνατότητα πρόκλησης και αντίδρασης από μέρος του παρατηρητή. Ένα κεκαλυμμένο έργο, αναγγέλλει, διαμηνύει σε αυτόν που το προσεγγίζει ότι κάθε αποκάλυψη, φανέρωση, εκκάλυψή του, συνδέεται στενά με την απώλεια της ελευθερίας, σύμφωνα με τον Leonardo da Vinci. Το έργο απαιτεί από τον παρατηρητή μια αντίδραση, διότι η οπτική εμφάνισή του, ωθεί τον παρατηρητή σε ένα είδος διάδρασης σε σχέση με την ενεργητική έκθεση του έργου.

Ο Bredekamp, αναφέρει ότι, ο Leonardo da Vinci δεν θα μπορούσε παρά να υποθέσει ότι τα επεξεργασμένα αντικείμενα από τους καλλιτέχνες ήταν σε θέση να μιλήσουν και να δώσουν εντολές, οι εικόνες μπορούν να αποφασίσουν για την ελευθερία του παρατηρητή. Η εκκάλυψη της έκθεσης κατά τον Leonardo da Vinci, αντιστοιχεί σε ένα είδος απώλειας της ελευθερίας και συνδέεται με την συνειδητή πρόθεση του καλλιτέχνη να αποκαλύψει ένα τμήμα του έργου διατηρώντας κρυφό το άλλο, ελέγχοντας τις βαθμίδες της κάλυψης, οι οποίες ανταποκρίνονται στην ένταση της αντίδρασης του παρατηρητή και τον χαρακτήρα της διάδρασης.

Το επιτέλεσμα είναι η συγκρότηση της δύναμης, της δυναμικής και της ισχύος της εικόνας που συνδέεται με τη δράση του παρατηρητή, ο οποίος αγγίζει ανάλαφρα, ακούει - εννοεί, σε μια διαδραστική συνθήκη ανάμεσα, στην εικόνα που παίζει έναν προσίδιο ενεργό ρόλο και τον παρατηρητή που ενεργοποιεί στην πρόκληση της εικόνας, τις αισθήσεις, τη σκέψη, την οπτική, την ακουστική και την απτική του ικανότητα.

Για τον Walter Benjamin, η ιστορική και ανθρωπολογική νοητότητα δεν υπάρχει χωρίς τη διαλεκτική των εικόνων, των φαινομένων, των παρουσιών, των χειρονομιών, των βλεμμάτων, όλων αυτών των αισθητών συμβάντων. Για να μπορέσει κάποιος να δραστηριοποιήσει τις εικόνες πρέπει να έχει επίγνωση της αποκαλυπτικής δύναμης του μοντάζ, θα πρέπει να αναζητήσει εκείνες τις

στιγμιαίες λάμπεις εκεί όπου η βίαιη αντίθεση ανάμεσα στις εικόνες προκαλεί μια αστραπιαία εκφόρτιση. Επισημαίνοντας ότι, τα συναισθήματα όπως και οι εικόνες συγκροτούνται διαλεκτικά, σε μια σχέση συμφυτότητας και διάζευξης, έκφρασης και σύγκρουσης ταυτόχρονα.



ΤΟ ΝΟΗΜΑ

Εδώ τίθεται το ερώτημα: ποιά είναι η σχέση της εικόνας και του πράγματος; Μήπως η εικόνα είναι η εικόνα ενός πράγματος και διαχωρίζεται από το πράγμα, όπως υποστηρίζει ο Jean - Paul Sartre, ή μήπως υπάρχει ένα πράγμα εντός της εικόνας;

Ο Gottfried Boehm διερωτάται: «Ποιό είναι λοιπόν το πράγμα της εικόνας; Δεν είναι το ένα ή το άλλο, αλλά το ένα μέσα στο άλλο». Είναι αυτή η ανταλλαγή επιπέδων μιας εικόνας. Η παραγωγή του νοήματος προκύπτει μέσω μιας διαδικασίας διάδρασης, με βάση την υλικότητα που προάγει την αντίληψη κάποιου άλλου πράγματος.

Ο Boehm αναφέρει δύο επίπεδα λειτουργίας για την παραγωγή νοήματος, το πρώτο αφορά την «φαντασιογενή εξάσκηση» του καλλιτέχνη και το δεύτερο αφορά την πρόσληψη του θεατή και την άσκηση της ικανότητας του ανθρώπινου βλέμματος στην αντίληψη των εικόνων, στο να αντιληφθεί ένα άλλο πράγμα σε σχέση με τα απλά υλικά αντικείμενα. Συνεπώς, η παραγωγή του νοήματος προκύπτει με αφετηρία την υλικότητα που προάγει την αντίληψη κάποιου άλλου πράγματος.

Οι δεικτικές ιδιότητες της εικόνας μέσω της αρχέγονης ενσάρκωσής τους ανατρέχουν σε εξωγλωσσικά στοιχεία. Οι έννοιες ως παγιωμένες μεταφορές είτε υπονομεύουν είτε αφήνουν μεγάλα περιθώρια μετάθεσης από τον λόγο προς το βλέμμα. Οι εικόνες δεν φθάνουν σε εμάς ως μια λάμψη, αλλά θέλουν να γίνουν αντιληπτές διαμέσου ενός ενεργήματος. Μέσω της αυτόνομης δύναμης τους και της ικανότητάς τους, εκφέρουν νέες σημασίες χάρη στις κατασκευαστικές δυνατότητες του οράν.

Η Maud Hagelstein, καθηγήτρια φαινομενολογικών αναλύσεων στο Πανεπιστήμιο της Λιέγης, παρατηρεί ότι η εικονικότητα, το «εικονο-ποιείν» του οπτικού, ορίζεται από το δεικτικό δυναμικό ενός έμβιου σώματος εν κινήσει, κάνοντας μας να δούμε αυτή τη λογική της ενσάρκωσης του νοήματος μέσα σε έναν οπτικό και κινητήριο χώρο.

Κατά τον Boehm «[...] η πραγματοποίηση μιας εικόνας, είναι λιγότερο δημιουργία ενός πράγματος και περισσότερο διαδικασία ενός ενεργήματος διαφοροποίησης. Μια διαφοροποίηση που προηγείται εξάλλου των εννοιακών διαφοροποιήσεων ή των αξιακών διαφορών, καθώς τον ενδιαφέρει η διαφοροποίηση του ίδιου του αισθητού υλικού»⁴.

Σύμφωνα με το θεώρημά του, το ενέργημα διαφοροποίησης της εικόνας προϋποθέτει τρεις συνθήκες⁵: α) Οι εικόνες εντοπίζονται σε ένα υλικό υπόστρωμα εντός του οποίου ενσαρκώνονται. Έτσι οι εικόνες συλλαμβάνονται από τα σώματα που τις απεικονίζουν. β) Το υλικό σώμα των εικόνων δημιουργεί

ένα βάθος σε αυτό που φανερώνει στο κέντρο του οπτικού πεδίου, το οποίο διαφοροποιείται από κάποιο πράγμα, αναδυόμενο ως τέτοιο ή ως κάτι άλλο. γ) η διαδικασία της διαφοροποίησης έχει ως προϋπόθεση την κινητικότητα του θεατή ο οποίος μετατίθεται στον περιβάλλοντα χώρο με επίκεντρο την εικόνα, με αποτέλεσμα την επιτέλεση της εικονικής διαφοράς σε πολυάριθμα επίπεδα. Η εικόνα συγκροτείται αποκλειστικά ως κοντράστ, είναι αντιληπτική ακόμη και αν είναι μονόχρωμη, διότι έλκει την εικονικότητά της σε σχέση με τον περιβάλλοντα χώρο εντός του οποίου δείχνεται.

Σύμφωνα με το παραπάνω θεώρημα, η γλυπτική εγκατάσταση που παρουσιάζω, δημιουργεί διαφορετικές οπτικές απόψεις και σχέσεις της επιτελεστικότητας. Τρέφεται από την ασυμμετρία ανάμεσα στη μορφή και το φόντο, ενισχύοντας τη λογική της δείξης κάποιου πράγματος πέραν της υλικότητας που αγγίζει την αντίληψη μιας εικόνας - σώματος κινούμενης και σημαίνουσας.

Συνεπώς, η εικονική διαφορά οδηγεί την εικόνα μέσω μιας «ενεργειακής εξίσωσης» που δεν είναι, παρά ταύτα, αυτό που δηλώνει η χρωματική και μορφική τους υλικότητα. Αυτή η κεκλιμένη επιφάνεια, είναι οπτικώς ομιλούσα ανεξάντλητη. Τα βλέμματα που πέφτουν σε αυτά τα στατικά αντικείμενα, κατά κάποιο τρόπο, γίνονται αντιληπτά ως κινούμενα και σημαίνοντα. Στο μέτρο που καταδυόμαστε μέσα στις εικόνες, αυτό που αναπαρίσταται εκεί προκύπτει ως οπτική άποψη, ως αυτό που δεικνύεται, μέσω μιας χειρονομιακής διαδικασίας. Το νόημα ενσαρκώνεται μέσα στις μορφές, τα σχήματα, τις γραμμές, τα οπτικά επίπεδα και τον οπτικό χώρο. Η σημασία της υπάγεται στην διαφοροποίηση ανάμεσα στα σώματα και τις χειρονομίες.

Για τον Boehm, η εικόνα είναι μια τέλεση, ένα εγχείρημα βάσει του οποίου ένα υλικό στοιχείο δεικνύει ένα άυλο. Μας δείχνει πως κάποιο πράγμα δείχνεται, είναι η δυνατότητα ενός έμβιου σώματος να τεθεί εν κινήσει εντός ενός ορατού χώρου. Ένα εγνωσμένο αντιληπτό πράγμα, μια ενεργειακή εξίσωση που επιτρέπει να δειχθεί κάποιο πράγμα. «Η εικόνα παράγει ένα νόημα. Το νόημα». Και αναφέρει ότι: «Οι χειρονομίες απομακρύνονται από το σώμα και επανέρχονται προς αυτό. Ένα πήγαινε έλα αδιάλειπτο, που εγκαθιδρύει μέσω του ρυθμού του έναν οπτικό χώρο. Με τον ειδοποιό ζωτικό τόνο, το σώμα συμμετέχει σε αυτόν με ουσιαστικό τρόπο»⁶. Το φόντο παίζει το ρόλο του σώματος ενώ οι χειρονομίες δημιουργούν τις χρωματικές μορφοποιήσεις.

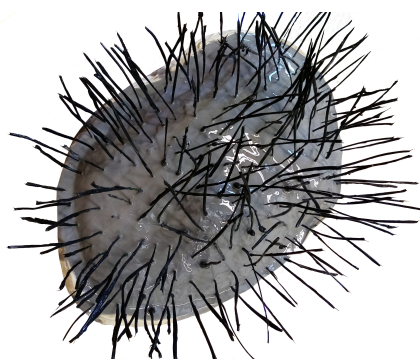
Οι χειρονομίες που δεικνύουν και το αυτό-δεικνυόμενο σώμα, έχουν μια ομιλούσα και σημαίνουσα σχέση, παράγοντας σημασία. Η χειρονομία δεικνύει την ίδια την χειρονομία, την ίδια τη δεικτική ικανότητα, την επιστροφή στον

εαυτό της, μέσω μιας αέναης ανακλαστικότητας.

Η πρόθεση σιωπής του καλλιτέχνη, σε μια διαδικασία πάθους, αισθητότητας, παθηματικής έντασης, είναι το σώμα που γίνεται εικόνα μέσω ενός υποκατάστατου ενεργήματος, σύμφωνα με τη θεώρηση του Horst Bredenkamp. Τότε μέσα από τον κενό χώρο κάνει να αναδυθεί ένα σώμα που αναπνέει, χωρίς σάρκα και οστά, παραμένει σε ένα είδος ζωής που δεν ανήκει στα έμβια όντα ούτε στα νεκρά όντα αλλά, προσδιορίζει τη «ζωή» της «ζώσας εικόνας».

Ο Πλάτων στο *Σοφιστή* αναφέρει ότι «Αυτό που είναι ομοίωμα δεν υπάρχει εάν δεν είναι αληθινό. Αλλά υπάρχει»⁷. Εφόσον υπάρχει το ομοίωμα είναι αληθινό, ωστόσο δεν μπορεί να είναι, καθότι είναι ομοίωμα. Η αλήθεια αυτού του παράδοξου συγκροτεί την λογική των εικόνων, ως μια λογική που δεν υπόκειται στην τάξη της αλήθειας ή στη δομή της οντολογίας.

Η διπλή της ιδιότητα και η διαπλαστική της φύση να προσελκύει απόντα περιεχόμενα, συνιστά το θεμελιώδες υπόβαθρο της εικονικής διαφοράς και της προσίδιας λογικής των εικόνων.



ΔΙΑΦΑΝΟ ΚΑΙ ΑΔΙΑΦΑΝΕΣ

Η οργάνωση του φυσικού και του μη-φυσικού, συστηματοποιεί μια νέα διάσταση του κόσμου. Ένα δίκτυο ροής πληροφοριών μεταφράζουν αυτές τις αόρατες έννοιες, ή ιδέες, που ο ορθός λόγος μορφοποιεί. Είναι τα όρια ενός φυσικού και τεχνικού περιβάλλοντος.

Η ζωντανή ύλη ως μέσο, όπου μέρη της επιλέγονται, τεμαχίζονται και παραμορφώνονται με σκοπό τη δημιουργία νέων όντων. Αυτοί οι μέθοδοι κοπής και επικόλλησης καθορίζουν το αποτέλεσμα.

Ένα φυσικό τοπίο μέσα από το πρίσμα της μνήμης και τη γλώσσα της αφαίρεσης. Μια διερεύνηση του τρόπου με τους οποίους η φύση αλλάζει, ως ένα είδος στρατηγικής επιβίωσης. Μια διερεύνηση και διασύνδεση της ζωντανής ύλης με άλλες μορφές της, όπως τα βακτήρια, οι μικροοργανισμοί και άλλα δίκτυα επιβιώσεων.

Κατά τον Γερμανό φιλόσοφο και μαθηματικό Edmund Husserl, ιδρυτή της φαινομενολογίας, η εικόνα είναι ένα τεχνούργημα που έχει κατασκευαστεί. Στην επιφάνειά του βρίσκεται ένα απόν αντικείμενο, ένα αντικείμενο που απουσιάζει αλλά που πρέπει συνάμα να το δούμε. Όταν αυτό το αντικείμενο εμφανίζεται μέσα στην εικόνα ως εικονικό αντικείμενο ή εικόνα - αντικείμενο, σε σχέση με το ενέργημα της θέασης, τότε η εικόνα δεν μπορεί να διαχωριστεί από αυτό το αντικείμενο και προσδιορίζει έτσι την έννοια του «αντικειμένου - εικόνα», ορίζοντας τη δομή της επιφάνειας, που συλλαμβάνεται από τη θέα, την οπτική γωνία θέασης.

Πρόκειται για τη λογική της διαστρωμάτωσης της εικόνας. Κατά τον Γερμανό φιλόσοφο και ερευνητή των εικόνων Ludger Schwarte, «Το υπόστρωμα - εικόνα είναι αυτό που αναπαριστά, με αφετηρία το οποίο εγείρεται η αναπαράσταση ενός αντικειμένου - εικόνα, δηλαδή ενός φανταστικού αντικειμένου καθαρής ορατότητας, του οποίου το αναπαριστάμενο δεν είναι μια εξωτερική αναφορά αλλά ένα υποκείμενο - εικόνα»⁸.

Το παραπάνω θεώρημα του Schwarte, επεξηγείται ως ακολούθως: η εικόνα - υπόστρωμα είναι αυτή που αναπαριστά σε μια επιφάνεια την εικόνα - αντικείμενο, δηλαδή, την εικόνα ενός φανταστικού αντικειμένου, ενός απόντος αντικειμένου μιας καθαρής ορατότητας και του οποίου το αναπαριστάμενο δεν είναι μια εξωτερική αναφορά αλλά ένα υποκείμενο - εικόνα.

Ο Γερμανός φιλόσοφος της φαινομενολογίας Lambert Wiesing, δίνει τον εξής ορισμό: «Η τεχνική παρουσίαση των οπτικών αντικειμένων μέσα στην εικόνα συνιστά τον ιδιαίζοντα χαρακτήρα κάθε εικόνας»⁹.

Η αδιαπέραστη μη-περατότητα του φόντου, προκαλεί μια αναστροφή του βλέματος του θεατή. Στο μέτρο που καταδυόμαστε μέσα στην εικόνα, αυτό που αναπαρίσταται εκεί προκύπτει ως οπτική άποψη, ως αυτό που δεικνύεται. Μια δεικτική σκέψη της όρασης, που εστιάζει στο κοντράστ, στις αντιθέσεις, το βάθος, ανάμεσα στη μορφή και το φόντο, η οποία συνιστά και την κινητήρια δύναμη της εικονικότητας. Η δεικτική ιδιότητα της εικονικότητας, «το δεικτικό βάθος κάθε έκφρασης», είτε είναι λεκτική είτε όχι, είναι η λογική της δείξης. Είναι η μετάθεση από το λόγο προς το βλέμμα. Το υλικό της στοιχείο υποδεικνύει ένα άυλο στοιχείο «η εικόνα μας κάνει να δούμε, η εικόνα δείχνει». Μέσω του άυλου, η υλική της εκδήλωση γίνεται ορατή.

Η αντίθεση ανάμεσα στη διαφάνεια και το συμπαγές, την αδιαπερατότητα, διαρθρώνεται μέσω της οπτικής άρθρωσης. Ο Edmund Husserl θέτοντας τον αόρατο ορίζοντα, παροντικοποιεί όλες τις δυνατές θέες σε μια δεδομένη θέα, δίνοντάς μας τον λόγο για τον οποίο βλέπουμε πράγματα και όχι οπτικές αδράξεις.

Ο Γάλλος φιλόσοφος και ιστορικός τέχνης Georges Didi-Huberman, ισχυρίζεται ότι, οι εικόνες της τέχνης μιμούνται τόσο το ορατό όσο και το αόρατο. Οι αισθητές μορφές στις εικόνες, έχουν γίνει για να μεταφράσουν αυτές τις αόρατες έννοιες ή ιδέες που ο ορθός λόγος μορφοποιεί.



ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ

Το σώμα γεμάτο προεκτάσεις, γωνίες και εξογκώματα, το ίδιο αναλαμβάνει να μετατραπεί σε συνείδηση κάποιου πράγματος.

Στη μεταφυσική θεωρία, καθόριζαν την εικόνα ως μια συνειδησιακή κατάσταση ενός ψυχό-αισθητηριακού κέντρου, υπό την διέγερση ενός εσωτερικού ή εξωτερικού ερεθίσματος, που αντιστοιχεί στην έννοια της παράστασης. Η εικόνα ανάγεται σε μια συνειδησιακή συνθήκη που τη διαχωρίζει από την παράσταση, αναιρώντας όμως τους όρους της διάκρισής τους. Σύμφωνα με τον Edmund Husserl, η διάκριση εικόνας και παράστασης μπορεί να επιτευχθεί μόνο διαμέσου των προθέσεων και όχι του περιεχομένου, δηλαδή η διάκριση του νοήματος της εικόνας, των αναμνήσεων σε σχέση με τα αντιληπτά πράγματα. Ο Husserl συνέβαλε στην αποβολή του ομοιώματος από την συνείδηση.

Ο Jean-Paul Sartre, σε μια επίλεκτη ανάλυση του Edmund Husserl, αναφέρει στη κατακλείδα του βιβλίου του *Η Φαντασία*¹⁰, ότι η εικόνα είναι η εικόνα ενός πράγματος, δεν υπάρχει στη συνείδηση σαν συστατικό στοιχείο, αλλά στη συνείδηση ενός πράγματος ως εικόνα, αποσπώντας την από μια συνειδησιακή και ψυχική υπόσταση, η οποία την εγλώβιζε στην ταύτισή της με την παράσταση. Η εικόνα δεν είναι μέσα στη συνείδηση. Η εικόνα είναι ενέργημα και όχι πράγμα, είναι ένας τύπος συνείδησης, η ίδια αναλαμβάνει να μετατραπεί σε συνείδηση κάποιου πράγματος. Κατά τον Sartre υπάρχουν δύο τύποι υπάρξεως, η ύπαρξη ως πράγμα του κόσμου και η ύπαρξη της συνείδησης.

Κατά τον Ludger Schwarte, η εικόνα δείχνει απόψεις και όταν κάποιες από αυτές εφιστούν την προσοχή μας, θα αναγνωρίσουμε αυτό που αναπαριστούν, επομένως σε μια εικόνα μπορούμε να αναγνωρίσουμε περισσότερα από ένα πράγμα. Συνεπώς πριν από όλα είναι παράσταση / παρουσίαση. «Η υλικότητα εκδηλώνεται πολύ συχνά σαν παιχνίδι χρωμάτων και υφάνσεων στη διαστασιολόγηση, στην έννοια του περιγράμματος και της επιφάνειας, στον φωτισμό, στην έκλαμψη και τη σκιά»¹¹.

Μεταξύ της εικονικότητας των πραγμάτων και της παραγόμενης εικόνας βρίσκεται ο φαντασιογενής παράγοντας, ο οποίος διακρίνεται από μια σκηνοθετική μορφοποίηση μεταβίβασης μιας χρονικής στιγμής, κατά την οποία θέτοντας τη συνθήκη του εμφανισμού, αναπτύσσονται τα προσίδια δίκτυα του χώρου, του χρόνου και του υλικού χρώματος.

ΑΛΗΘΟΕΠΕΙΑ ΚΑΙ ΨΕΥΔΟΕΠΕΙΑ

Ο Georges Didi-Huberman αναφέρει ότι, η εικόνα είναι η εικόνα ενός άλλου πράγματος δεδομένου ότι δεν μπορεί να υπάρξει οντολογία της εικόνας. Δεν μπορούμε να πούμε ότι η εικόνα είναι αυτό ή εκείνο, αλλά, μόνο ότι αυτή η εικόνα διεργάζεται, μετασχηματίζεται, όπως αυτό ή εκείνο, θεωρώντας άγνονη την επιδίωξη να κατανοήσει κάποιος εάν η εικόνα «λέγει την αλήθεια» ή αν «ψεύδεται». Ο Γάλλος στοχαστής προκρίνει την εικόνα ως οπτικό ενέργημα που επιθυμεί να απελευθερωθεί από την τυραννία του ορατού, όπως και το μορφο-σχηματικό από την τυραννία του αναγνώσιμου.

Οι εικόνες ελέγχονται από κανόνες και κυριαρχούνται από τον συνδυασμό και τη διανομή των στοιχείων των εικόνων.

Ο Ludger Schwarte επιχειρεί να υπερβεί την αντίθεση με τον λόγο μέσω της ιδιότητας της αληθοέπειας, μέσω τεσσάρων διαστρωματώσεων: α) της ενσωμάτωσης, που αφορά την εικόνα ως σώμα και ως χωρική διαδικασία μορφοποίησης. β) της άρνησης, που αφορά τη ρήξη που επιχειρεί η οπτικότητα της εικόνας μέσα στο ορατό πεδίο του κόσμου. γ) της αποτύπωσης, μια τεχνική εμφανισμού. δ) της μορφοποίησης, της διαμόρφωσης μιας μορφής σε μια σύμπλεξη της πραγματικότητας του κόσμου των εικόνων και της πραγματικότητας των πραγμάτων του δικού μας κόσμου. Και διατείνεται ότι μια φιλοσοφία της εικόνας μπορεί να δει την ίδια την εικόνα ως σημείο αφετηρίας της σχέσης προς τον κόσμο.

Ο Jacques Derrida, στο βιβλίο του *Ιστορία του Ψεύδους*, διατείνεται ότι «η εικόνα - υποκατάστατο δεν παραπέμπει εφεξής στο πρωτότυπο - ακόμη και αν το πρωτότυπο αναπαριστάνεται ευνοϊκά, μεταβαίνοντας από το καθεστώς εκείνου που αναπαριστάνει στο καθεστώς εκείνου που αντικαθιστά, η διαδικασία του σύγχρονου ψεύδους δεν είναι πλέον η απόκρυψη που έρχεται να καλύψει την αλήθεια, αλλά η καταστροφή της πραγματικότητας ή του πρωτότυπου αρχείου [...]»¹². Αναφέρεται στην Hannah Arendt, η οποία στο βιβλίο της *Αλήθεια και πολιτική*, συνυπολογίζει μια νέα μηντιακή δομή, εκτός από αυτή των ΜΜΕ, που έρχεται να μεταμορφώσει το καθεστώς του εικονικού υποκατάστατου, της εικόνας και του δημόσιου χώρου. Είναι μία τεχνική μεταμόρφωση της εικόνας σε ομοίωμα, το οποίο εκλαμβάνεται στο εξής ως το ίδιο πράγμα, παύει να το αναπαριστάνει για να το αντικαταστήσει καταστρέφοντάς το, γίνεται το ίδιο το μοναδικό αρχειοθετικό αρχείο και συνάμα το αρχειοθετούμενο γεγονός. «Αυτό το υποκατάστατο εξ' αιτίας των μοντέρνων τεχνικών και των μέσων μαζικής επικοινωνίας βρίσκεται μπροστά στα μάτια του κοινού πολύ περισσότερο απ' ό,τι βρέθηκε ποτέ το πρωτότυπο»¹³.

Οι φιλοσοφικές θεωρήσεις των εικόνων ως προς την αλήθεια ή την

αλειθοέπεια παραμένουν ανοιχτές προς διερεύνηση, καθώς υποφώσκει εντός τους η οντολογική εμφύτευση. Η Γαλλίδα φιλόσοφος και θεωρητικός των εικόνων Marie-José Mondzain¹⁴ εκφράζεται κατηγορηματικά αρνητικά ως προς αυτό το ερώτημα: «μια εικόνα δεν είναι ούτε αληθής ούτε ψευδής - εσφαλμένη».

ΟΡΓΑΝΙΚΗ ΚΑΙ ΖΩΤΙΚΗ ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ

Ένα ζωντανό ον που δημιουργείται, σχηματίζεται, οργανώνεται ακατάπαυστα λόγω της ικανότητάς του να απορροφά τα στοιχεία των τραυμάτων του, παραμένει ωστόσο παραμορφωμένο από όλα τα πράγματα που το περιβάλλουν.

Το 1908, ο Γερμανός ζωολόγος και εξελικτικός βιολόγος Richard Wolfgang Semon, προέβαλλε την έννοια του *εν-γράμματος*. Κάθε ενέργημα, κάθε ενεργειακός μετασχηματισμός που υφίσταται μια οργανική ύλη αφήνει ένα αποτύπωμα, το οποίο προσδιορίζει την αποθήκευση στη μνήμη ενός γεγονότος του μακρινού παρελθόντος, καθότι δύναται να επανεργοποιείται σε ορισμένες συγκυρίες, αυτό το ονόμασε *Engramm* ή «εικόνα ανάμνηση».

Ο Aby Warburg προσέδωσε στο *έν-γραμμο* την έννοια του συμβόλου, δηλαδή, τον χωρικό προσανατολισμό και την έκφραση των παθημάτων και εισάγει την έννοια του *εν-γράμματος*, της ασυνείδητης μνήμης, της επιβίωσης και της «φόρμουλας πάθους (Pathosformel)», στον *Άτλαντα Μνημοσύνης* (1924 1929). Μελέτησε και προέβαλλε την ανάμειξη ετερογενών στοιχείων, στοχεύοντας σε έναν αναχρονισμό της ιστορίας. Η ερευνητική του δραστηριότητα εκτείνεται στον χώρο, τον χρόνο και τα σύμβολα.

Ο όρος *Denkraum* αποδίδεται στον Warburg και διατρέχει το σύνολο των προσεγγίσεων του. Πρόκειται για την έννοια της απόστασης του χώρου - σκέψης που ορίζεται από την απόσταση ανάμεσα στο υποκείμενο και το αντικείμενο. Ο όρος υπάγεται στη διασύνδεση των εννοιών της κίνησης, της μετάθεσης και του συμβόλου. Η κίνηση σχετίζεται με διαδρομές και συνδέσεις διαφορετικών πεδίων γνώσης. Η μετάθεση ορίζει τη θέση του υποκειμένου για να μπορέσει να επαναπροσδιορίσει τον ορισμό του αντικειμένου. Στην έννοια του συμβόλου, η τέχνη προσδιορίζεται από τη μία ανάμεσα στο ασυνείδητο και τη φύση και από την άλλη από τη φωτεινή, τη διαυγή συνείδηση. Η καλλιτεχνική πράξη παράγει μια προσωρινή ισορροπία ανάμεσα σε αυτούς τους δύο πόλους.

Ο όρος *εκφραστική μετάθεση* χρησιμοποιείται το 1914 από τον Aby Warburg

ως «μετάθεση τόνου στη φυσική γλώσσα των χειρονομιών». Κάνοντας μια μετάθεση της γνώσης, της έκφρασης και των αναπαριστάμενων σωματικών κινήσεων μέσα στις οπτικές τέχνες, ο Warburg στοχεύει σε μια παραγωγική οξύτητα. Επιχειρεί, μέσω της βιολογικής σκέψης, να προσεγγίσει τη φυσική οπτική γωνία του χρόνου ως ενέργημα μνήμης ή ως κίνηση πάθους της ψυχής. Περνά μέσω ενός έμψυχου εξωτερικού παρελκόμενου σε μια ασυνείδητη ενέργεια αναζήτησης μιας επιφάνειας εναπόθεσης του αποτυπώματός της. Η εικόνα δεν είναι πρωτίστως μια απομίμηση, μια παράσταση, αλλά συνιστά μια δύναμη, την ισχύ της οποίας μπορούμε να προσδιορίσουμε βασιζόμενοι στις διαδοχικές της επενέργειες.

Για να κατανοήσουμε την οργανική και ζωτική συγκρότηση των εικόνων θα πρέπει να προσεγγίσουμε το θέμα που αφορά τη ζωή των εικόνων, καθώς και την υπέρβαση του ορίου ανάμεσα στο οργανικό και το ανόργανο, ώστε να ενεργοποιηθούν οι φυσικές ποιότητες του αντικειμένου που θα το καταστήσουν μια «ζώσα μορφή».

Ο Bredenkamp, στοχάζεται και αναδιατυπώνει τη θεωρητική προβληματική του περί της θεμελίωσης της πλατωνικής οπτικής, προσεγγίζοντας την έννοια του σχήματος και κατ' επέκταση του *σχηματικού ενεργήματος εικόνας*. Αναγνωρίζοντας ότι, υπάρχει ένα κοινό σημείο σε όλες τις πλατωνικές αναφορές: «η πεποίθηση ότι μια ενεργός δύναμη είναι ενδογενής των εικόνων». Συνεπώς, η κίνηση του σώματος μετασχηματίζεται σε σχήμα μέσω της μίμησης, καθώς αποδεικνύεται ότι μιμείται εκείνο που θέλει να δηλώσει μέσω των χειρονομιών και των κινήσεων που συγκροτούν τα σχήματα.

Ο Bredenkamp, τεκμηριώνοντας το εικονικό σχηματικό ενέργημα καταλήγει ότι: «Η έννοια του σχήματος εκφέρει ένα μορφικό κριτήριο, το οποίο ορίζει την προσίδια αξία του αναπαριστάμενου περιεχομένου, ώστε να ενεργήσει επί του παρατηρητή προσφέροντάς του ένα μοντέλο. Το σχήμα προσφέρει τα κριτήρια αξιολόγησης, καθώς επίσης και του προσανατολισμού, και της μίμησης, διαμέσου της ιδιάζουσας μορφής της ζώσας φιγούρας»¹⁵.

Η έννοια του σχήματος στα μαθηματικά και την γεωμετρία έχει σχηματικό υπόβαθρο, δεδομένου ότι τα σώματα διαμέσου των περιγραμμάτων, των γεωμετρικών γραμμών και της ανάπτυξης των στερεομετρικών όγκων αποκτούν μια οπτική σύσταση σχημάτων. Ο Bredenkamp, προσβλέπει στον Πλάτωνα την κυριολεκτική εφαρμογή αυτής της σημασίας στα ανθρώπινα σώματα, τα οποία εικονοθετούνται εν κινήσει ώστε να προσλάβουν ένα μιμητικό επιτέλεσμα. Στα «ζώντα οπτικά έργα», η μετάβαση προϋποθέτει την έννοια της ενσάρκωσης, η οποία σε σχέση με μια πραγματιστική θεώρηση κατοχυρώνει τη ζώσα μορφή των οπτικών έργων.

ΣΧΗΜΑΤΙΚΟ ΕΝΕΡΓΗΜΑ ΕΙΚΟΝΑΣ

Στο έργο μου επιχειρώ να εντείνω τη σχηματική και μορφολογική διάσταση της κίνησης του έργου, έτσι ώστε, το ενεργητικό στοιχείο, να προσληφθεί από μια φανταστική διαδικασία οπτικής ανάγνωσης. Το όλο εγχείρημα μεταφράστηκε σε ένα γλυπτικό project, βασισμένο σε μια βιολογική έρευνα. Πρόκειται για μια διερεύνηση και διασύνδεση της ζωντανής ύλης με το φως και τον χρόνο, μέσω μιας διαδικασίας διάδρασης με στόχο την αναδιατύπωση της εικόνας. Δεν είναι η απόρριψη αυτού που ήταν προηγουμένως, είναι απλώς η πράξη να κοιτάζεις από μια διαφορετική οπτική γωνία.

Ο ορισμός του *σχηματικού ενεργήματος εικόνας*, αναφέρεται σε αυτή την επαναφορά της σημασίας του σχήματος, ως σωματικού θεμελίου που επιτρέπει στους ανθρώπους να αναγνωρίζουν τους άλλους, τον εαυτό τους και τον κόσμο και να αντιδρούν μέσα σε αυτό το περιβάλλον, διότι οι εικόνες ως μοντέλα καθίστανται ζώσες ή διότι ομοιάζουν της ζωής. Η ακίνητη σιωπηλή στάση φαίνεται να αφήνει ένα εντύπωμα διαρκείας, ως σχήμα.

Η αδράνεια της στάσης, της καθηλωμένης εικόνας, κατορθώνει να εξαλείψει τα όρια ανάμεσα στο οπτικό έργο και το έμβιο ον. Το εικονικό ενέργημα καθιστά ζώσα μια εικόνα έχοντας αυτή ένα «έμβιο χαρακτήρα», χωρίς η ίδια να διαθέτει καμία οργανική ή ένσαρκη ιδιότητα.

«Αυτή η επιτελεσματική δύναμη - ισχύς, εκδηλώνεται πρωτίστως στο σχηματικό ενέργημα εικόνας. Αυτό παράγεται διαμέσου μιας ζωογόνησης της εικόνας, που την καθιστά άμεσα επιτελεσματική ή εμπρόθετα προκαλούμενη από τις σωματικές συνθέσεις, τα αυτόματα και τα «βιο - οπτικά έργα». Ο Bredenkamp, αναφερόμενος στο ενεργό παρόν της εποχής μας, δηλώνει την επαναφορά του φουτουριστικού μύθου του Κενταύρου, με αφετηρία βιολογικούς και γενετικούς χειρισμούς. Μια τεχνητή μορφοποίηση που αναδεικνύεται ικανή να ζήσει και να ενεργήσει, ενώ καθίσταται εν γένει αντικείμενο ηθικών κρίσεων.

Ο σημαντικός Λουξεμβουργιανός και Αμερικανός φωτογράφος Edward Steichen, πεπεισμένος ότι οι ζώντες οργανισμοί προέρχονται από την περιοχή της τέχνης, ενδιαφέρθηκε για την καλλιέργεια φυτών, επικυρώνοντας ρητά μια θεωρία της εικόνας που αναγνώριζε άμεσα, ένα όργανο προικοδοτημένο με ζωή. Οι καλλιέργειες αυτές εκτέθηκαν το 1936, στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης, όπου ο θεσμός του μουσείου αναγνώρισε ότι, αυτά τα βιολογικά όντα μπορούσαν επίσης να καταστούν έργα τέχνης.

Ο Bredenkamp, ισχυρίζεται ότι ο καλλιτέχνης Edgar Lissel, έδωσε μια νέα

«ενεργητικότητα σε αυτή την πεποίθηση», έχοντας ως αντικείμενο και ως καλλιτεχνικό μέσο μια οργανική ύλη. Υπό τον τίτλο *Domus Aurea*, ο Edgar Lissel βασίζεται από το 2005 στις εμπειρίες των απομονωμένων βακτηριδίων, τα οποία υπό την επίδραση του φωτός, κατέστρεφαν τις υπόγειες τοιχογραφίες του υπόγειου αρχαιολογικού χώρου Domus Aurea, ο οποίος άνηκε στον αυτοκράτορα Νέρωνα. Ο καλλιτέχνης εφάρμοσε τη μέθοδο της αντιστροφής, μέσω μιας επικοδομητικής διαδικασίας με αποτέλεσμα την επικοδόμηση της εικόνας. Πρόκειται για την ενσωμάτωση μιας οργανικής υπόστασης μέσα στην εικόνα, ώστε να της προσδώσει την εντύπωση του ενεργείν εφ' εαυτής.

Όπως υπογραμμίζει ο Bredekamp: «Αυτό το καλλιτεχνικό διάβημα κόμιζε μια νέα απάντηση στο θεμελιώδες ερώτημα της ουσίας της εικόνας, το οποίο συνίσταται στο να μάθουμε εάν η εικόνα είναι ένα παθητικό υλικό ή ένα ενεργό κατανικρύ υλικό. Το έργο τέχνης είναι εδώ ένας συλλογικός οργανισμός, εξοπλισμένος με ζωή, ευμετάβλητος, χωρίς ωστόσο να πάσχει η καλλιτεχνική δεξιοτεχνία. Το βιολογικό κίνημα είναι εφεξής στην υπηρεσία μιας καλλιτεχνικής πρακτικής, της οποίας τα παράγωγα προέρχονται από ένα πολύ ιδιαίτερο είδος, τα «βιο - γεγονότα», τα οποία τίθενται ανάμεσα στα τεχνουργήματα και τους οργανισμούς»¹⁶.

Η δεκαετία του 1980, οδηγήθηκε στην «διαγονιδιακή τέχνη» λόγω των δυνατοτήτων ανάπτυξης της γενετικής, καθιστώντας τον καλλιτέχνη έναν καλλιεργητή, που παρεμβαίνει χάρη σε μια εξελικτική διαδικασία της εικόνας. Ο Βραζιλιάνος καλλιτέχνης Eduardo Kac, γνωστός για τα διαγονιδιακά του έργα, συνδυάζει την τέχνη με την βιοτεχνολογία, την ρομποτική, την πολιτική και την βιο-ηθική. Σε ένα από τα έργα του, το *The Eighth Day* (2000 / 2001), παρουσίασε μέσα σε ένα θόλο από plexiglass, μια συλλογή από φυτά και ζώα γενετικά τροποποιημένα, υπό την μορφή «οργανικών κενταύρων».

Ο Bredekamp, εντάσσει σε αυτό το είδος εμπειρίας, τις «κούκλες ανησυχίας» από τη Γουατεμάλα, στις οποίες, η ομάδα καλλιτεχνών Tissue και Culture and Art, επάλειψε με κυτταρικούς ιστούς ποντικών. Σε συνθήκες εργαστηρίου αυτοί οι ιστοί πολλαπλασιάζονται, δίνοντας μια ζελατώδη μάζα που επικαλύπτουν τις κούκλες, ο Bredekamp αναφέρει ότι, «Η εξέλιξη αυτής της ζώσας εικόνας μπορούσε να μελετηθεί με μεγενθυτικό φακό. Το προβλεπόμενο πρόγραμμα από αυτή την ομάδα καλλιτεχνών περιελάμβανε όχι μόνο τη δημιουργία αλλά επίσης τον θάνατο αυτής της ζώσας εικόνας. Όπως σε ένα ενέργημα αντίστροφης δημιουργίας, τα κύτταρα των ποντικών εξασθενούν εξ αιτίας μιάς βακτηριακής λοίμωξης που προκαλείται μέσω της επαφής του χεριού»¹⁷.

Η διαγονιδιακή τέχνη επιδιώκει την άμβλυση της αντίθεσης μεταξύ της τέχνης και της ζωής, με σκοπό τη διαβίωση της ζώσας εικόνας. Ο Bredekamp,

συνοψίζει τις διαδικασίες που οδήγησαν στην ενεργοποίηση των καθηλωμένων και βουβών εικόνων, λέγοντας ότι: «οι εικόνες οδηγήθηκαν στο να μιλήσουν διότι είναι βουβές. Σκηνοθετήθηκαν διαμέσου των σωμάτων διότι έχουν φτιαχτεί από ένα νεκρό υλικό. Έχουν ιδωθεί να προσδίδουν μια εσωτερική κίνηση διότι είναι ακίνητες. Εφοδιάστηκαν συγκινησιακά με τεχνικό τρόπο διότι, δεν τρέφονται οι ίδιες με συναισθήματα. Η τελευταία ιδιάζουσα μορφή εικόνας που έχει προικιστεί με ζωή, αυτή του κενταύρου, τείνει παρά ταύτα να καταργήσει την απόσταση, από την οποία εξαρτάται ο τρόπος λειτουργίας των ζωσών εικόνων. Η συνένωση της μηχανής και του ανθρώπου, η οποία καταλήγει στην εικόνα του Κενταύρου όπως και η σύμφυση των οργανικών όντων στη bio-art, καταργούν το διαχωριστικό όριο της εικόνας και του σώματος»¹⁸.

Στο *σχηματικό ενέργημα εικόνας*, όπου έχουν ομαδοποιηθεί όλες οι αναπαραστάσεις της φαινομενικής μορφής της ζωής, τα έργα επιλέγονται μέσω της αντίληψης της *ενσυναίσθησης*, καθώς επίσης και μέσω της *λήψης απόστασης*.

Βάσει της *ενσυναίσθησης*, τα παραδείγματα ανάγονται στον μύθο του Πυγμαλίωνα, όπου ο δημιουργός υποθέτει ότι το έργο του είναι ζωντανό σε τέτοιο βαθμό ώστε να λατρεύει το άγαλμα, ωσάν ήταν ένας αληθινός άνθρωπος. Αντιθέτως, μέσω της *λήψης απόστασης*, η άρνηση της *ενσυναίσθησης* όπως διαφαίνεται στις ψυχρές περφόρμανς της Ιταλίδας καλλιτέχνιδας Vanessa Beecroft, στοχεύουν στην αποξένωση μεταξύ μοντέλου, καλλιτέχνη και κοινού.

Πρόχει να δούμε «στο τεχνούργημα όχι μια ύλη χωρίς ζωή, αλλά τον αποστολέα και τον αποδέκτη των εντυπώσεων συναισθανόμενους μπροστά σε αυτό». Πρόκειται για ένα είδος εξομίωσης της εικόνας και του σώματος, η οποία διαφοροποιείται από τα προσίδια χαρακτηριστικά της ανταλλαγής των δύο αυτών όρων και που η έννοια της υποκατάστασης, προσδιορίζεται από μια έντονη μεταβλητότητα και αστάθεια.

Η έννοια της ζώσας διάστασης της εικόνας χαρακτηρίζει τόσο το σχηματικό όσο και το υποκαταστατικό ενέργημά λαμβάνοντας υπ' όψη ωστόσο την «προϋπόθεση διαφορετικών μορφών του σώματος και της εικόνας».



ΠΕΡΑΝ ΤΟΥ ΓΛΩΣΣΙΚΟΥ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΟΣ Η ΜΕΤΑΘΕΣΗ ΑΠΟ ΤΟ ΛΟΓΟ ΠΡΟΣ ΤΗ ΘΕΑΣΗ

Ο αναδιπλασιασμός μέσω της μίμησης, καθίσταται ένας δυναμικός παράγων διαχωρισμού της εικόνας και της γλώσσας. Η εικόνα δεν ανάγεται στην ύλη, η πραγματοποίησή της είναι λιγότερο δημιουργία ενός πράγματος και περισσότερο διαδικασία ενός ενεργήματος διαφοροποίησης. Η ιδιότητά της είναι τόσο μοναδική και ιδιόρρυθμη όσο και αινιγματική, είναι ταυτόχρονα πράγμα και μη - πράγμα, ακροβατεί μεταξύ της απτικότητας και του ονείρου. Αυτός ο εικονικός τρόπος ενισχύει την προβολή της αντίληψης ο οποίος είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με το οράν, τη θέαση, ανεξάρτητα από τις ιδιότητες και τα χαρακτηριστικά του αντικειμένου.

Κατά τον Roland Barthes, το σχήμα εξαρτάται πλήρως από τη γλωσσική αναγνώριση, στο βάθος κάθε σχήματος βρίσκεται μια φράση και για να τη συλλάβουμε θα πρέπει το εν δράσει σώμα να ακινητοποιηθεί «απολιθωμένο μέσα σε έναν ρόλο, σαν άγαλμα». «Στο βάθος του σχήματος υπάρχει κάτι από τη φραστική παραίτηση (Φρόντ, Λακάν) [...]», ο Barthes, επιχειρεί μια εννοιολόγηση των σχημάτων ισοδυναμώντας τα με την πλήρη αναγωγή τους στις ιδιάζουσες κινητοποιήσεις των γλωσσικών μοτίβων και όχι της ίδιας της σχηματικής δράσης. Ο Bredenkamp, επικρίνει την προσέγγιση του Roland Barthes, καθότι επιχειρεί να διαστρέψει το νόημα της πλατωνικής σημασίας του σχήματος. Αποδίδει την σπουδαιότητα των εικόνων, αφήνει τη γλώσσα ταυτόχρονα σε μια συνθήκη αυτοπαγίωσης, ώστε να μη δύναται να θέτει όρους ηγεμονίας, ενισχύοντας παρά ταύτα τη διαδικασία διασάφησης του ρόλου της και της ποιητικής της συγκρότησης. Ο κορεσμένος επικοινωνιακός χώρος, όπως και ο περιορισμένος κόσμος της ζωής από μια αδιάλλειπτη μουσική ηχητικότητα, αποδυναμώνουν τη γλώσσα και τη γραφή, μέσα στην ψηφιοποίηση της εποχής που διανύουμε. Πάντα όμως, με έναν απρόβλεπτο τρόπο, θα υπάρχει αυτή η συνθήκη κατά την οποία ένα κείμενο, μια παράγραφος, ή ακόμη η μορφοποίηση μιας ομάδας λέξεων, θα παραμένουν ενίοτε εγχάρακτα στη μνήμη του αναγνώστη και του ακροατή, «αντικαθιστώντας έτσι τη σφαίρα του μη - απόλυτου από την απολυτότητα της μορφής που ενέχει μια προσίδια ενεργητικότητα».

Τα πρώιμα ίχνη της μορφογένεσης βεβαιώνουν την παραγωγή των εικόνων στην έναρξη της ανθρωπογένεσης. Σε σχέση με τα στοιχεία της αρχαιολογίας και της παλαιοντολογίας, ο Bredenkamp αναφέρει την ικανότητα των ανθρωποειδών ως προς την οπτική αντίληψη. Ωστόσο, η βάση και το πλαίσιο της πολιτιστικής άνθησης του ανθρώπου θα μετασχηματιστεί με την εμφάνιση

της προφορικής γλώσσας. «[...] η θεωρία του ενεργήματος εικόνας δεν κατανοείται ούτε ιστορικά ούτε εννοιολογικά ως ένα είδος ετυμολογίας, το οποίο θα είχε εκφωνηθεί προς όφελος της εικόνας στο πλαίσιο ενός ανταγωνισμού ανάμεσα στην εικόνα και τη γλώσσα, οφείλει να κατανοηθεί περισσότερο ως μια συμβολή στην παγίωση της γλώσσας κατά την εποχή της πρόκλησής της από την εικόνα».

Η οπτική σκέψη είναι για τον Gottfried Boehm, η δίοδος προς κάθε είδους εκφραστικής μορφής, επιχειρώντας μια επιτελεσματική παράκαμψη της γλωσσικής δέσμευσης. Το περίφημο παράθεμα του Ludwig Wittgenstein, με την καταπληκτική προσταγή «μην σκέπτεσαι, αλλά κοίταξε», αποκτά σημαίνουσα θέση στην ανάλυσή του Boehm, ο οποίος επιχειρεί να εντοπίσει σε αυτόν τον γλωσσικό σκεπτικισμό, ένα χωρικό εννοιολογικό κενό, επί του οποίου θα θεμελιώσει την έννοια της εικονικής διαφοράς μέσω της οπτικής σκέψης και της απόσπασης της εικόνας από τους κανόνες της κατηγορηματικής σύνταξης.

Η αντιπαράθεση ανάμεσα στη γλώσσα και την εικόνα μοιάζει απαρχαιωμένη, χωρίς αυτό να απομειώνει την προσέγγιση του Boehm περί της προσίδιας λογικής των εικόνων. Ο Bredenkamp, προτείνει, την αναστοχαστική συστροφή με στόχο την σταθεροποίηση του γλωσσικού πεδίου, σε ένα πλαίσιο διακριτών ρόλων, όπου θα επιτραπεί η διάδραση της εικόνας και της λεκτικής φράσης.

Ο Aby Warburg, μέσα από την Βιβλιοθήκη και τον *Ατλαντα Μνημοσύνης*, και εν συνεχεία ο Γερμανός ιστορικός και εικονολόγος Edgar Wind, είχαν αναφερθεί στην έννοια του μεσοδιαστήματος, λαξεύοντας τα ρήγματα, τα χάσματα, ανάμεσα στα διαφορετικά πολιτισμικά πεδία. Ο George Didi-Huberman, στο βιβλίο του *L'Image survivante [Η επιζήσασσα εικόνα]*, αναφέρει ότι ο Warburg προβάλλει «το φυσικό σύνδεσμο ανάμεσα στη γλώσσα και την εικόνα» μέσω του «μεσοδιαστημικού περιβάλλοντος», μεταβάλλοντας την έννοια της εικονολογίας.

Ο Bredenkamp συστήνει, να χειριστούμε την εικόνα ως μια ουσιώδη οντότητα συγκρινόμενη με το θεμελιακό δίκαιο και να φροντίσουμε να προστατέψουμε το «δικαίωμά της στην ύπαρξη». Βέβαια, αυτό δεν σημαίνει χωρίς όρους και χωρίς κριτική, όταν οι παραβατικές εκτροπές και οι επιβεβαιωμένες παραβάσεις, εμπλέκονται στον χώρο της πολιτικής, αισθητικής και μνηνιακής εκφοράς τους. Δεν αναγνωρίζει κανένα πεδίο σύγκρουσης ανάμεσα στην εικόνα και τον λόγο, υιοθετώντας την κριτική της φιλοσοφικής κριτικής γλώσσας.

ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΦΑΝΤΑΣΜΑΤΩΝ ΓΙΑ ΕΝΗΛΙΚΕΣ

Ένα μικροσκόπιο που μεγενθύνει τα πράγματα, όσα δεν μπορώ να διακρίνω αλλά βρίσκονται εδώ. Πολλές φορές μου δημιουργούν τόσο έντονο κνησμό που σκίζω το δέρμα μου με έντονες κραυγές πόνου και ευχαρίστησης. Ένα αποτύπωμα που οφείλεται απλώς και μόνο σε μια διαταραχή της όρασης.

Ο Aby Warburg όρισε την ιστορία των εικόνων, ως «ιστορία φαντασμάτων για ενήλικες», σε μία προσίδια θεωρία εξέλιξης που αποτελείται από επιβιώσεις, λανθάνουσες και επανερχόμενες αναμειγμένες καταστάσεις. Το εγχείρημα του χαρακτηρίζεται από τη λογική που αναπτύσσει για τις μορφές και τις φόρμουλες των παθηματικών εικονοποιήσεων. Οι πρωτόγονες «φόρμουλες του πάθους», ήταν η αναζήτηση μέσα σε μια ενεργή πραγματικότητα των εκφράσεών της και του αναχρονιστικού μοντάζ.

Εντόπισε την πιο εμφανή πάλη μεταξύ της λογικής και του παραλόγου. Συνέδεσε την ιστορία της αστρονομίας με τη χρήση των εικόνων, υπό τη μορφή του έναστρου ουρανού και με τον ψυχολογικό προσανατολισμό του ανθρώπου μέσα στον κόσμο, με στόχο να κατακτήσει την απόσταση μεταξύ του εγώ και του αντικειμένου, ενός χώρου σκέψης που λόγω του ελλειπτικού του χαρακτήρα χρήζει συνεχώς νέων ερμηνειών.

Κατά τον Didi Huberman, η απόσταση αυτή συνίσταται ως μια τομή μέσα στο χάος, ως αποτέλεσμα μιας ιστορίας των εικόνων, η οποία ως ιστορία μιας τραγωδίας ανανεώνεται πάντα, ανάμεσα στην οδύνη και τη σωφροσύνη, τη διατόπιση του κόσμου και την προσπάθεια της επανακατασκευής, της επανασυνδεσμολογίας.

Όπως αναφέρει ο Γάλλος ιστορικός της τέχνης Roland Recht, στην εισαγωγή του για τον *Ατλαντα Μνημοσύνης*, η τέχνη προσδιορίζεται από τη μία ανάμεσα στο ασυνείδητο και τη φύση και από την άλλη από τη φωτεινή, τη διαυγή συνείδηση. Η καλλιτεχνική πράξη παράγει μια προσωρινή ισορροπία ανάμεσα σε αυτούς τους δύο πόλους.

«Μοναδική αποσκευή για αυτό το ταξίδι μας δεν μπορεί παρά να είναι το αενάως εν κινήσει διάκενο ανάμεσα στην ενόρμηση και τη δράση: και σε εμάς εναπόκειται η στιγμή της απόφασης να διαστείλουμε αυτό το διάκενο της αναπνοής με τη συνδρομή της Μνημοσύνης».

Aby Warburg

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Ο εγκλεισμός μου ως μια υφιστάμενη συνθήκη, μετατόπισε τη σωματική μου ενέργεια, σε μια νοητική μελέτη οργάνωσης ενός χώρου σκέψης, ενός χώρου εν κινήσει. Το αποτέλεσμα αυτής της ενδοσκοπήσης ήταν να δημιουργήσω ένα γλυπτικό πρότζεκτ, βασιζόμενο σε μια βιολογική έρευνα.

«Η κοιλάδα των φόνων», είναι μια βιωματική προέγγιση ενός αλλεργικού συμπτώματος, που οφείλεται στη σύζευξη των μεσοδιαστημάτων μεταξύ της εισπνοής και της εκπνοής. Πρόκειται για μια βιολογική καταγραφή, που σκιαγραφήθηκε και αποτυπώθηκε εκ νέου μέσα από τη νέα του σημασία.

Οι ζώντες αυτοί μικροσκοπικοί οργανισμοί μελετήθηκαν και σκιαγραφήθηκαν κάτω από ένα νέο πρίσμα μιας ερμηνευτικής ανάγνωσης. Μετουσιώθηκαν, σχηματοποιήθηκαν και μεταφέρθηκαν σε μια υλική υπόσταση, επιλέγοντας μια διάσταση οικεία για την ανθρώπινη πρόσληψη. Αυτά τα μορφικά σώματα αποτελούν μέρος ενός υποθετικού φυσικού συνόλου.

Με το πάγωμα της σκηνής, προσβλέπω σε μια εικαστική διάδραση, αυτής της τρισδιάστατης επιτελεστικότητας.



ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ

1. Gottfried Boehm, φιλόσοφος και Ιστορικός της Τέχνης, καθηγητής στο Πανεπιστήμιο του Βαλε και ιδρυτής του Κέντρου Διεθνούς έρευνας Eikones - Bildkritik, συγγραφέας του κειμένου *Was ist ein Bild*, με υπότιτλο "Die Wiederkehr der Bilder" [*Η επιστροφή των εικόνων*], 1994, καθώς και του πονήματος *Theorie des Bildes* [*Θεωρία της εικόνας*], 1999. Δύο άρθρα του Gottfried Boehm έχουν μεταφραστεί από τα γερμανικά στα γαλλικά και επιμεταφραστεί από τα γαλλικά στα ελληνικά:
 - α) «Par - delà le langage? Commentaires sur la logique des images» [Πέραν της γλώσσας; Σχόλια περί της λογικής των εικόνων], στο ηλεκτρονικό περιοδικό *Trivium*, no 1, 2008 και
 - β) το «Ce qui se montre. De la différence iconique» [Αυτό που δείχνεται. Η εικονική διαφορά], το οποίο περιέχεται στο συλλογικό τόμο *Penser l' image*, επιμέλεια E. Alloa, εκδ. Presses du réel, 2010, (σ.27-47).
2. Άρθρο του Gottfried Boehm, «Par - delà le langage? Commentaires sur la logique des images» [Πέραν της γλώσσας; Σχόλια περί της λογικής των εικόνων], στο ηλεκτρονικό περιοδικό *Trivium*, no 1, 2008, (σελ. 33).
3. Gottfried Boehm, «Par - delà le langage? Commentaires sur la logique des images» [Πέραν της γλώσσας; Σχόλια περί της λογικής των εικόνων], στο ηλεκτρονικό περιοδικό *Trivium*, no 1, 2008, (σελ. 34).
5. Gottfried Boehm, «Par - delà le langage? Commentaires sur la logique des images» [Πέραν της γλώσσας; Σχόλια περί της λογικής των εικόνων], στο ηλεκτρονικό περιοδικό *Trivium*, no 1, 2008, (σελ. 31).
6. Gottfried Boehm, «Par - delà le langage? Commentaires sur la logique des images» [Πέραν της γλώσσας; Σχόλια περί της λογικής των εικόνων], στο ηλεκτρονικό περιοδικό *Trivium*, no 1, 2008, (σελ. 33).
7. Άρθρο του Gottfried Boehm, «Ce qui se montre. De la différence iconique» [Αυτό που δείχνεται. Η εικονική διαφορά], το οποίο περιέχεται στο συλλογικό τόμο *Penser l' image*, επιμέλεια E. Alloa, εκδ. Presses du réel, 2010, (σ. 27-47).
8. Πλάτων, *Σοφιστής*, (σελ. 240. b-c).
9. Ludger Schwarte, άρθρο του «Veracité de l' image», στο συλλογικό τόμο *Devant les images: Penser l'art et l' histoire avec Georges Didi-Huberman*, εκδ. Les presses du réel, 2011, (σελ.228).
10. Lambert Wiesing, *Artifizielle Prasenz, Studien zur Philosophie des Bildes*, εκδόσεις Suhrkamp, 2005.
11. Jean-Paul Sartre, *Η Φαντασία*, «Ιδέες για μια καθαρή φαινομενολογία και μια φαινομενολογική φιλοσοφία», εκδ. Αρσενίδη, 1981, κεφάλαιο IV.

12. Ludger Schwarte, άρθρο του «Veracité de l' image», στο συλλογικό τόμο *Devant les images: Penser l'art et l' histoire avec Georges Didi-Huberman*, εκδ. Les presses du réel, 2011, (σελ. 231).
13. Jacques Derrida, *Ιστορία του Ψεύδους, Προλεγόμενα*, μετάφραση Βαγγέλης Μπιτσιώρης, (σελ. 35-36).
14. Jacques Derrida, *Histoire du mensonge, Prolégomènes*, εκδ. Galilee, 2012. [Βλ. επίσης Hannah Arendt, *Αλήθεια και Πολιτική*, εκδ. Στάσει Εκπίποντες, 2012, (σελ. 96-97).
15. Marie-José Mondzain, στο κειμενό της «Aborder l' image» [Προσεγγίζοντας την εικόνα], στο συλλογικό τομίδιο με τίτλο *Esthétique et Société [Αισθητική και Κοινωνία]*, εκδ. L' Harmattan, 2009.
16. Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, εκδ. La Découverte, 2015.
17. Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, εκδ. La Découverte, 2015, (σελ. 155). [Βλ. Nicole C. Karafyllis (Hg.), *Biofakte, Versuch uber den Menschen zwischen Artefakt und Lebewesen*, εκδ. Paderborn: Mentis 2003].
18. Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, εκδ. La Découverte, 2015, (σελ. 157).
19. Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, εκδ. La Découverte, 2015, (σελ 158).

ΥΓ. Οι μεταφράσεις των γαλλικών κειμένων έχουν γίνει από τον Τάκη Κουμπή, στα πλαίσια της διδασκαλίας του Μεταπτυχιακού Εικαστικών Τεχνών, «Θεωρία του Χώρου και Θεωρία της Εικόνας», 2020 - 2021.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Th. W. Adorno, *Εισαγωγικά Κείμενα για τον Μονόδρομο*, του Walter Benjamin, εκδ. Άγρα, 2004.

John Austin, *Πως να κάνουμε πράγματα με τις λέξεις*, εκδ. Εστία, 2003.

Charles Baudelaire, *Ο ζωγράφος της μοντέρνας ζωής*, εκδ. Παπαδόπουλος, 2018.

Hans Belting, «Προς μια ανθρωπολογία της εικόνας», στο περιοδικό *Ιστορία της τέχνης*, Τεύχος 7, Καλοκαίρι 2018.

Walter Benjamin, *Θέσεις για τη φιλοσοφία της Ιστορίας. Ο σουρρεαλισμός. Για την εικόνα του Προύστ*, εκδ. Ουτοπία, 1983.

Walter Benjamin, *Κείμενα 1934 - 1940*, εκδ. Άγρα, 2019.

Walter Benjamin, *Μονόδρομος*, εκδ. Άγρα, 2006.

Walter Benjamin, *Τα παιδικά χρόνια στο Βερολίνο*, εκδ. Άγρα, 2005.

Walter Benjamin, *Δοκίμια φιλοσοφίας της γλώσσας*, εκδ. Ηριδανός, 2016.

Gottfried Boehm, «Par - delà le langage? Commentaires sur la logique des images» [Πέραν της γλώσσας; Σχόλια περί της λογικής των εικόνων], στο ηλεκτρονικό περιοδικό *Trivium*, no 1, 2008.

Gottfried Boehm, «Ce qui se montre. De la différence iconique» [Αυτό που δείχνεται. Η εικονική διαφορά], το οποίο περιέχεται στο συλλογικό τόμο *Penser l' image*, επιμέλεια E. Alloa, εκδ. Presses du reel, 2010

Horst Bredekamp, «Μια παραμελημένη παράδοση; Η ιστορία της τέχνης ως Bildwissenschaft», στο Περιοδικό *Ιστορία της τέχνης* No 5, εκδ. Futura, Καλοκαίρι 2016.

Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, εκδ. La Découverte, 2015

Henri Bergson, *Ύλη και Μνήμη, Δοκίμιο για τη σχέση σώματος και πνεύματος*, εκδ. Ροές, 2013.

Gilles Deleuze, *Η κοινωνία του ελέγχου*, εκδ. Ελευθεριακή Κουλτούρα, 2001.

Jacques Derrida, *Η φωνή και το φαινόμενο*, εκδ. Ολκός, 1997.

Jacques Derrida, *Ιστορία του Ψεύδους*, εκδ. Angelus Novus, 2019.

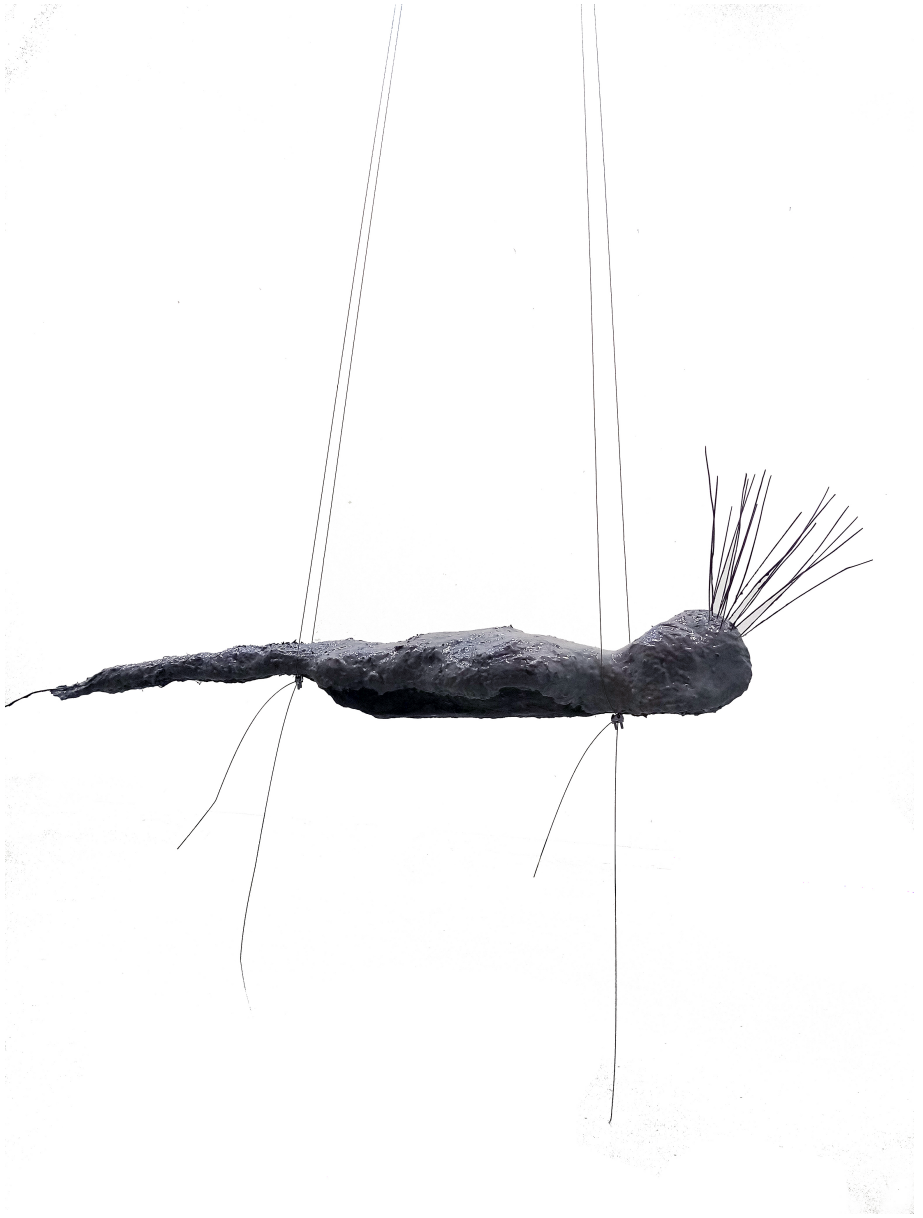
Jacques Derrida, *Φαντάσματα του Μαρξ*, εκδ. Εκκρεμές, 2000.

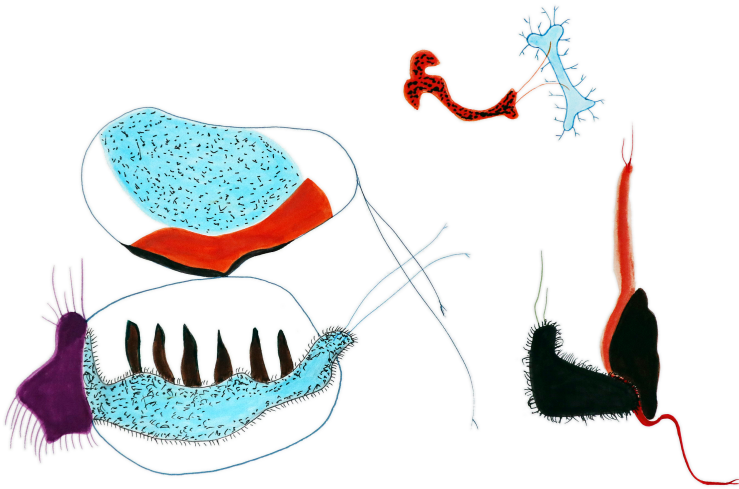
Jacques Derrida, *Ισχύς Νόμου*, εκδ. Πατάκη, 2007.

Jacques Derrida, Heidegger Martin, Schapiro Meyer, *Τα παπούτσια του Van Gogh*, εκδ. Άγρα, 2006.

Henri Focillon, *Η ζωή των μορφών*, εκδ. Νεφέλη, 1982.

- Jacob Francois, *Η λογική του ζώντος*, εκδ. Ράππα, 1991.
- Alfred Gell, «Τεχνολογία και μάγεμα», *Ανθρωπολογία και σύγχρονη τέχνη*, συλλογικό, εκδ. Αλεξάνδρεια, 2013.
- Georges Didi-Huberman, «Κάνω αισθητό», στο συλλογικό τομίδιο, *Τι είναι λαός;* εκδ. του Εικοστού Πρώτου, 2014.
- Georges Didi-Huberman, *Επιβίωση των πυγολαμπίδων*, εκδ. Vesta, 2015.
- Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante*, εκδ. Minuit, 2002.
- Nicole C. Karafyllis (Hg.), *Biofakte, Versuch über den Menschen zwischen Artefakt und Lebewesen*, εκδ. Paderborn: Mentis 2003.
- Τάκης Κουμπής, «Οι πυγολαμπίδες της τέχνης δραπετεύουν από τους προβολείς της εξουσίας», στο Περιοδικό *αληθεια*, No 9, Καλοκαίρι 2017.
- Τάκης Κουμπής, Θεωρία του Χώρου και Θεωρία της Εικόνας, «Εισαγωγή στην Κριτική Χώρο - Εικονολογία II», Σημειώσεις διδασκαλίας στο MET Αθηνών, 2019 - 2020.
- Τάκης Κουμπής, Θεωρία του Χώρου και Θεωρία των Εικόνων, «Η Λογική της Χώρο - Εικόνας», Σημειώσεις διδασκαλίας στο MET Αθηνών, 2020.
- Τάκης Κουμπής, «Εισαγωγή στη θεωρία του ενεργήματος εικόνας σύμφωνα με τον Horst Bredekamp», Σημειώσεις διδασκαλίας στο MET Αθηνών, 2020 - 2021.
- Marie-José Mondzain, «Aborder l' image», στο συλλογικό τομίδιο *Esthétique et Société*, εκδ. L' Harmattan, 2009.
- Βαγγέλης Μπιτσώρης, Ζακ Ντερριντά. *Ζωή, Θάνατος, Επιβίωση*, εκδ. Νεφέλη, 2006.
- Πλάτων, *Κρατύλος*, εκδ. Πόλις, 2001.
- Πλάτων, *Πολιτεία*, εκδ. Πόλις, 2017.
- Πλάτων, *Σοφιστής*, εκδ. Ζήτρος, 2008.
- Merleau Ponty, *Η αμφιβολία του Σεζάν. Το μάτι και το πνεύμα*, εκδ. Νεφέλη, 1991.
- Merleau Ponty, *Η πρόζα του κόσμου*, εκδόσεις Εστία, εκδ. 1992.
- Jean-Paul Sartre, *Η Φαντασία*, εκδ. Αρσενίδη, 1981.
- Ludger Schwarte, «Veracité de l' image», *Devant les images: Penser l'art et l' histoire avec Georges Didi-Huberman*, συλλογικό, εκδ. Les presses du réel, 2011.
- Buck-Morss Susan, *Η διαλεκτική του βλέπειν*, εκδ. Κρήτης, 2011.
- Aby Warburg, «Η ιταλική τέχνη και η διεθνής αστρολογία στο Μέγαρο Σκιφανόια της Φεράρα», στον συλλογικό τόμο *Έννοιες της τέχνης τον 20ό αιώνα*, επιμ. Π. Πούλος, εκδ. ΑΣΚΤ, 2006.
- Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, Ediciones Akal, 2010.
- Lambert Wiesing, *Artifizielle Präsens, Studien zur Philosophie des Bildes*, εκδ. Suhrkamp, 2005.





ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ ΕΡΓΩΝ

- σελ. 1 Γλυπτό (λεπτομέρεια), 1,50m x 1,70m x Υ 1,77m
 Γύψος, Μέταλλο, Ξύλο, Σιζάλ
- σελ. 7 Σχέδιο με πενάκια, 42cm x 29,7cm
- σελ. 12, 43 Γλυπτό, 1,37m x 0,27m x Υ 0,31m
 Γύψος, Σιλικόνη, Κράματα Μετάλλων
- σελ. 19 Γλυπτό (λεπτομέρεια), 2,30m x 0,40m x Υ 0,09 m
 Γύψος, Σιλικόνη, Φελιζόλ, Σιζάλ, Συνθετική Ρητίνη
- σελ. 23 Γλυπτό (λεπτομέρεια), 0,44m x 0,46m x Υ 0,26m
 Γύψος, Σιλικόνη, Κράματα Μετάλλων, Συνθετική Ρητίνη
- σελ. 25 Γλυπτό, 0,49m x 0,15m x Υ 0,12m
 Γύψος, Σιλικόνη, Κράματα Μετάλλων, Σιζάλ
- σελ. 34 Γλυπτό, 0,20m x 0,18m x Υ 0,27m
 Συνθετικό Ύφασμα, Σιλικόνη, Κράματα Μετάλλων, Πολυεστέρας, Νήμα
- σελ. 38 Γλυπτό, 0,30m x 0,23m x Υ 0,33m
 Γύψος, Σιλικόνη, Κράματα Μετάλλων
- σελ. 45 Σχέδιο με πενάκια, 42cm x 29,7cm

