



ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Η ΣΧΕΣΗ ΛΟΓΟΥ ΚΑΙ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ
ΑΠΟ ΤΟ 1970 ΕΩΣ ΣΗΜΕΡΑ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Ευρύκλεια – Μυρτώ Χ. Χαρίτου

Αθήνα 2021



ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Η ΣΧΕΣΗ ΛΟΓΟΥ ΚΑΙ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ
ΑΠΟ ΤΟ 1970 ΕΩΣ ΣΗΜΕΡΑ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Ευρύκλεια – Μυρτώ Χ. Χαρίτου

Αθήνα 2021

Τριμελής Επιτροπή

Κωνσταντίνος Ιωαννίδης, Αναπληρωτής Καθηγητής, Τμήμα Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Επιβλέπων.

Αρετή Αδαμοπούλου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Τμήμα Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Μέλος Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής.

Ανδρέας Ιωαννίδης, Ομότιμος Καθηγητής, Τμήμα Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Μέλος Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής.

Εξεταστική Επιτροπή

Λουΐζα Αυγήτα, Επίκουρη Καθηγήτρια, Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Εξεταστής.

Λία Γυιόκα, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Τμήμα Αρχιτεκτόνων, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Εξετάστρια.

Γιάννης Κονταράτος, Επίκουρος Καθηγητής, Τμήμα Εικαστικών Τεχνών, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Εξεταστής.

Έλενα Χαμαλίδη, Επίκουρη Καθηγήτρια, Τμήμα Τεχνών Ήχου και Εικόνας, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Εξεταστής.

Copyright © Ευρύκλεια Μυρτώ Χαρίτου

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 του/της συγγραφέα/ως. 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 παρούσας διδακτορικής διατριβής από την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών δεν υποδηλώνει απαραιτήτως και αποδοχή των απόψεων της συγγραφέως.- (Ν. 5343/1932, άρθρο 202, παρ.2).

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Αντικείμενο μελέτης της παρούσας διδακτορικής διατριβής αποτελεί η σχέση μεταξύ *Λόγου* και τέχνης μέσα από το παράδειγμα τεσσάρων Ελλήνων καλλιτεχνών: του Κωνσταντίνου Ξενάκη, της Ναυσικάς Πάστρα, του Παντελή Ξαγοράρη και της Μπίας Ντάβου, εκπροσώπων των νέων καλλιτεχνικών τάσεων στην Ελλάδα της δεκαετίας του 1970.

Αφού προσδιοριστούν οι σημασιολογικές και φιλοσοφικές καταβολές του όρου *Λόγος*, εξετάζεται ο τρόπος με τον οποίο διαφορετικές εκφάνσεις του εντάσσονται στο έργο των υπό μελέτη καλλιτεχνών. Μέσα από μια χρονολογική παρακολούθηση της εικαστικής τους διαδρομής, η οποία ξεκινά από αφηρημένες εξπρεσιονιστικές εκφράσεις, αναλύεται η σταδιακή μετατόπισή τους προς έργα με σαφή γλωσσοκεντρικό-σημασιολογικό και μαθηματικό-τεχνολογικό προσανατολισμό, με πεδίο αναφοράς τις συνθήκες παραγωγής και πρόσληψης των εικαστικών τεχνών στην Ελλάδα τη δεδομένη χρονική περίοδο. Πιο συγκεκριμένα, διερευνάται το κατά πόσο εκπληρώθηκαν στην ιδιάζουσα ελληνική συνθήκη τα αιτήματα της εννοιολογικής τέχνης, η οποία δίνει προβάδισμα στις έννοιες της διαδικασίας, του συστήματος και της επικοινωνίας με άμεση απεύθυνση στο θεατή, που με τη σειρά της προτείνει την αλλαγή του ρόλου του τελευταίου.

Η επιλογή διαφορετικών μεθοδολογικών εργαλείων ανά κεφάλαιο –εργαλείων που αντλούν τόσο από τις κειμενικές σπουδές, π.χ. κάποιους τομείς της γλωσσολογίας, όσο και από τις θετικές επιστήμες των μαθηματικών και της φυσικής– υπαγορεύεται από το πλαίσιο και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του καλλιτεχνικού έργου κάθε δημιουργού. Επιδιώκεται έτσι να καταστεί σαφής η παρουσία του *Λόγου*, είτε ως μέσου έκφρασης και ειδοποιού στοιχείου εντός του έργου τέχνης είτε ως παραγωγής κριτικών κειμένων συνοδευτικών και επεξηγηματικών της εικαστικής πράξης. Αναλυτικά μελετάται ο *Λόγος* ως *γλώσσα*, κατά προέκταση του ρεύματος της εννοιολογικής τέχνης της δεκαετίας του 1970 ή ως *μύθος*, ο οποίος στη μεθοδολογική του λειτουργία δημιουργεί μια σειρά συστημάτων και κωδίκων για την κατανόηση κυρίαρχων μοτίβων και την αντανάκλαση διαφορετικών κοινωνικών συμβάσεων. Ταυτόχρονα, ο *Λόγος* γίνεται αντιληπτός ως συλλογιστικό επιχείρημα και άμεσο επακόλουθο μιας επαγωγικής, ορθολογικής διαδικασίας με ερείσματα στη αρχαία ελληνική φιλοσοφία, ενώ παράλληλα παίρνει τη μορφή μιας μαθηματικής μεταγλώσσας και ενός μαθηματικού κώδικα. Αυτή συνδέεται με την τεχνολογία και την κυβερνητική, έναν επιστημονικό κλάδο που συγκεντρώνει το ενδιαφέρον των καλλιτεχνών την ίδια περίοδο.

Συνοψίζοντας, η μελέτη κάνει έναν συσχετισμό του έργου των τεσσάρων καλλιτεχνών και του έργου άλλων εκπροσώπων της διεθνούς καλλιτεχνικής σκηνης, οι οποίοι εξέφρασαν κοινούς προβληματισμούς, προσπαθώντας να αμφισβητήσουν τους υπάρχοντες καλλιτεχνικούς θεσμούς. Επισημαίνονται, τέλος, οι τρόποι με τους οποίους η νέα τέχνη αναδιαπραγματεύεται την πρόσληψή της από το κοινό, αφενός ασκώντας κριτική στην καλλιτεχνική παρακαταθήκη του παρελθόντος και αφετέρου δημιουργώντας τους δικούς της μύθους.

ABSTRACT

The object of this present doctoral dissertation is the relation between *logos* and art, as exemplified in the work of four Greek artists: Constantinos Xenakis, Nafsika Pastra, Pantelis Xagoraris, and Bia Davou, all of them representatives of a new current in 1970s Greece.

Following the delineation of the semantic and philosophical origins of the term *Logos*, this work examines the way in which the different nuances of the word are embedded in the work of the selected case studies. Through a chronological analysis of their artistic trajectory, whose starting point are abstract expressionist gestures, the analysis focuses on their gradual shift towards artworks with an explicit language-centered, semantic, and mathematical-technological orientation, as seen within the context of the production and perception of the arts in Greece in this given time period. More specifically, it is questioned whether the specificity of Greek culture responded to certain principles of conceptual art, which fosters the notions of *process* and *system*, and forms of communication that addresses the audience directly, thus suggesting the possibility of the viewer to take a different role.

The choice of applying different methodological tools in each chapter – tools that are informed by textual studies (e.g. certain fields of linguistics), as well as the sciences of mathematics and physics – is defined by each artwork's context and attributes. In this way, the presence of *logos* is further established, either as an expressive means and a set of distinctive features within the artwork itself, or as a body of critical notes that accompany and annotate the artistic practice. *Logos* is thoroughly scrutinized as a language, in extension of the movement of conceptual art in the 1970s, or as a *myth*, which in its methodological function creates a series of systems and codes for the understanding of dominant patterns and the reflection of varied social conventions. At the same time, *logos* is perceived as part of argumentative reasoning and a direct consequence of an inductive, rational process that resonates with ancient Greek philosophy; whereas at the same time, it takes the form of mathematical meta-language and mathematical coding. This form is related to technology and cybernetics, a scientific discipline that draws the attention of the artists of the same period.

Summing up, this research draws a connection between the work of these four artists and of other representatives of the international artistic scene, who have also expressed similar concerns in an attempt to challenge dominant artistic institutions. The study concludes by identifying the ways in which this new art renegotiates the audience perception, not only by

critically assessing the artistic legacy of the past, but also by creating its own myths in the present.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	12

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

- Το θεωρητικό πλαίσιο. Επιχειρώντας έναν ορισμό της έννοιας του <i>Λόγου</i>	16
- Η εννοιολογική τέχνη	20
- Από τον κανόνα της εννοιολογικής τέχνης στην κριτική της	26
- Η ελληνική συνθήκη	29
- <i>Λόγος</i> και <i>Μύθος</i> από τον Ηράκλειτο στον Στρουκτουραλισμό	35
- Ο μαθηματικός <i>Λόγος</i> ως μεταγλώσσα. Η έννοια του συστήματος	45
- Η σύνδεση <i>Κώδικα</i> και <i>Μύθου</i> μέσω της Τέχνης	50
- Μεθοδολογία	53

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΞΕΝΑΚΗΣ

- 1.1. Η εγκατάσταση στο Παρίσι στα μέσα του 1950	59
- 1.2. Στα χνάρια της <i>Art Informel</i>	62
- 1.3. Η μετάβαση από την αφαίρεση στην κίνηση μέσω του «ανοιχτού έργου»	67
- 1.4. Το πλαίσιο γύρω από την κινητική τέχνη στο Παρίσι του 1960 και τα πρώτα κινητικά έργα του Ξενάκη	73
- 1.5. Από την κίνηση στη δημιουργία των πρώτων <i>περιβαλλόντων</i>	79
- 1.6. Η φαινομενολογική διάσταση της τέχνης	86

- 1.7. Από τα πρώτα <i>Θεάματα</i> του Ξενάκη στην έκθεση « <i>Espace à Réflexion</i> »: η φαινομενολογική μετατόπιση του έργου του	92
- 1.8. Ο κώνος μέσα στην πόλη και ως πολιτικό σύμβολο	98
- 1.9. Η μετάβαση του κώνου από τον δημόσιο χώρο στο γλωσσικό περιβάλλον. Η πρώτη έκθεση στην Ελλάδα, Ινστιτούτο Γκαίτε, 1971	103
- 1.10. Η γλωσσολογική στροφή	109
- 1.11. Από τις <i>Εφημερίδες</i> στη γλωσσική Βαβέλ	118
- 1.12. Μεταξύ μαθηματικής τάξης και κοσμικής αταξίας	122
- 1.13. Το πέρασμα από τη μοντέρνα ζωγραφική στους μεταμοντέρνους αρχιτεκτονικούς προβληματισμούς	129
- 1.14. Η πρόσληψη του έργου του Ξενάκη μεταξύ μοντέρνου – μεταμοντέρνου ...	132

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

ΝΑΥΣΙΚΑ ΠΑΣΤΡΑ

- 2.1. Η μαθητεία στην Βιέννη, 1957-1963	141
- 2.2. Η μετακίνηση στο Παρίσι, η περίοδος προετοιμασίας, 1964-68	145
- 2.3. Η χρησιμοποίηση του <i>Λόγου</i> στο έργο της Πάστρα. Η σειρά <i>Αναλογικά Ι</i> , 1968-76	147
- 2.4 Η σημασία του σχεδίου	149
- 2.5. Η ομάδα <i>Διαδικασίες – Συστήματα</i>	152
- 2.6. Η σειραϊκότητα ως μέθοδος	157
- 2.7. Η <i>Ιδέα</i> ως το ίδιο το έργο τέχνης	158
- 2.8. Η γεωμετρία στο έργο της Πάστρα	164
α. Τετράγωνο και Κύκλος	164
β. <i>Σύνεκτρον</i>	165
γ. Η <i>Σύνθεση αριθ. Ι</i> ασυμμετρική	168
δ. <i>Πλέγματα</i>	173

- 2.9. Η προσπάθεια δόμησης του χώρου. Η σειρά *Αναλογικά 2*, 1976-81 177
- 2.10. Η επιθυμία για επέκταση στο άπειρον. Η σειρά *Αναλογικά 3*, 1982-86 181
- 2.11. Η δημιουργία ενός συστήματος διασύνδεσης των μορφών. Η σειρά
Σχέσεις-Ρυθμοί 184
- 2.12. Η επιστροφή στην πρωταρχική ύλη και το πλάσιμο. *Γη, σίδερο, ξύλο*,
1998-2004 192
- 2.13. Η πρόσληψη του έργου της Πάστρα. Συνενώνοντας το κonstrουκτιβιστικό
παρελθόν με τις νέες εννοιολογικές τάσεις 196

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

ΠΑΝΤΕΛΗΣ ΞΑΓΟΡΑΡΗΣ

- 3.1. Οι μαθηματικές σπουδές και η ζωγραφική προπαίδεια 203
- 3.2. Τα πρώτα χρόνια της μαθητείας στην ΑΣΚΤ και η επίδραση του Ευρωπαϊκού
Μοντερνισμού 204
- 3.3. Επιστροφή στην Αρχαιότητα μέσα από τη Φιλοσοφία και τα Μαθηματικά ... 208
- 3.4. Τα μαθηματικά στην τέχνη από την Αναγέννηση στον Μοντερνισμό μέσα από τα
κείμενα του Ξαγοράρη 213
- 3.5 Η επίδραση του Bauhaus και του Κonstrουκτιβισμού στο έργο του
Ξαγοράρη..... 217
- 3.6. Τα μαθηματικά στον Σουπρεματισμό και τον Κonstrουκτιβισμό 222
- 3.7. Οι μαθηματικές αναλύσεις του Ξαγοράρη και τα πρώτα κινητικά έργα βασισμένα
στη μελέτη της θεωρίας των καμπύλων και επιφανειών, 1963-67 224
- 3.8. Η πρώτη απόπειρα σύζευξης μαθηματικών, τέχνης και τεχνολογίας. Η έκθεση
Μετασχηματισμοί, 1967 229
- 3.9. Γλυπτικές κατασκευές βασισμένες στις Ελάχιστες επιφάνειες και την Τοπολογία,
1966-67 232
- 3.10. Δύο δημοσιεύματα σχετικά με την ανάδυση του τεχνολογικού πολιτισμικού
ορίζοντα και τη σχέση του με την τέχνη 235

- 3.11. Μια διεπιστημονική προσέγγιση της τέχνης. Η εισαγωγή της έννοιας του συστήματος, της δομής και της ομάδας στην ατομική έκθεση *Μετασχηματισμοί 2*, 1971 239
- 3.12. Η πρώτη επαφή του κοινού με τη νέα τεχνολογία μέσω της έκθεσης η *Τέχνη των Ηλεκτρονικών Υπολογιστών*, 1971 245
- 3.13. Η δημιουργία ενός συστήματος οπτικής οργάνωσης μέσω της χρήσης Η/Υ. Η έκθεση *Μετασχηματισμοί 3*, 1974 251
- 3.14. Η εμπειρία ως υπότροφος στο Μ.Ι.Τ. το φθινόπωρο του 1974 255
- 3.15. Το άρθρο του Ξαγοράρη «Κυβερνητική και Τέχνη», 1978 258
- 3.16. Η εισαγωγή του στοιχείου της τυχαιότητας μέσα από τη χρήση του λέιζερ. *Μετασχηματισμοί 4*, 1984 266
- 3.17. Συμπεράσματα ή η επιστροφή στη μεταφυσική τελειότητα των αριθμών 269

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

ΜΠΙΑ ΝΤΑΒΟΥ

- 4.1. Η μαθητεία και τα πρώτα έργα αφαίρεσης 273
- 4.2. Η μαθηματική και πνευματική τάξη του *Πλέγματος* 275
- 4.3. Η μετάβαση από τη δικτατορία στη νέα τέχνη της δεκαετίας του 1970 282
- 4.4. Η ενασχόληση με τους Η/Υ και η σειρά *Διαγράμματα και Κυκλώματα*, 1973-75 286
- 4.5. Η έννοια της ακολουθίας στις *Σειραϊκές δομές 1*, 1978..... 292
- 4.6. Η μετάβαση στις *Σειραϊκές δομές 2 – Οδύσσεια*, 1978-85..... 300
- 4.7. Συνθέτοντας τις Ραψωδίες σε Σειραϊκές Δομές 303
- 4.8. Η εργασία ως μέθοδος καταγραφής του χρόνου και του Υψηλού 306
- 4.9. Τα έργα στο χώρο και η σύνδεσή τους με τη σημειωτική θεωρία 308
- 4.10. Επιχειρώντας μια σημειωτική ανάλυση στο έργο της Ντάβου 310
- 4.11. Ο μύθος και ο φεμινισμός. Υφαντικές προεκτάσεις και η επιστροφή στη χειρωνακτική πρακτική 314
- 4.12. Ο μύθος ως μέσον έκφρασης της υπαρξιακής αγωνίας 320

- 4.13. Μετρώντας τη ζωή ή εκλογικεύοντας το θάνατο	322
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	325
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	337
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΟΝΟΜΑΤΩΝ	378
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ	389

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα διδακτορική διατριβή αποτελεί συνέχεια του θεωρητικού προβληματισμού που είχε ξεκινήσει με τη μεταπτυχιακή μου εργασία και αφορούσε στην παραγωγή θεωρητικού λόγου από τους καλλιτέχνες της Γενιάς του 1930, όπως αυτός εκφράστηκε μέσα από τον περιοδικό Τύπο της εποχής τους. Η προπαίδειά μου στον τομέα της φιλολογίας συνέτεινε προς αυτήν την κατεύθυνση, βοηθώντας με να εφαρμόσω γλωσσολογικές και λογοτεχνικές θεωρίες με τις οποίες είχα έρθει σε επαφή κατά τα πρώτα έτη των σπουδών μου. Ταυτόχρονα το ερώτημα της σχέσης, σημείου σύνδεσης ή/και τομής, μεταξύ του κειμένου και της εικόνας, αλλά και η προσπάθεια ορισμού της έννοιας του *Λόγου*, συνέχισε να με προβληματίζει. Σε αυτό συνετέλεσε και η δραστηριοποίησή μου στον τομέα της επιμέλειας, μέσα από την απασχόλησή μου σε διαφορετικές εκθέσεις και θεσμούς και η επαφή μου με σύγχρονους καλλιτέχνες οι οποίοι χρησιμοποιούν ως κατεξοχήν εκφραστικό τους μέσο τη γλώσσα.

Αναπόφευκτα το ενδιαφέρον μου στράφηκε προς τη δεκαετία του 1970 και την εννοιολογική τέχνη. Αυτή υπήρξε το κατεξοχήν καλλιτεχνικό ρεύμα, το οποίο υπονόμεισε την μορφική αυτονομία του έργου τέχνης, έδωσε προβάδισμα στην ιδέα και το νόημα πριν το τελικό εικαστικό έργο και χρησιμοποίησε ως πρωταρχικό υλικό τη γλώσσα καθαυτή. Το άμεσα εύλογο ερώτημα που προέκυψε ήταν κατά πόσο υπήρξε στην Ελλάδα μία ανάλογη τέχνη. Η άμεση απάντηση είναι, ότι δεν θα μπορούσε να μιλήσει κανείς για μια οργανωμένη τάση αυτού του είδους, ούτε για συγκεκριμένους εκπροσώπους. Παρόλα αυτά, χαρακτηριστικά και μέθοδοι της εννοιολογικής τέχνης είναι δυνατόν να ανιχνευθούν και στο έργο των ελλήνων εικαστικών της περιόδου, ενώ η παρουσία του *Λόγου* στο έργο τους υπήρξε εμφανής.

Η διατριβή αυτή αποσκοπεί να παρουσιάσει και αναλύσει διαφορετικές πτυχές και τρόπους ύπαρξης του *Λόγου* εντός και παράλληλα με το εικαστικό έργο. Η παρουσίαση όλων των ελλήνων καλλιτεχνών οι οποίοι με διαφορετικούς τρόπους ενσωμάτωσαν λογοκεντρικές πρακτικές στο έργο τους ξεφεύγει από τα όρια και την ενδελεχή ανάλυση που απαιτεί μία διατριβή, χωρίς να σημαίνει ότι δεν μπορεί να αποτελέσει το αντικείμενο μιας μελλοντικής έκθεσης. Η ανάγκη να προσεγγίσουμε σε βάθος τα ίδια τα εικαστικά έργα και να πλαισιώσουμε θεωρητικά το θέμα, μας οδήγησε στην επιλογή τεσσάρων δημιουργών, που κατά τη γνώμη της γράφουσας αποτελούν ιδανικές περιπτώσεις μελέτης για την ανάπτυξη του επιχειρήματος.

Επιπλέον η συλλογή, οργάνωση και επεξεργασία του πρωτογενούς υλικού λόγω της έλλειψης ή της περιορισμένης πρόσβασης σε οργανωμένα αρχεία καλλιτεχνών και πηγές,

υπήρξε πρόκληση καθόλα τα χρόνια εκπόνησης της παρούσας εργασίας. Παράλληλα συνέτεινε στο να προκύψουν ένα πλήθος ερωτημάτων σχετικά με τον τρόπο δόμησης ενός αρχείου, όσο και τις κατάλληλες πρακτικές που διασφαλίζουν τη νομική και οργανωτική σύστασή του, η οποία και θα επιτρέψει τη συνέχεια του καλλιτεχνικού έργου ενός δημιουργού στη χώρα μας.

Αυτούς τους προβληματισμούς τους μοιράστηκα με έναν αριθμό καθηγητών, συναδέλφων και φίλων που μέσα από τις διαφορετικές τους ιδιότητες, θέσεις και οπτική, υπήρξαν πάντα πρόθυμοι να προσεγγίσουν τα διαφορετικά θέματα που με απασχολούσαν κατά την οκταετή συγγραφή της διατριβής, αλλά και να αναζητήσουμε από κοινού πιθανές λύσεις. Σε αυτό το πλαίσιο δεν θα μπορούσα να παραλείψω να αναφερθώ στο δεύτερο μεταπτυχιακό δίπλωμα στην Επιμέλεια Μουσειακών Εκθέσεων που πραγματοποίησα στο Πανεπιστήμιο Rennes2 και να ευχαριστήσω την καθηγήτριά μου Elvan Zabunyan. Τα μαθήματά της όσον αφορά την αμερικανική εννοιολογική και μετα-εννοιολογική τέχνη, η διεθνής βιβλιογραφία που είχα την ευκαιρία να μελετήσω και οι εκθεσιακές πρακτικές που εφαρμόσαμε για την ατομική έκθεση της Cady Noland, διεύρυναν τους ορίζοντές μου σχετικά με το θέμα της σχέσης εικόνας και έργου τέχνης.

Αντίστοιχα πολύτιμη ήταν και η διετής εργασιακή εμπειρία μου στην documenta14. Τόσο ο καλλιτεχνικός διευθυντής Adam Szymczyk όσο και η επιμελήτρια Monika Szewczyk με προέτρεψαν να κοιτάζω αντίστοιχες εννοιολογικές πρακτικές προερχόμενες από την Ανατολική Ευρώπη και την Πολωνία ειδικότερα. Μαζί τους συζήτησα σε βάθος το έργο των Ελλήνων καλλιτεχνών που εξετάζονται στο πλαίσιο της διατριβής, ενώ επισκεφθήκαμε αρχεία και στούντιο καλλιτεχνών. Η ένταξη σε μια ομάδα εργασίας με άτομα με διαφορετικές πολιτισμικές καταβολές που επιθυμούσαν να προσεγγίσουν την πρόσφατη ελληνική τέχνη, με έκανε να καταλάβω τον σημαίνοντα ρόλο της τεκμηρίωσης του υλικού ώστε να μπορεί να είναι προσβάσιμο και σε ξένους μελετητές που επιθυμούν να προβούν σε ανάλογους συσχετισμούς και συνδέσεις.

Στο ίδιο πλαίσιο θα ήθελα να ευχαριστήσω το artist-run space 3/37 και τους καλλιτέχνες Κοσμά Νικολάου, Χρυσάνθη Κουμιανάκη και Πάκυ Βλασσοπούλου για την πρόσκληση να επιμεληθούμε από κοινού την έκθεση, τον κύκλο ομιλιών και παρουσιάσεων με τίτλο *Μετά την έκρηξη ακούς ακόμα το φως*, που πραγματοποιήθηκε το 2016 κατά τη διάρκεια προετοιμασίας της documenta14 στην Ελλάδα. Οι δράσεις και το αρχείο που δημιουργήθηκε είχαν στόχο την ανάδειξη καλλιτεχνικών αφηγήσεων, πρακτικών και προβληματισμών που προέκυψαν κατά τη δεκαετία του '70 στην Ελλάδα και παραμένουν επίκαιρα στο σήμερα. Εκτός από τη συνολική έρευνα, παρουσίασα εκεί την εργασία μου σε

σχέση με την Ναυσικά Πάστρα, ενώ έργα της συμπεριλήφθηκαν στην έκθεση. Παράλληλα ο ιστορικός τέχνης Εμμανουήλ Μαυρομμάτης παρουσίασε τη δράση της ομάδας *Διαδικασίες - Συστήματα*. Τον τελευταίο θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά για την πρόσβαση που μου έδωσε στο αρχείο και το στούντιο της Ναυσικάς Πάστρα, αλλά και όλες τις πληροφορίες που ανέσυρε σε σχέση με τη ζωή, το έργο και τους θεωρητικούς προβληματισμούς που σημάδεψαν τον από κοινού βίο τους.

Αντίστοιχα θα ήθελα να ευχαριστήσω τον Κωνσταντίνο Ξενάκη ο οποίος πάντα πρόθυμος να με συναντήσει στο εργαστήριό του, συζήτησε μαζί μου τη μακρά καλλιτεχνική του πορεία και μου εξήγησε τον τρόπο σύστασης του φυσικού του αρχείου. Η ανάγκη, εξαιτίας της προχωρημένης ηλικίας του Ξενάκη, που απεβίωσε κατά την ολοκλήρωση της διατριβής, να διασωθεί το αρχείο του καλλιτέχνη σε ηλεκτρονική μορφή, έτσι ώστε να μπορεί να είναι προσβάσιμο και στο μέλλον, μας οδήγησε στην απόφαση ψηφιοποίησής του. Χωρίς τη συνεισφορά του 3 /37, του βοηθού του Ξενάκη, Μάνου Αλεξίου και του ΙΣΕΤ, το οποίο με υποστήριξε καθόλη την περίοδο έρευνας, ειδικά σε ότι αφορά τα τεκμήρια που σχετίζονται με το έργο της Ντάβου, το εγχείρημα θα ήταν αδύνατον. Για το λόγο αυτό τους ευχαριστώ θερμά. Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω τον επιμελητή Σταμάτη Σχιζάκη που μοιράστηκε μαζί μου υλικό και τις σκέψεις του σχετικά με το έργο του Παντελή Ξαγοράρη, στον οποίο το αρχείο η πρόσβαση δεν ήταν αυτονόητη και δυνατή.

Κατά μείζονα λόγο θα ήθελα να εκφράσω τις ειλικρινείς μου ευχαριστίες στον επιβλέποντα καθηγητή μου Κωνσταντίνο Ιωαννίδη, ο οποίος μέσα στα χρόνια, παρά τις παράπλευρες επαγγελματικές δραστηριότητες που διατηρούσα, δεν έχασε την εμπιστοσύνη με την οποία με περιέβαλλε και συνέχισε να με καθοδηγεί και να με υποστηρίζει για την ολοκλήρωση της διατριβής. Πάντα πρόθυμος να συζητήσει τα διάφορα ερευνητικά θέματα και τους προβληματισμούς που ανέκυπταν, μου έδωσε πολύτιμες συμβουλές σε σχέση με τη μεθοδολογία, τον τρόπο προσέγγισης, τη συνθετική αντιμετώπιση του θέματος και τον τρόπο γραφής. Η συνολική συμβολή του με κάθε τρόπο υπήρξε καθοριστική.

Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά το μέλος της τριμελούς επιτροπής Αρετή Αδαμοπούλου για την ενδελεχή ανάγνωση της διατριβής και τις καθοριστικές επισημάνσεις και σχόλια της, αλλά και το χρόνο που πέρασε συζητώντας μαζί μου. Για τον χρόνο του, θα ήθελα να ευχαριστήσω και το τρίτο μέλος της επιτροπής Ανδρέα Ιωαννίδη. Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω τα υπόλοιπα μέλη της επταμελούς επιτροπής Λουίζα Αυγήτα, Λία Γυιόκα, Γιάννη Κονταράτο, Έλενα Χαμαλίδη για τη συμμετοχή και την εμπιστοσύνη τους στην παρούσα διατριβή.

Ιδιαίτερα ευγνώμων είμαι στην οικογένειά μου. Ιδιαίτερα στον πατέρα μου Χαράλαμπο Χαρίτο, ο οποίος εξαιτίας της μαθηματικής του ιδιότητας με βοήθησε να προσεγγίσω σύνθετες μαθηματικές έννοιες, να κατανοήσω όρους που απαντούν στη διατριβή και να αποκτήσω γνώσεις που συμβάλλουν στην επιστημονική τεκμηρίωση του θέματος. Επίσης καθοριστική υπήρξε και η συμβολή της μητέρας μου Ολυμπίας Τζιάϊδα η οποία, παρά τις βεβαρημένες υποχρεώσεις που έχει ως γιατρός, με υπομονή συνέβαλε στη γλωσσική επιμέλεια του κειμένου. Χωρίς τη συναισθηματική και έμπρακτη υποστήριξή τους η διατριβή αυτή δεν θα είχε ολοκληρωθεί.

Για τη συμπαράστασή τους θα ήθελα να ευχαριστήσω επίσης τους Ελεάννα Παπαθανασιάδη και Γιώργο Αρμάο, αλλά και όλους τους αγαπημένους φίλους και συνεργάτες που υπήρξαν δίπλα μου στηρίζοντάς με στις καλές και τις δύσκολες μέρες.

Τέλος θα ήθελα να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου στον εκλιπόντα φίλο Τιμόθεο Τζουλιάδη, στη μνήμη του οποίου αφιερώνεται αυτό το κείμενο. Ο τρόπος σκέψης του, οι πολύωρες συζητήσεις μας σε σχέση με τον μύθο και οι βαθιές θεωρητικές και λογοτεχνικές του γνώσεις εμπλούτισαν το περιεχόμενο. Η δική του επιμονή στο στόχο και η αγάπη του για τη συγγραφή, υπήρξαν οδηγός που θα με συντροφεύει σε όλη μου τη ζωή.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το θεωρητικό πλαίσιο. Επιχειρώντας έναν ορισμό της έννοιας του Λόγου

Η σχέση -είτε ως διάκριση είτε ως αλληλεπίδραση- μεταξύ Λόγου και εικόνας έχει μακρά παράδοση και εκδηλώθηκε μέσα από διαφορετικά παραδείγματα στην ιστορία της τέχνης¹. Ανάλογα, στην ιστορία του ανθρώπου, σε διαφορετικούς πολιτισμούς και χρονικές περιόδους δόθηκε προβάδισμα στον ένα ή τον άλλο τρόπο έκφρασης². Παραδοσιακά μάλιστα, θεωρήθηκε ότι η τέχνη και οι καλλιτέχνες συνδέονται κατεξοχήν με την οπτική δεξιότητα, ενώ οι συγγραφείς με τη λεκτική έκφραση και τη γλώσσα. Η πιο γνωστή αποτύπωση αυτής της διάκρισης των μέσων καταγράφηκε στη ευρωπαϊκή φιλολογία από τον γερμανό συγγραφέα και φιλόσοφο Gotthold Ephraim Lessing, στο κλασικό του πλέον έργο *Λαοκόων ή περί των ορίων της ζωγραφικής και της ποιήσεως* (1766). Ο Lessing θέλοντας να θέσει τα όρια και τους, ως προς το ίδιο το μέσον, περιορισμούς της ζωγραφικής και της ποίησης περιέγραψε την τελευταία (ποίηση) ως τέχνη που αναπτύσσεται εν χρόνω αφού αφηγείται πράξεις, και τη ζωγραφική ως τέχνη του χώρου που γίνεται άμεσα κατανοητή αφού περιγράφει τα αντικείμενα συγχρονικά³. Παράλληλα, τα όρια και η σχέση ανάμεσα στην «εικόνα» και τον «λόγο», αποτέλεσε ένα εκτεταμένο πεδίο έρευνας που απασχόλησε αρκετές ακόμη γενιές ιστορικών

¹ Υπάρχει πληθώρα παραδειγμάτων στην ιστορία και τους διαφορετικούς πολιτισμούς στα οποία λόγος και τέχνη συνυφαίνονται. Από τα ρωμαϊκά γλυπτά της Σπερλόνγκα που αναπαριστούν θέματα από την Οδύσεια, στα Βυζαντινά μωσαϊκά της Αγίας Σοφίας, τα εικονογραφημένα κείμενα από τα έντεκα ιαπωνικά ξύλινα βιβλία του 11ου αιώνα και την κινέζικη καλλιγραφία όπου οι χαρακτήρες λειτουργούν τόσο σε οπτικό όσο και σε λεκτικό επίπεδο, στα χειρόγραφα και την τέχνη του μεσαίωνα όπου ο λόγος στόχευε στη διάδοση των διδαγμάτων της χριστιανικής πίστης. Επίσης, στην Αναγέννηση ιδιαίτερα διαδεδομένη υπήρξε η αφήγηση μυθικών και ιστορικών γεγονότων στα βιβλία της εποχής η οποία πλουτιζόταν με τη βοήθεια εικαστικών απεικονίσεων αλλά και έργα όπως η διάσημη *Άνοιξη* στην οποία ο Botticelli αναπαρίστα κλασικές φιγούρες της μυθολογίας, ή ακόμη και όταν η χρήση μακροσκελών τίτλων προσέφερε πληροφορίες για την αναπαριστώμενη στιγμή οδηγώντας τον θεατή σε μια πληρέστερη κατανόηση της εικόνας. Ποικίλα παραδείγματα συναντά κανείς και στα κινήματα της μοντέρνας τέχνης με πιο χαρακτηριστικά αυτά στη Ρωσική πρωτοπορία, όπου ο λόγος ήρθε να συνδράμει στην επιταγή της τέχνης για κοινωνική αλλαγή αλλά και στο Φουτουρισμό, τον Σουπρεματισμό, το Νταντά και τον Κυβισμό που ενσωμάτωσαν τις τυπογραφικές καινοτομίες για να δημιουργήσουν έργα όπου το οπτικό και ποιητικό στοιχείο γίνονταν ένα (Malevich, Braque, Duchamp, Klee, Magritte).

² Για παράδειγμα την περίοδο της εικονομαχίας στο Βυζάντιο τον 8^ο και 9^ο αι. ή την απαγόρευση αναπαραστάσεων στην ισλαμική και ιουδαϊκή θρησκεία, John Dixon Hunt, David Lomas, Michael Corris, *Art, Word and Image, 2.000 Years of Visual/Textual Interaction*, London, Reaktion, 2011, σ. 15.

³ Ο Lessing ανοίγει το κείμενό του αναφερόμενος στον έλληνα λυρικό ποιητή του 5^{ου} αι. Σιμωνίδα τον Κείο και την επισήμανση ότι «ο πρώτος που συνέκρινε τη ζωγραφική με την ποίηση ήταν ένας άνθρωπος με ωραία αίσθηση». Τη φράση του Σιμωνίδα «την μεν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπώσαν προσαγορεύει, την δε ποίησιν ζωγραφίαν λαλούσαν» διέσωσε ο Πλούταρχος. Από αυτόν την παρέλαβε ο Οράτιος που έμελλε με τη σειρά του να έχει μεγάλη επίδραση στη σημαντική και διαχρονική διαμάχη της Αισθητικής γύρω από τη σχέση λογοτεχνίας και ζωγραφικής με την αξιομνημόνευτη διατύπωσή του: «ut pictura poesis». Γκότχολντ- Εφραίμ Λέσινγκ, *Λαοκόων ή περί των ορίων της ζωγραφικής και της ποιήσεως*, (μετ. Αριστομένης Προβελέγγιος), Αθήνα, Πελεκάνος, 2008 (1903).

της τέχνης, όπως μπορεί κανείς χαρακτηριστικά να δει στο παράδειγμα του Erwin Panofsky, ο οποίος στον τίτλο της γνωστής του *εικονολογικής θεωρίας* χρησιμοποίησε τους δύο όρους⁴.

Η ιστορία της τέχνης για να μπορέσει να ανταποκριθεί στη μελέτη αυτής της σχέσης μέσα στο χρόνο, αναγκάστηκε να μεταβάλει τόσο την ίδια τη μεθοδολογική προσέγγισή της όσο και το λεξιλόγιό της. Για να το επιτύχει, προσέγγισε και δανείστηκε ερμηνευτικά εργαλεία διαφορετικών ανθρωπιστικών κλάδων. Πρωταρχικά αυτών που κυρίως ασχολούνταν με τη λεκτική έκφραση -για παράδειγμα την ιστορία της λογοτεχνίας, τις κειμενικές σπουδές και τη γλωσσολογία-, αλλά και αυτών που προέρχονταν από άλλα πεδία της επιστημονικής γνώσης, όπως για παράδειγμα των μαθηματικών και της φυσικής (θεωρία των συστημάτων, κυβερνητική, τοπολογία). Προτού προβούμε στην επεξήγηση της επιλογής των τεσσάρων υπό εξέτασιν καλλιτεχνών: Κωνσταντίνου Ξενάκη, Ναυσικάς Πάστρα, Παντελή Ξαγοράρη και Μπίας Ντάβου αλλά και της συγκεκριμένης χρονικής περιόδου έρευνας, θεωρούμε σκόπιμο να αναφερθούμε στον τρόπο με τον οποίο καταρχήν νοήθηκε ο όρος *Λόγος* στο πλαίσιο αυτής της διατριβής. Σκοπός είναι να καταστεί σαφής η επιλογή των μεθοδολογικών εργαλείων που χρησιμοποιήθηκαν ανά κεφάλαιο, όπως αυτά υπαγορεύθηκαν από το πλαίσιο και το ιδιαίτερο κάθε φορά έργο των καλλιτεχνών.

Στο λεξικό κάτω από το λήμμα *Λόγος*, μπορεί κανείς να ανατρέξει σε ποικίλες σημασίες, με πιο διαδεδομένες αυτές της ομιλίας και της γλώσσας. Αφενός δηλαδή ως προφορικός λόγος ο οποίος περιγράφει «την ικανότητα του ανθρώπου να ομιλεί και διατυπώνει τη σκέψη του», και αφετέρου «κάθε (συμβολικού) συστήματος έκφρασης και επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων», ό,τι δηλαδή νοείται ως γραπτός λόγος.

Αξίζει επίσης να σημειώσουμε ότι σύμφωνα με τη φυσιολογία του ανθρώπινου εγκεφάλου, οι διεργασίες που αφορούν στη γλώσσα λαμβάνουν χώρα στο αριστερό ημισφαίριο, στο ίδιο ακριβώς σημείο όπου εδράζονται και οι δεξιότητες της λογικής, της κριτικής σκέψης, της συλλογιστικής, αλλά και των αριθμών. Από εκεί πιθανόν απορρέουν και οι πρόσθετες σημασίες που παίρνει η λέξη: ως «ορθός λόγος», δηλαδή η διανοητική ικανότητα και ο ορθολογικός τρόπος σκέψης, αλλά και ως «μαθηματικός λόγος» που εκφράζει τη σχέση αναλογίας μεταξύ δύο μεγεθών ή ποσοτήτων (πηλίκιο). Παράλληλα, το δεξιό ημισφαίριο είναι υπεύθυνο για τα οπτικά ερεθίσματα που συνδέονται με τη δημιουργία των εικόνων και των χρωμάτων, την αναγνώριση των προσώπων, την έκφραση των συναισθημάτων, τη διαίσθηση και τη δημιουργικότητα. Έτσι παραδοσιακά θεωρήθηκε, ότι η κλίση που φαίνεται ορισμένοι

⁴ Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in Art of the Renaissance*, Oxford, Oxford University Press, 1939.

άνθρωποι να αναπτύσσουν στις μεν ή τις δε διεργασίες υποδηλώνει και μεγαλύτερη ενεργοποίηση του αντίστοιχου ημισφαιρίου, ενώ διεξοδικές μελέτες στη νευροψυχολογία προσπάθησαν να ερευνήσουν τους βασικούς λόγους πίσω από αυτήν τη διττότητα των λειτουργιών⁵. Γίνεται έτσι σαφές, ότι το δίπολο «λόγου» και καλλιτεχνικής έκφρασης παρουσιάστηκε συμφυές με την ανθρώπινη υπόσταση και συγκεκριμένα με την ανθρώπινη φυσιολογία προτού να αποτελέσει θέμα φιλοσοφικών και θεωρητικών αναλύσεων σχετικά με τα όρια και τις δυνατότητες της γλώσσας και της οπτικής αναπαράστασης. Η σχέση μεταξύ των δύο θα μπορούσε να περιγραφεί ως πρωτεύική, αφού έθεσε ερωτήματα ως προς τη φόρμα και το περιεχόμενο, τόσο για τους συγγραφείς και θεωρητικούς, όσο και για τους καλλιτέχνες, τους αναγνώστες και τους θεατές.

Η ερμηνεία της οπτικής και κειμενικής γλώσσας, η έννοια της διασκευής, της μετάφρασης και της επανεγγραφής, της επίδρασης και του πρωτότυπου, ο ρόλος του δημιουργού και του κοινού υπήρξαν μερικά μόνο θέματα, που αμφισβήτησαν αλλά και ταυτόχρονα ορίσαν το «σύνορο» μεταξύ λέξης και εικόνας, και τις σχέσεις ιεραρχίας ή/και ισορροπίας που προέκυψαν ανά διαφορετικές περιόδους. Ταυτόχρονα, γίνεται κατανοητό ότι το ζήτημα σε ότι αφορά τη διάκριση της ανθρώπινης εμπειρίας σχετικά με αυτό που μπορεί να «ιδωθεί και αυτό που μπορεί να ειπωθεί, μεταξύ του τρόπου έκθεσης (display) και της διατύπωσης νοημάτων (discourse) ή ακόμη ανάμεσα στην εικόνα και στη λέξη»⁶, έθεσε τις

⁵ Sally Springer, Georg Deutsch, *Left Brain, Right Brain: Perspectives From Cognitive Neuroscience*, New York, W. H. Freeman and Company/Worth Publishers, 2001 (1989) και Joseph Hellige, *Hemispheric Asymmetry: What's Right and What's Left*, Cambridge, Harvard University Press, 2001.

⁶ Όσον αφορά το θέμα της λεκτικής και οπτικής αναπαράστασης και της ιστορικής αλληλεπίδρασής των δύο, ιδιαίτερα σημαντικοί παρουσιάζονται οι συλλογικοί τόμοι: Rui Carvalho Homem and Maria de Fátima Lambert (ed.), *Writing and Seeing. Essays on Word and Image*, Amsterdam/New York, Editions Rodopi, 2006. John Dixon Hunt, David Lomas, Michael Corris, *Art, Word and Image, 2.000 Years of Visual/Textual Interaction*, London, Reaktion, 2011. Και το πιο πρόσφατο Carmen Concilio, Maria Festa (ed.), *Word and Image. In Literature and the Visual Arts*, Milan, Mimesis International, 2017.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα του ερευνητικού ενδιαφέροντος γύρω από το δίπολο λόγου και τέχνης αποτελεί το επιστημονικό περιοδικό *Word & Image. A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, που από την πρώτη του έκδοση το 1985 μέχρι και σήμερα έχει δημοσιεύσει 140 τεύχη ασχολούμενο με τη συνάντηση και τον θεωρητικό όσο και πρακτικό διάλογο μεταξύ λεκτικών και οπτικών γλωσσών από κάθε ιστορική περίοδο και προοπτική. <https://www.tandfonline.com/action/journalInformation?show=aimsScope&journalCode=twim20>, πρόσβαση, 23.09.2019.

Επίσης από το 1987 χρονολογείται η σύσταση της Διεθνούς Ένωσης Μελετών Λέξης και Εικόνας (International Association of Word and Image Studies) <https://iawis.org> που εκδίδει τη σειρά επιστημονικών βιβλίων *Word & Image Interactions* που αποτελούνται από θεματικές συλλογές άρθρων καθώς και μονογραφίες πάνω στο θέμα. Επεκτεινόμενος κανείς στη σύσταση μιας πιο ειδικής βιβλιογραφίας γύρω από τις λογοκεντρικές και οπτικοκεντρικές αξίες θα άξιζε να αναφερθεί στα κλασικά έργα: Aristotle, *De Anima II*, (trans. W.W. Hett), Cambridge, Harvard University Press, 1957. Leonardo Da Vinci, *Paragone: Poetry and Painting*, (ed. A. Phillip McMahon), Princeton, Princeton University Press, 1956. Leon Battista Alberti, *On Painting*, (trans. John R. Spencer), New Haven, Yale University Press, 1966. Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, (ed. James T. Moulton) (1757), Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 1968. G.E. Lessing, *Laocoon: An Essay upon the Limits of Poetry and Painting*, (trans. Ellen Frothingham), Farrar, New York, Straus and Giroux, 1969. E. Panofsky, *Studies in Iconology*, Oxford, Oxford University Press, 1939.

παραμέτρους για την κατανόηση της ίδιας της τέχνης αλλά και τα όρια μέσα στα οποία επιχειρήθηκε η κριτική της ανάλυση.

Επιπλέον ανατρέχοντας στην ετυμολογία και σημασία του ουσιαστικού «λόγος», θα άξιζε να επισημάνουμε ότι το ρήμα «λέγειν» από όπου προέρχεται, στην αρχική του χρήση - για παράδειγμα στον Όμηρο-, σημαίνει «συγκεντρώνω ή συλλέγω» αλλά και «απαριθμώ ή

Επίσης σε ό,τι αφορά τα όρια μεταξύ των τεχνών και τις συνέπειες που έχουν προκύπτει από τους καθιερωμένους λεκτικούς και οπτικούς κανόνες και τις σύγχρονες συμβάσεις, ένα πλήθος από θεωρητικούς προερχόμενοι από διαφορετικά πεδία και κατευθύνσεις των ανθρωπιστικών σπουδών (φιλόσοφοι, ψυχολόγοι, εικονολόγοι, δομιστές, ιστορικοί τέχνης) έχει εκτεταμένα ασχοληθεί. Παραθέτουμε:

Hans Aarsleff, *From Locke to Saussure: Essays on the Study of Language and Intellectual History*, London, Athlone, 1982. R. Arnheim, *Art and Visual Perception*, Berkeley, University of California Press, 1954 και *Towards a Psychology of Art*, Berkeley, University of California Press, 1969. J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, Oxford, Clarendon Press, 1962. M. Bakhtin, *The Dialogical Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1980. Mieke Bal, *Reading 'Rembrandt': Beyond the Word-Image Opposition*, New York/Cambridge, Cambridge University Press, 1991. Mieke Bal, *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*, (trans. Anna-Louise Milne), Stanford, Stanford University Press, 1997. Roland Barthes, «Is Painting a Language?» στο *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*, (trans. Richard Howard), New York, Hill and Wang, 1985. Και *Image - Music - Text*, (trans. Stephen Heath), New York, Hill and Wang, 1977. Και *S/Z*, New York, Hill and Wang, 1974. Finn Bostad, Craig Brandist et al (eds.), *Bakhtinian Perspectives on Language and Culture. Meaning in Language, Art and New Media*, Hampshire, New York, Palgrave Macmillan, 2004. Norman Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, New Haven, Yale University Press, 1983. Jay David Bolter, «Critical Theory and the Challenge of New Media» στο *Eloquent Images: Word and Image in the Age of New Media*, (Mary E. Hocks and Michelle R. Kendrick eds.), Cambridge/London, MIT Press, 2005. Ernst Cassirer, *The Warburg years (1919–1933): essays on language, art, myth, and technology*, (trans. and intr. S. G. Lofts with A. Calcagno), New Haven/ London, Yale University Press, 2013. J. Derrida, *Applied Grammatology*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1985 και *The Truth in Painting*, (trans. Geoff Bennington and Ian McLeod), Chicago, University of Chicago Press, 1987. Mariam Motamedi Fraser, *Word: beyond language, beyond image*, London/ New York, Rowman & Littlefield International Ltd, 2015. E.H. Gombrich, *Art and Illusion*, London, Phaidon Press, 1961 και *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, Indianapolis, Hackett, 1976. Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to the Theory of Symbols*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1968. M. A. Hagen (ed.), *The Perception of Pictures*, New York, Academic Press, 1980. Michael Ann Holly, *Past Looking: Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, New York, Cornell University Press, 1980. J. M. Kennedy, *A Psychology of Picture Perception*, Jossey-Bass, San Francisco, 1974. Matthew Kirschenbaum, «The Word as Image in an Age of Digital Reproduction» στο *Eloquent Images: Word and Image in the Age of New Media*, (Mary E. Hocks and Michelle R. Kendrick eds.), Cambridge/ London, MIT Press, 2005, σ. 137–56. M. Krieger, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992. Julia Kristeva, *Desire in language. A semiotic approach to Literature and Art*, New York, Columbia University Press, 1980. Liz Kotz, *Words to Be Looked At. Language in 1960s Art*, Cambridge, Massachusetts, London, The MIT Press, 2007. Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, Cambridge, Harvard University Press, 1993. J. Malek, *The Arts Compared*, Detroit, Wayne State University Press, 1974. Nicholas Mirzoeff (ed.), *The Visual Culture Reader*, New York, Routledge, 1998. Jan Mukarovsky, *The Word and Verbal Art*, (trans. and ed. John Steiner and Peter Steiner), New Haven, Yale University Press, 1977. W.J.T. Mitchell (ed.), *The Language of Images*, Chicago, University of Chicago Press, 1974. Και W. J. T. Mitchell, «Word and Image», *Critical Terms for Art History*, (Robert S. Nelson and Richard Shiff eds.), Chicago, London, The University of Chicago Press, 1996, σ. 51 και W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, Chicago University Press, 1986 και *Picture Theory*, Chicago, Chicago University Press, 1994. M. O'Toole, *The Language of Displayed Art*, London, Leicester University Press, 1994. Franco Ricci, *Painting with Words, Writing with Pictures. Word and Image in the Work of Italo Calvino*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 2001. Israel Scheffler, *Symbolic worlds. Art, science, language, ritual*, Cambridge, Cambridge University Press, Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, 1997. Wendy Steiner (ed.), *Image and Code*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1981. Wendy Steiner, *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*, Chicago, University of Chicago Press, 1982. L. Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, 3rd ed., (trans. G.E.M. Anscombe), New York, Macmillan, 1953. T. Wolf, *The Painted Word*, Farrar, New York, Straus and Giroux, 1975.

μετρώ». Η σύνδεση λοιπόν με τα μαθηματικά «ως κάτι που επιλέγεται για να υπολογιστεί», είναι αυτή που συνέδεσε τον «λόγο» με την μετρική αναλογία αλλά και οδήγησε στη δεύτερη και πιο διαδεδομένη σημασία του ως «διήγηση και ιστορία», δηλαδή ως ένα σύνολο γεγονότων που έχουν συγκεντρωθεί και είναι άξια να απαριθμηθούν/ειπωθούν/διηγηθούν. Έτσι ο όρος *Λόγος* δεν περιορίζεται/αναφέρεται αποκλειστικά στις λέξεις αλλά προσλαμβάνει και αξιολογικό χαρακτήρα για το περιεχόμενο και το νόημα αυτού που εκφράζεται. Μάλιστα στην πρώιμη ποιητική παράδοση των ραψωδών πριν την απαρχή της φιλοσοφίας, «ο λόγος και ο μύθος» παρουσιάζονταν ως συνώνυμες λέξεις.

Στην παρούσα διατριβή θα επιχειρήσουμε να προσεγγίσουμε τον *Λόγο*, βασιζόμενοι στις τρεις διαφορετικές ερμηνείες που αναφέρθηκαν παραπάνω: ως *γλώσσα*, ξεκινώντας από το πλαίσιο της εννοιολογικής τέχνης της δεκαετίας του 1970 και καταλήγοντας στην επανανοηματοδότηση του μύθου, ως *συλλογιστικό εγχείρημα* που βρήκε την έκφραση του στα επάλληλα βήματα μιας επαγωγικής ορθολογικής διαδικασίας, και ως *μαθηματικός λόγος* ο οποίος στην εξέλιξή του συνδέθηκε με τις θεωρίες των συστημάτων και της πληροφορίας αλλά και τον νέο κλάδο της κυβερνητικής που από τα μέσα του 1970 είχε ήδη αρχίσει να μονοπωλεί το ενδιαφέρον των καλλιτεχνών.

Η εννοιολογική τέχνη

Αν και η σημερινή εποχή -των μέσων κοινωνικής δικτύωσης, του διαφημιστικού καταιγισμού και των αμέτρητων αναλογικών και ψηφιακών ροών πληροφοριών με τις οποίες ερχόμαστε καθημερινά αντιμέτωποι- κάνει την αλληλεπίδραση ανάμεσα στον «λόγο» και την εικόνα να παρουσιάζεται ως η πλέον αυτονόητη συνθήκη⁷, αυτό δεν ήταν κάτι που ασπαζόταν ο υπέρμαχος υποστηρικτής του μοντερνιστικού φορμαλισμού Clement Greenberg, ειδικά σε ότι αφορούσε την τέχνη⁸. Ταυτιζόμενος με τον Lessing και προσηλωμένος στην επιστήμη και

⁷ Για τον ιστορικό τέχνης W.T.J. Mitchell το ζήτημα της αλληλεπίδρασης παρουσιάζεται σαφές: «[...] από σημασιολογική άποψη, σε ότι αφορά την αναφορά, την έκφραση των προθέσεων, και των παραγόμενων αποτελεσμάτων σε έναν θεατή/ακροατή, δεν υπάρχει ουσιώδης διαφορά μεταξύ των κειμένων και εικόνων και επομένως δεν υπάρχει χάσμα μεταξύ των μέσων που πρέπει να ξεπεραστεί μέσω ειδικών εκφραστικών στρατηγικών. Η γλώσσα μπορεί να λειτουργήσει ως απεικόνιση και η απεικόνιση μπορεί να λειτουργήσει ως γλώσσα επειδή οι επικοινωνιακές, εκφραστικές πράξεις, η αφήγηση, το εγχείρημα, η περιγραφή, η έκθεση και οι άλλες αποκαλούμενες «πράξεις ομιλίας» δεν εξαρτώνται από το μέσον (medium-specific), δεν είναι δηλαδή «κατάλληλες» για το ένα ή το άλλο μέσον. Μπορώ να προβώ το ίδιο εύλωττα σε μια υπόσχεση ή απειλή με ένα οπτικό σύμβολο όσο και με μια λεκτική έκφραση.», W.T.J. Mitchell, *Picture Theory*, University of Chicago Press, Chicago, 1994, σ. 160, (μετάφραση δική μου).

⁸ Όπως ο W.T.J. Mitchell παρατηρεί: «Παρόλο που η κεντρική παρόρμηση του καλλιτεχνικού μοντερνισμού στον εικοστό αιώνα, όπως ο Clement Greenberg υποστήριξε, ήταν η εξέταση της διάκρισης και της διαφοράς μεταξύ των λεκτικών και των οπτικών μέσων, αναζητώντας μια καθαρά οπτική ζωγραφική και μια καθαρά λεκτική

τις φιλοσοφικές αρχές του Immanuel Kant, ο αμερικανός κριτικός υπερασπίστηκε δογματικά την ανάγκη καθορισμού της ουσιαστικής, διακριτής φύσης των δύο αυτών στοιχείων. Οι θέσεις του, που συνοψίστηκαν ρητά στην αποποίηση όλων των αναφορών πέραν του χρώματος και της επιπεδότητας του καμβά, όλων δηλαδή εκείνων των εξωγενών προς τη ζωγραφική στοιχείων, κυριάρχησαν σε μια ολόκληρη γενιά καλλιτεχνών. Παράλληλα όμως, προετοίμασαν και το πλαίσιο για τη ριζοσπαστική απάντηση που η εννοιολογική τέχνη και λίγο αργότερα ο μεταμοντερνισμός ήρθαν να δώσουν.

Πράγματι, η εννοιολογική τέχνη αποτέλεσε την κατεξοχήν καλλιτεχνική τάση του 20^{ου} αιώνα, που έθεσε στο επίκεντρο του ενδιαφέροντός της, τη σχέση ανάμεσα σε αυτό που κανείς μπορεί να «δει» και σε αυτό που μπορεί να «διαβάσει»⁹, ασκώντας κριτική με αυτόν τον τρόπο στην αυτόνομη θεώρηση τους που τόσο ένθερμα υποστήριξε ο Greenberg. Αρκετοί από τους καλλιτέχνες που συνδέθηκαν με την τάση χρησιμοποίησαν τη γλώσσα, τα μέσα μαζικής επικοινωνίας και τον Τύπο για να αντιταχθούν στην απομόνωση της τέχνης. Παράλληλα δεν έλλειψαν οι δημόσιες παρεμβάσεις και η διεξαγωγή κοινωνιολογικών ερευνών εκ μέρους των καλλιτεχνών, ως τρόπος έκφρασης των κοινωνικών και πολιτικών ανησυχιών αλλά και ως αντίδραση στις επιταγές της καπιταλιστικής κοινωνίας.

Το αποτέλεσμα ήταν η υπονόμηση της μοναδικότητας του έργου τέχνης γενικά και η μείωση της παραγωγής καλλιτεχνικών αντικείμενων ειδικότερα. Αυτή η αντίδραση συμπορεύτηκε με την ανατροπή της άποψης σχετικά με τον ρόλο των μουσείων και των γκαλερί ως τόπων και ρυθμιστικού παράγοντα αξιολόγησης της τέχνης¹⁰, οδηγώντας σε όλο και συχνότερα παραδείγματα πλήρους αποϋλοποίησής της. Παράλληλα το κοινό άρχισε να γίνεται μάρτυρας της σταδιακής εξάλειψης του καλλιτεχνικού αντικειμένου για χάριν της διαδικασίας, της ιδέας ή της πρόθεσης που εμπεριέχεται σε αυτό. Το έργο τέχνης ήταν δυνατόν να αποτελεί αποκλειστικά και μόνο τη σύλληψη στο μυαλό του καλλιτέχνη, με τον τελευταίο να λειτουργεί ως δημιουργός νοημάτων -κατά αντιστοιχία με τους συγγραφείς-, και όχι να επωμίζεται τον ρόλο του χειρώνακτα.

Αυτή η αλλαγή της αντίληψης σχετικά με το έργο τέχνης και τους μηχανισμούς πλαισίωσής του (θεσμική κριτική), οδήγησε σε μια ευρεία παραγωγή θεωρητικού λόγου. Από τα κείμενα του Robert Morris μέχρι αυτά των Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Lawrence Weiner

ποίηση, ο πολιτισμός στο μεγαλύτερο μέρος του κυριαρχείται από την αισθητική του κιτς, που ελεύθερα αναμειγνύει και νοθεύει τα μέσα.», W.T.J. Mitchell, «Word and Image», ό.π., σ. 54, (μετάφραση δική μου).

⁹ Liz Kotz, *Words to Be Looked At. Language in 1960s Art*, Cambridge, Massachusetts, London, The MIT Press, 2007.

¹⁰ Alexander Alberro, Blake Stimson, *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*, Cambridge, MA, MIT Press, 2009.

και της ομάδας Art & Language¹¹, οι καλλιτέχνες στην προσπάθειά τους να καθιερώσουν την καλλιτεχνική τους παραγωγή και να δημιουργήσουν ένα νέο πλαίσιο υποστήριξης του έργου τους, συστηματικότερα από ποτέ, υιοθέτησαν τον ρόλο θεωρητικών της τέχνης. Αρκετοί μάλιστα είχαν πραγματοποιήσει σπουδές και λάβει πτυχία στις ανθρωπιστικές επιστήμες και ιδιαίτερα τη φιλοσοφία¹².

Κύριος στόχος τους ήταν να προτείνουν μια νέα ανάγνωση του καλλιτεχνικού αντικειμένου και των νοητικών προϋποθέσεων που απαιτούνται για τη σύλληψή του. Να ασκήσουν κριτική, και κυρίως να ανατρέψουν την ισχύουσα άποψη που ήθελε την τέχνη να εκλαμβάνεται ως άμεση και αδιαμεσολάβητη εμπειρία, ένας αυτόνομος χώρος στοχασμού, όπου τα απόλυτα κριτήρια ποιότητας του έργου τέχνης υπάρχουν ανεξάρτητα από το κοινό. Η πρόθεσή τους όμως αυτή, δεν εγγυήθηκε βέβαια την αποφυγή της αυτο-αναφορικότητας στην οποία υπέπεσε και η ίδια η πρώτη γενιά των εννοιολογικών καλλιτεχνών, όπως η ιστορία ανέδειξε λίγα χρόνια αργότερα και όπως θα δούμε στη συνέχεια.

Η πρώτη χρήση του όρου προτάθηκε το 1961 από τον Henry Flynt στο κείμενό του *Concept Art*¹³, ως μια τέχνη αποτελούμενη από έννοιες με οργανωμένη δομή και άρα εγγύτερα στη γλώσσα ή όπως συμπυκνώθηκε στο έργο και τη χαρακτηριστική φράση του Kosuth «art-as-idea-as-idea». Πρόκειται για την καλλιτεχνική τάση που συγγένευσε περισσότερο με τη λογοτεχνία και τη φιλοσοφία. Ο LeWitt χαρακτηριστικά σχολίασε ότι «οι ιδέες αφ' εαυτών μπορούν να είναι έργα τέχνης. Ανήκουν σε μια εξελικτική αλυσίδα που ενδεχομένως θα καταλήξει σε κάποια μορφή. Δεν είναι απαραίτητο όλες οι ιδέες ν' αποκτήσουν υλική μορφή»¹⁴. Έτσι η εννοιολογική τέχνη αφορώντας λιγότερο μορφές και υλικά και περισσότερο νοήματα, θεωρήθηκε η τέχνη που απευθύνεται περισσότερο στη σκέψη παρά στις αισθήσεις. Κατ' αυτήν, η μετάδοση της ιδέας έχει μεγαλύτερη σημασία από την αναπαράσταση μιας σκηνής ή ενός γεγονότος με τα γνωστά μέχρι τότε εικονογραφικά μέσα.

Το ερώτημα λοιπόν, σχετικά με το τι αποτελεί έργο τέχνης αλλά και τον τρόπο που το νόημα πραγματώνεται και παίρνει υπόσταση στο πλαίσιο της καλλιτεχνικής δημιουργίας,

¹¹ Kristine Stiles, Peter Howard Selz (eds.), *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1996 και Νίκος Δασκαλοθανάσης (εισαγωγή- επιμέλεια), *Από την μινιμαλιστική στην εννοιολογική τέχνη: μια κριτική ανθολογία*, Αθήνα, ΑΣΚΤ, 2006.

¹² Για παράδειγμα ο Donald Judd, ο Robert Morris, Sol LeWitt και ο Joseph Kosuth, ό.π., σ. 13-14.

¹³ Στο κείμενο του ο Henry Flynt αναφέρει ότι βασικά στοιχεία αναφοράς για την τέχνη της ιδέας (concept art) αποτέλεσαν η έννοια της δομής όπως κανείς μπορεί να την ανιχνεύσει στη μουσική και δη τη σειραϊκή αλλά και στα μαθηματικά. Henry Flynt, «Concept Art», 1961, όπως δημοσιεύτηκε στο *An Anthology*, 1963, <http://www.henryflynt.org/aesthetics/conart.html>, πρόσβαση 17.05.2020.

¹⁴ Sol LeWitt, «Sentences on Conceptual Art», πρωτοδημοσιεύτηκε στα περιοδικά *0-9* (New York), 1969, και *Art-Language* (England), May 1969 εδώ από το Νίκος Δασκαλοθανάσης (εισαγωγή-επιμέλεια), *Από την μινιμαλιστική στην εννοιολογική τέχνη: μια κριτική ανθολογία*, ό.π., σ. 216.

επανήλθε επιτακτικά. Η διαδικασία σύνθεσης και καταγραφής της ιδέας, η οποία με τη σειρά της μπορούσε να πάρει τη μορφή αριθμών, φωτογραφιών, λέξεων, διαγραμμάτων, οδηγιών, δράσεων, φθαρτών υλικών, ready-mades, βίντεο, ή ακόμη και απευθείας επεμβάσεων στη φύση, έκανε σαφές, ότι το τετελεσμένο έργο έχει χάσει την πρωτοκαθεδρία του. Οι ιδέες και οι προθέσεις του καλλιτέχνη είναι αυτές που έχουν πλέον τη μεγαλύτερη σημασία.

Η απουσία συγκεκριμένης μορφής, το «άυλο» των δημιουργημάτων, και η πολλαπλότητα των μέσων έκφρασης αφενός έκαναν την εννοιολογική τέχνη να λειτουργεί σαν ομπρέλα υπό την οποία συμπεριλήφθηκαν κάθε λογής καλλιτεχνικές εκφράσεις και αφετέρου προκάλεσαν δυσκολίες στην κατηγοριοποίηση των έργων και την καταγραφή τους¹⁵. Ταυτόχρονα, οι πολλαπλοί όροι που χρησιμοποίησαν οι ιστορικοί τέχνης στην προσπάθειά τους να περιγράψουν την εννοιολογική τέχνη ως ένα συγκεκριμένο κίνημα με εκπροσώπους, δράσεις και εκθέσεις υποδηλώνει πόσο ανοιχτό και υπό διαπραγμάτευση υπήρξε τόσο το θέμα της ορολογίας όσο και της περιοδολόγησης. Σύμφωνα με την αυστηρή περιοδολόγηση που προσπάθησε να εφαρμόσει στο βιβλίο της, η κριτικός Lucy Lippard, η τάση εμφανίστηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και διήρκησε μέχρι τα πρώτα χρόνια του 1970, και συγκεκριμένα στην περίοδο 1966-1972. Ο υπότιτλος αναφέρεται στο ρεύμα ως εννοιολογική τέχνη ή τέχνη της πληροφορίας ή τέχνη της ιδέας¹⁶, ενώ η ίδια είχε χαρακτηριστικά δηλώσει ότι υπάρχουν τόσοι ορισμοί για την εννοιολογική τέχνη όσοι και εννοιολογικοί καλλιτέχνες¹⁷.

Σημαντική για την ιστορική καταγραφή σύμφωνα με τις μαρτυρίες των προσώπων που έδρασαν κατά τα κρίσιμα για την εννοιολογική τέχνη χρόνια, υπήρξε η ιστορική έκθεση *L'art conceptuel: Une perspective* το 1989 στο Musée d'art moderne de la Ville de Paris. Επίσης το κείμενο-απολογισμός του Benjamin H. D. Buchloh, «Conceptual Art 1962-1969: From the aesthetic of administration to the critique of institutions» στον κατάλογο της ίδιας

¹⁵ Μερικές από τις σημαντικές απόψεις γύρω από το τι νοείται ως εννοιολογική τέχνη και ποιοι είναι οι εκπρόσωποί της παρουσιάστηκαν στα έργα των: Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge, MA, MIT Press, 2003. Julia Bryan-Wilson, «Hans Haacke's Paperwork», στο *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era*, Berkeley, University of California Press, 2009, σ. 173–213. Benjamin Buchloh, «Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions» *October* 55, Winter 1990, σ. 105–43, όπως πρωτοδημοσιεύτηκε στο Claude Gintz et al., *L'art conceptuel: Une perspective*, exh. cat., Paris: Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1989. Michael Corris, ed., *Conceptual Art: Theory, Myth, and Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004. Stephen Melville, «Aspects», στο *Reconsidering the Object of Art 1965-1975*, Anne Rorimer, Ann Goldstein (eds.), Cambridge, MIT Press, MA, 1995, σ. 229–45. Michael Newman and Jon Bird (eds.), *Rewriting Conceptual Art*, London, Reaktion Books, 1999. Blake Stimson, Alexander Alberro (eds.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge, MIT Press, MA, 1999. Gregory Battcock (ed.), *Idea Art: A Critical Anthology*, New York, Dutton, 1973. Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Berkeley, University of California Press, 1997. Ursula Meyer (ed.), *Conceptual Art*, New York, Dutton, 1972.

¹⁶ Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Berkeley, University of California Press, 1997, σ. 3.

¹⁷ Peter Goldie, Elisabeth Schellekens (ed.), *Philosophy & Conceptual Art*, Oxford, Clarendon Press, 2007, σ. xi.

έκθεσης. Εκεί ο ιστορικός τέχνης περιέγραψε την εννοιολογική τέχνη σαν μια καλλιτεχνική πρακτική που μπορεί να βρει το παράλληλό της, αν όχι την ταυτότητά της, στα συστήματα των γλωσσικών σημείων. Συγκεκριμένα αναφέρει: «Η εγγενής πρόταση της εννοιολογικής τέχνης ήταν η αντικατάσταση του αντικειμένου της χωρικής και αντιληπτικής εμπειρίας αποκλειστικά από τον γλωσσικό του ορισμό (το έργο ως αναλυτική πρόταση). Έτσι η εννοιολογική τέχνη αποτέλεσε την επίθεση με τις σημαντικότερες συνέπειες τόσο κατά του οπτικού χαρακτήρα του αντικειμένου όσο και κατά του καθεστώτος εμπορίας και διανομής του»¹⁸. Μάλιστα κατέληξε να τη συνδέσει με αυτό που αποκάλεσε «αισθητική της διαχείρισης» ή «θεσμική κριτική»¹⁹. Στο ίδιο πλαίσιο ο ιστορικός τέχνης David Joselit -ερμηνεύοντας τα λόγια του Buchloh- είδε τους δημιουργούς της εννοιολογικής τέχνης να λειτουργούν ως ψευδό-νομικά πρόσωπα, ικανά να εγγυηθούν για την αυθεντικότητα ενός έργου, με το τελευταίο να αποτελεί μία σύμβαση που συχνά πήρε τη μορφή ενός συμβολαίου ανάμεσα σε καλλιτέχνη και θεατή²⁰.

Είναι γνωστό ότι ήδη από τον Κυβισμό τα πρώτα γλωσσικά στοιχεία είχαν υπεισέρθει στη ζωγραφική επιφάνεια ως τμήμα του πίνακα. Στη συνέχεια στον Φουτουρισμό και το Νταντά η οπτική και ποιητική αναπαράσταση υποστηρίχθηκε από την τυπογραφική καινοτομία και στη Ρωσική Πρωτοπορία η σχέση οπτικού και κειμενικού υλικού αποσκοπούσε να εκφράσει τον επαναπροσδιορισμό της τέχνης ως ενεργού παράγοντα στην κοινωνική αλλαγή. Όμως, μόνο στην εννοιολογική τέχνη αυτή η τάση οδηγήθηκε πέρα από την οπτικοποίηση του γλωσσικού στοιχείου, ως αυτόνομου πλέον περιεχομένου με τις δικές του σημάνσεις. Αυτή όμως η σύνδεση της εννοιολογικής τέχνης με τη γλώσσα και την έννοια του συστήματος, θα πρέπει παράλληλα να ιδωθεί στο ευρύτερο πλαίσιο που κυριαρχούσε την περίοδο εκείνη στη φιλοσοφία και τη γλωσσολογία και αποκαλείται όπως θα δούμε εκτενώς στη συνέχεια «γλωσσολογική στροφή»²¹.

Ο ιστορικός τέχνης Peter Osborne παρατήρησε ότι η αγγλοσαξονική αναλυτική φιλοσοφία, ο ευρωπαϊκός δομισμός και μεταδομισμός υπήρξαν καταλυτικοί παράγοντες στη διαμόρφωση της σκέψης των καλλιτεχνών και της ανάπτυξης του κινήματος²². Πράγματι ο δομισμός του Ferdinand de Saussure που επεδίωξε να συστήσει μια αντικειμενική επιστήμη

¹⁸ Benjamin Buchloh, «Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions», *October* 55, Winter 1990, 105–43 όπως πρωτοδημοσιεύθηκε στο Claude Gintz et al., *L'art conceptuel: Une perspective*, exh. cat., Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1989, Benjamin Buchloh, «Από την αισθητική της διαχείρισης στη θεσμική κριτική», *Από τη μινιμαλιστική στην εννοιολογική τέχνη*, (επιμ. Νίκος Δασκαλοθανάσης), Αθήνα, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, 2006, σ. 315.

¹⁹ Ο.π.

²⁰ David Joselit, *American Art since 1945*, London, Thames & Hudson, 2003, σ. 164.

²¹ Richard Roty (ed.), *The Linguistic Turn*, Chicago, Chicago University Press, 1967.

²² Peter Osborne, *Conceptual Art: Themes and movements*, London, Phaidon, 2002, σ. 28.

της γλωσσολογίας²³, ο λογικός θετικισμός του Ludwig Wittgenstein, η σημειωτική ανάλυση του Roland Barthes, η φαινομενολογία του Edmund Husserl και του Maurice Merleau-Ponty, όπως και τα κριτικά γραπτά του Hebert Marcuse ήταν μερικές από τις κύριες αναφορές που αποτέλεσαν τη βάση για τη θεωρητική τεκμηρίωση και τη στοιχειοθέτηση του «κανόνα» της εννοιολογικής τέχνης. Παρόλα αυτά το ερώτημα σχετικά με το «Τι είναι εννοιολογική τέχνη;» ακόμη παρέμενε, ενώ χαρακτηρίστηκε ως «αυτοπαθής», αφού το κεντρικό θέμα αποτέλεσε το ίδιο το ερώτημα «τι είναι τέχνη»²⁴. Ενώ δηλαδή πρόκειται για μια διεθνή τάση του 20^{ου} αιώνα με ταχεία ανάπτυξη και έντονη επίδραση²⁵, τα έργα της εννοιολογικής τέχνης μπορεί να θεωρηθεί ότι θέτουν περισσότερο ερωτήματα ως προς τη διαδικασία παραγωγής και νοηματοδότησης του έργου παρά ότι αποτελούν καταθέσεις μιας, συμβατικά νοούμενης, εικαστικής πρότασης.

Ειδικά σε μια χώρα, όπως η Ελλάδα, όπου δεν υπήρξε οργανωμένο ένα τέτοιο κίνημα, με την έννοια των συγκεκριμένων εκπροσώπων ή των σαφών χρονικών ορίων, μπορούμε να εντοπίσουμε την παρουσία έργων «εννοιολογικού προσανατολισμού», από τη δεκαετία του 1970 και μετά. Σε αυτά, παρατηρούμε να υπεισέρχεται ο «λόγος» στο έργο τέχνης, ενώ ταυτόχρονα η εξελικτική διαδικασία του έργου βρίσκεται και εδώ στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος των καλλιτεχνών. Κατά αυτόν τον τρόπο και στη χώρα μας καταγράφεται μια μετατόπιση από το αντικείμενο στη διαδικασία της εξέλιξης, της διάδοσης και της αντίληψης του έργου τέχνης. Επίσης σταδιακά επιδιώκεται το κοινό να αποτελέσει αυτουργό και συμμετόχο της τέχνης. Ο θεατής μέσω του λόγου, που του απευθύνεται άμεσα ή έμμεσα, καλείται να επικοινωνήσει και να εμπλακεί σωματικά ή/και πνευματικά σε μια σχέση διάδρασης και συσχέτισης, ενώ ταυτόχρονα με τη χρήση της γλώσσας στο πλαίσιο ενός ολοκληρωμένου και οργανωμένου προγράμματος μύησης, επιδιώκεται να του προσφερθεί μια νέα αντίληψη της τέχνης.

²³ Ο Ferdinand de Saussure μελέτησε τους αφηρημένους, συστηματικούς κανόνες και συμβάσεις ενός συστήματος σηματοδότησης που προϋπάρχει και παρουσιάζεται ανεξάρτητο από τους μεμονωμένους χρήστες. Πρόκειται για τις αρχές της γλώσσας, χωρίς τις οποίες δεν θα ήταν δυνατή καμία ουσιαστική έκφραση και οι οποίοι διέπουν τα κοινωνικά και πολιτισμικά φαινόμενα πέραν του υποκειμενισμού, της δημιουργικότητας και της ελευθερίας της ομιλίας (parole). Παρόλα αυτά η αναλυτική φιλοσοφία από τα μέσα της δεκαετίας του 1950 και μετά απέρριψε τη λογοδοσία της γλώσσας για την καθολική αλήθεια και απαίτησε βαθύτερη προσοχή στη χρήση της.

²⁴ Tony Godfrey, *Εννοιολογική Τέχνη*, (μτφρ. Ειρήνη Οράτη), Αθήνα, Καστανιώτης, 2001, σ. 114.

²⁵ Roberta Smith, «Conceptual Art: Over, And Yet Everywhere», *The New York Times*, 25.04.1999.

Από τον κανόνα της εννοιολογικής τέχνης στην κριτική της

Το πλαίσιο που αφορά την τέχνη της δεκαετίας του 1960 και του 1970 εκτός από τον μοντερνισμό, την ανάπτυξη της αγοράς της τέχνης και την πολιτιστική επικυριαρχία της Αμερικής, χαρακτηρίστηκε επιπλέον από τις κοινωνικοπολιτικές μεταβολές σε παγκόσμια κλίμακα. Σημαντική υπήρξε η προπαγάνδα των μέσων μαζικής ενημέρωσης με την επανεξέταση του ρόλου του λόγου, της γλώσσας και του πολιτισμού στις δυτικές κοινωνίες ευρύτερα. Αναπόφευκτα λοιπόν δεν έλλειψε η κριτική στην ηγεμονία της αγγλοαμερικανικής αντίληψης της εννοιολογικής τέχνης. Η αιχμή επίκρισης ήταν ότι αυτή αποτελεί ένα νέο αυτοαναφορικό μοντέλο με αποκλειστικά ταυτολογική και γλωσσολογική καταγωγή, το οποίο επέβαλε και τα αντίστοιχα ονόματα καλλιτεχνών που προέρχονταν από τα παραδοσιακά καλλιτεχνικά κέντρα της Αμερικής και Ευρώπης, για παράδειγμα τους Robert Barry, Mel Bochner, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Lawrence Weiner, Art & Language.

Η σχέση μεταξύ θεωρίας και πρακτικής, τέχνης και πολιτικής και κατά συνέπεια οι πρακτικές της εννοιολογικής τέχνης δέχθηκαν την κριτική του θεωρητικού λόγου. Χαρακτηριστική προς αυτήν την κατεύθυνση ήταν και η άποψη του Buchloh ότι «[η εννοιολογική τέχνη]...επέστρεψε τη βία αυτής της μιμητικής διαδικασίας στον ίδιο τον ιδεολογικό μηχανισμό και τη χρησιμοποίησε για να αναλύσει και να εκθέσει τους κοινωνικούς θεσμούς από τους οποίους κατά κύριο λόγο εκπορεύονται οι νόμοι της θετικιστικής του εργαλειακότητας και η λογική της διαχείρισης -τους θεσμούς που καθορίζουν τις συνθήκες της πολιτιστικής κατανάλωσης και δεν είναι άλλοι από αυτούς όπου η καλλιτεχνική παραγωγή μετατρέπεται σε ένα εργαλείο ιδεολογικού ελέγχου και πολιτισμικής νομιμοποίησης»²⁶.

Η άμεση αντίδραση στη θέση του θεωρητικού δεν άργησε να έρθει από τους ίδιους του κόλπους της εννοιολογικής τέχνης. Τόσο ο Kosuth, όσο και ο συλλέκτης και υποστηρικτής του κινήματος Seth Siegelauβ απαντώντας με κείμενά τους στο παράρτημα της δεύτερης έκδοσης του καταλόγου της έκθεσης του Musée d'art moderne de la Ville de Paris, χαρακτηρίζει το κείμενο του Buchloh φορμαλιστικό και ιδεαλιστικό. Πρόκειται σύμφωνα με τον Siegelauβ «για ένα είδος ταυτολογίας «art history as art history as art history», που δεν σχετίζεται με τη κοινωνική, οικονομική ή πολιτιστική πραγματικότητα της ιστορικής περιόδου που επιθυμεί να περιγράψει, αφού δεν υπάρχει η παραμικρή αναφορά σε γεγονότα που

²⁶ Benjamin Buchloh, «Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions», ό.π., σ. 361.

σημάδεψαν την ιστορία και αποτέλεσαν σταθμούς όπως ο πόλεμος του Βιετνάμ ή ο Μάης του '68»²⁷.

Παρά την προσπάθεια των Kosuth και Siegelauβ να δημιουργήσουν αντίλογο στη θέση του Buchloh, παρόμοια επικριτική στάση είχαν αρκετοί θεωρητικοί της εποχής που παρουσιάστηκαν επιφυλακτικοί απέναντι στον εγγενώς απολιτικό χαρακτήρα (apolitical reductiveness) της εννοιολογικής τέχνης. Για παράδειγμα, ο Hal Foster, αναφερόμενος στις πρακτικές των Daniel Buren και Michael Asher γράφει ότι με στόχευση σε γενικές υποθέσεις που κυριαρχούν στους θεσμούς της τέχνης στον όψιμο καπιταλισμό με τρόπο συμβιβαστικό, «τα όρια των εκθεσιακών πρακτικών παρουσιάζονται ως κοινωνικά αδιάκριτα και φυλετικά αδιάφορα»²⁸. Ενώ ο Robert C. Morgan αναφέρεται στην αδυναμία και αποτυχία της εννοιολογικής τέχνης να αναπτύξει ένα κριτήριο ή μια μεθοδολογία έρευνας που όντας περιεκτική θα αποτρέψει την κατάρρευσή της από το ίδιο το ρητορικό της βάρος²⁹. Το δεύτερο στοιχείο κριτικής ήταν, όπως ήδη αναφέρθηκε, η απουσία από την θεωρητική «ατζέντα» των καλλιτεχνών που δραστηριοποιήθηκαν στα τέλη του '60 στις ΗΠΑ της συσχέτισης της τέχνης με την πολιτική.

Στο πλαίσιο αυτού του παραγόμενου διαλόγου (discourse) που δημιουργήθηκε γύρω από την εννοιολογική τέχνη, ιδιαίτερο ενδιαφέρον είχε η θέση του Χιλιανού καλλιτέχνη Alfredo Jaar. Ο εν λόγω καλλιτέχνης επεσήμανε την «αποτυχία του συγκεκριμένου κινήματος να αναγνωρίσει την ύπαρξη διαφόρων περιφερειών και κέντρων και ότι οι κύριες υποθέσεις γύρω από τη τέχνη δοκιμάστηκαν πίσω από κλειστές πόρτες, με τρόπο υπεροπτικό, τυφλές ως προς ένα σύνολο πολιτικών γεγονότων που άλλαξαν τον κόσμο»³⁰. Προς την ίδια κατεύθυνση κινήθηκε και το ιστορικό πλέον κείμενο της Mari Carmen Ramirez, «Blue Print Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America» που πρωτοδημοσιεύτηκε το 1993³¹. Σε αυτό, η ιστορικός υποστήριξε την ιδέα ότι η Λατινική Αμερική υπήρξε ο τόπος γέννησης μιας πολιτικής εννοιολογικής τέχνης, ενώ χρησιμοποίησε τη διάκριση ανάμεσα στους όρους εννοιολογικός (conceptual) και «ιδεολογικός εννοιολογισμός» (ideological conceptualism) -

²⁷ Seth Siegelauβ, «Addendum», *L'art conceptuel: Une perspective*, exh. cat. 2nd edition, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1989, σ. 257, (μετάφραση δική μου).

²⁸ Hal Foster, *Recordings: Art Spectacle and Cultural Politics*, Seattle, Washington, Bay Press, 1985, σ. 103, (μετάφραση δική μου).

²⁹ Robert C. Morgan, «The Situation of Conceptual Art. The "January Show" and After», *Arts Magazine* 63, no.6, Φεβρουάριος 1989, σ. 40- 43.

³⁰ Alfredo Jaar, «Alfredo Jaar», *Flash Art International* 143 (November/December 1988), σ. 117, (μετάφραση δική μου).

³¹ Το κείμενο δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο Waldo Rasmussen (ed.), *Latin American Art of the Twentieth Century*, κατ. έκθεσης New York, Museum of Modern Art, 1993, σ. 156-167.

όπως αυτός είχε προταθεί το 1974 από τον ισπανό κριτικό Simón Marchán Fiz³². Στόχος της Raminéz είναι να περιγράψει τόσο μια πρώτη γενιά λατινοαμερικανών καλλιτεχνών στα τέλη της δεκαετίας του 1960 των οποίων το έργο υπήρξε άρρηκτα συνδεδεμένο με τα πολιτικά συμφραζόμενα της εποχής, όσο και μια δεύτερη γενιά αυτήν της δεκαετίας του 1980 που αντηχούσε την κατάλυση των δικτατορικών καθεστώτων και τις συνέπειές της.

Κεντρικό σημείο της ανάλυσης της Raminéz αποτελούν οι έννοιες κέντρο και περιφέρεια, οι οποίες στη συνέχεια αναλύθηκαν σε βάθος από μια ομάδα διεθνών ιστορικών τέχνης στην έκθεση του 1999, *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*. Αυτή πραγματοποιήθηκε στο New York Queens Museum of Art, και επιμελήθηκε από τους Luis Camnitzer, Jane Farver και Rachel Weiss. Η έκθεση οργανωμένη σε έντεκα γεωγραφικά προσδιορισμένες ενότητες, πρότεινε μια από τις πιο αμφιλεγόμενες προσεγγίσεις και ερμηνείες της εννοιολογικής τέχνης σε διεθνές επίπεδο, αλλάζοντας τον τρόπο με τον οποίο μέχρι τότε είχε γραφεί η ιστορία της, ενώ παράλληλα διεύρυνε τον χάρτη και τα όρια της. Η έκθεση άσκησε κριτική και επεσήμανε τις αλλαγές στον τρόπο παραγωγής του έργου τέχνης αλλά και επέλεξε να παρουσιάσει και να δώσει αξία σε έργα με καταβολές πέραν του γνωστού «κανόνα». Αποκάλυψε πώς μέσω πολύπλοκων διαδικασιών, διαφορετικές πολιτικές υποκειμενικότητες (political subjectivities) στο καθεστώς της δυτικής αποικιοκρατίας αντιτάχθηκαν στην συναινετική οργάνωση της εξουσίας, την κατανομή, τις θέσεις και τους ρόλους της και πώς κινητοποιήθηκαν και αντιστάθηκαν σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο.

Θέτοντας ερωτήματα για τη φύση και την ταυτότητα μιας εννοιολογικής τέχνης που προσβλέπει σε διεθνές επίπεδο, οι επιμελητές αποφάσισαν να οργανώσουν την έκθεση βασιζόμενοι στη διάκριση μεταξύ «εννοιολογικής τέχνης», προερχόμενης από τις ΗΠΑ και τη Δυτική Ευρώπη -ως μια αισθητική εξέλιξη σε άμεση σχέση με τη φορμαλιστική απλοποίηση που κληροδότησε τόσο η αφαίρεση όσο και ο μινιμαλισμός- και «εννοιολογισμού» (conceptualism). Ο δεύτερος αυτός όρος υποδήλωνε την κριτική αναθεώρηση και την επιστροφή σε μια «ιεράρχηση των προτεραιοτήτων». Οι τελευταίες αφενός έφεραν στο προσκήνιο αισθητικές διεργασίες που έλαβαν χώρα σε διαφορετικά κράτη και αφετέρου επέτρεψαν να κατανοηθεί πώς οι εκάστοτε ιστορικές, πολιτιστικές και πολιτικές αφηγήσεις εδραιώθηκαν στα αντίστοιχα μέρη.

Ο εννοιολογισμός επομένως αναφερόταν χαρακτηριστικά σε ένα σύνολο επαρχιών (provinces) με το παραδοσιακό ηγεμονικό κέντρο να αποτελεί μια από αυτές τις επαρχίες.

³² Mari Carmen Ramírez, «Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America», στο Alexander Alberro and Blake Stimson (επιμ.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge, Mass. and London, MIT Press, 1999, σ. 551–552.

Επίσης η έκθεση κατάφερε να αποτυπώσει ένα πλήθος διαφορετικών σημείων προέλευσης και να αμφισβητήσει την έννοια της προνομιακής θέσης, όπως είχε καθιερωθεί από τον δυτικό μοντερνισμό και την πολιτική του αναπαράσταση. Όπως άλλωστε γράφει ο Peter Osborne: «Το ιδεολογικό περιεχόμενο» ήταν το κλειδί της λατινοαμερικανικής εννοιολογικής τέχνης. Σε αντίθεση με τα πρωταρχικά ενδιαφέροντα της αμερικανικής και ευρωπαϊκής εννοιολογικής τέχνης: πράξη/ γεγονός, μαθηματικές σειρές, γλωσσολογικές προτάσεις και δομές των πολιτιστικών μορφών, η λατινοαμερικανική ήταν μια τέχνη στην οποία «η ίδια η ιδεολογία αποτέλεσε το βασικό «υλικό της ταυτότητας» της εννοιολογικής πρότασης»³³.

Η ελληνική συνθήκη

Η Ελλάδα ως γεωγραφικός τόπος δεν συμπεριλήφθηκε στη συγκεκριμένη έκθεση. Παρά ταύτα ο τρόπος με τον οποίο οι επιμελητές και ιστορικοί τέχνης θέλησαν να διασαφηνίσουν και κυρίως να επανεξετάσουν τους όρους εννοιολογικός και εννοιολογισμός, στο πλαίσιο μίας κριτικής θεώρησης με κοινωνικό πρόσημο, έχει ενδιαφέρον στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας. Μια τέτοια διευρυμένη συζήτηση ήταν αναμενόμενο να προκαλέσει ρήγματα στις ισχύουσες τυπολογίες και στον τρόπο ανάγνωσης των έργων τέχνης. Ταυτόχρονα, τα ερωτήματα που προέκυψαν όσον αφορά την εννοιολογική τέχνη σε σχέση με τα τοπικά κάθε φορά ιδιώματα και τον τρόπο που αυτά συγκροτούνται, συχνά αντιτιθέμενα στο πλαίσιο ενός παγκοσμιοποιημένου μοντέλου καλλιτεχνικής δημιουργίας και θεωρίας, θα μπορούσαν να τεθούν και στην περίπτωση της Ελλάδας.

Η χώρα μας μάλιστα, βρέθηκε αδιαμφισβήτητα σε σχέση πολιτιστικής επίδρασης από τα παραδοσιακά κέντρα τέχνης (ιδιαίτερα με την εγκατάσταση ελλήνων καλλιτεχνών στο Παρίσι και το Βερολίνο πριν και κατά τη διάρκεια της δικτατορίας). Παράλληλα όμως το έργο των ελλήνων καλλιτεχνών διατηρούσε μια ιδιαίτερη φυσιογνωμία, όχι μόνον λόγω των κοινωνικοπολιτικών ιδιοτεροτήτων αλλά και της πολιτισμικής τους κληρονομιάς. Ερωτήματα σχετικά με το πως οι λογοκεντρικές από τη μια τάσεις της εννοιολογικής τέχνης πέρασαν στη χώρα μας, και από την άλλη το ζήτημα της ύπαρξης ή μη ενός ιδεολογικού εννοιολογισμού συνυφασμένου με την ελληνική συνθήκη της συγκεκριμένης περιόδου, βρέθηκαν στη βάση για την εκκίνηση της παρούσας διατριβής.

Συγκεκριμένα, προσπαθήσαμε να προσεγγίσουμε στο ελληνικό αυτή τη φορά πλαίσιο και μέσα από το έργο συγκεκριμένων καλλιτεχνών, τα ερωτήματα που ο Peter Osborne έθεσε

³³ Peter Osborne, *Conceptual Art: Themes and movements*, ό.π., σ. 37, (μετάφραση δική μου).

στην εισαγωγή του βιβλίου του *Conceptual Art* σχετικά με την εννοιολογική τέχνη³⁴: Πρόκειται άραγε για ένα νέο είδος τέχνης ή μήπως θα έπρεπε να θεωρηθεί ως ένας νέος τρόπος καλλιτεχνικής έκφρασης συντιθέμενος από έννοιες και άρα μια τέχνη εννοιολογική; Πρέπει να γίνεται αντιληπτή ως ένα συγκεκριμένο κίνημα ή μήπως όπως παρουσιάστηκε στην έκθεση «Global Conceptualism» πρόκειται για μια τέχνη που αφορά διαφορετικές γεωγραφικές περιοχές από την Ανατολική Ευρώπη, τη Σοβιετική Ρωσία έως τη Κίνα και την Ιαπωνία; Και αν μια τέτοια προσέγγιση ευσταθεί, πώς διαμορφώθηκε η συγκεκριμένη τέχνη στην Ελλάδα και ποια η θέση της στον διεθνή χάρτη; Επίσης με ποιο τρόπο ο «λόγος» ενσωματώθηκε και λειτούργησε στο έργο των ελλήνων καλλιτεχνών και κατά πόσο μπορούμε να αναφερόμαστε σε εννοιολογικές πρακτικές παρόμοιες με αυτές της δυτικής τέχνης των αντίστοιχων δεκαετιών; Ποιες πτυχές της συγκεκριμένης τέχνης προσλήφθηκαν από τους έλληνες δημιουργούς και σε ποιο σημείο ανιχνεύονται ιδιαιτερότητες στην προσαρμογή αυτών των αντιλήψεων; Θα μπορούσαν αυτές να εκληφθούν σαν φυσική συνέχεια στις ήδη καθιερωμένες καλλιτεχνικές φόρμες ή ήρθαν σε ρήξη με την υπάρχουσα καλλιτεχνική παράδοση;

Αυτά είναι μερικά μόνο από τα ερωτήματα που θα προσπαθήσουμε να εξετάσουμε μέσα από το έργο των συγκεκριμένων ελλήνων καλλιτεχνών που παρουσιάζονται στην συνέχεια. Θα μελετήσουμε πώς διαμορφώθηκαν οι νέες αντιλήψεις, οι θέσεις και ο διάλογος γύρω από την τέχνη αυτή στη χώρα μας, αλλά και τη σύνδεσή τους με την ευρύτερη καλλιτεχνική τάση της εννοιολογικής τέχνης των δεκαετιών από το 1960 έως το 1980. Ο «λόγος» στην καλλιτεχνική τους δημιουργία θα προσεγγιστεί με δύο τρόπους: καταρχάς όπως παρουσιάζεται αυθύπαρκτα μέσα στα έργα τους. Δηλαδή οι πρακτικές εκείνες των καλλιτεχνών κατά τις οποίες ένα μέρος ή και το σύνολο της καλλιτεχνικής έκφρασης αντικαθίσταται με κείμενα ή άλλα γλωσσικοκεντρικά στοιχεία και κώδικες μετατοπίζοντας έτσι το εικαστικό γεγονός από το πεδίο της αισθητικής στην αναλυτική προσέγγιση.

Στη συνέχεια, ως κριτική προσέγγιση (*discourse*), η οποία εξετάζει τον *Λόγο* ως σύνολο μορφών αναπαράστασης, κωδίκων, συμβάσεων και συνηθειών της γλώσσας που παράγει συγκεκριμένα πεδία πολιτισμικών και ιστορικών σημασιών. Παράλληλα συμβάλει στην κοινωνική γνώση και εξετάζει τις σχέσεις ισχύος που αναδεικνύονται από τη χρήση των συγκεκριμένων κάθε φορά τύπων/μορφών «λόγου»³⁵. Επίσης ο «λόγος» χωρίς να συγχέεται

³⁴ Peter Osborne, *Conceptual Art: Themes and movements*, ό.π., σ. 14-15, (μετάφραση δική μου).

³⁵ Ο ακριβής ορισμός του ορού *Λόγος* (*discourse*) παρουσιάζει ιδιαίτερη δυσκολία, λόγω της ασάφειας που προκύπτει από τη χρήση μίας μοναδικής φραστικής διατύπωσης που φιλοδοξεί να συμπεριλάβει και να λειτουργήσει κάθε φορά ως συνώνυμο μιας κοινωνικής και πολιτικής ολότητας. Η σημασία δηλαδή, το πλαίσιο αναφοράς και η εφαρμογή του λόγου παρουσιάζει έντονες διαφοροποιήσεις ανάλογα με τα θεωρητικά συστήματα που χρησιμοποιούν κάθε φορά την έννοια. Gillian Brown, George Yule, *Discourse Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012 (1983).

με τη γλώσσα θα πρέπει να εκληφθεί σαν ένα σύστημα κατηγοριοποιήσεων που αφενός δομεί τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε την πραγματικότητα και αφετέρου επιβάλλει όρια και περιορισμούς στις αντιλήψεις μας όπως προτάθηκε από τον Michel Foucault. Ο γάλλος φιλόσοφος στην *Αρχαιολογία της Γνώσεως* (1969) και στην *Τάξη του Λόγου* (1981), περιγράφει τον *Λόγο* ως ένα οργανωμένο σύνολο από κανόνες και συμβάσεις που κατευθύνουν την παραγωγή του νοήματος. Οι επιμέρους προτάσεις/αποφάνσεις στο εσωτερικό αυτού του συνόλου ολότητας ενώνονται για να συγκροτήσουν το ρηματικό πεδίο που διαμορφώνει και το νόημα. Το νόημα με τη σειρά του δεν προϋπάρχει του ρηματικού πεδίου, αλλά διαμορφώνεται μέσα στις ρηματικές πρακτικές που υπακούν και κυβερνώνται από ιστορικά ενδεχόμενους κανόνες³⁶. Αφορά δηλαδή όλους εκείνους τους τρόπους με τους οποίους απαρτίζεται η γνώση, σε συνδυασμό με τις κοινωνικές πρακτικές, τις διαφορετικές μορφές υποκειμενικότητας και τις σχέσεις εξουσίας που ενυπάρχουν σε τέτοιες γνώσεις και τις μεταξύ τους σχέσεις.

Ειδικά σε ότι αφορά την Ελλάδα, ήδη από τη δεκαετία του 1960, παρά το ότι η τάση της αφαίρεσης ήταν ακόμη κυρίαρχη, νέες πειραματικές προσπάθειες και καλλιτεχνικοί προβληματισμοί έκαναν την εμφάνισή τους, καταφέροντας να εδραιωθούν στο μεταδικτατορικό τοπίο της περιόδου του 1970. Όχι μόνο η φόρμα, η μορφή, το υλικό, τα μέσα του έργου, αλλά και ο ρόλος του καλλιτέχνη και του θεατή που μέχρι πρότινος αποτελούσε παθητικό δέκτη, άρχισαν σταδιακά να μεταβάλλονται. Στην προσπάθεια να περιγράψουμε πως οι νέες αυτές τάσεις προσλήφθηκαν συγχρονικά, μελετήθηκαν διαφορετικές εκδοχές της ιστορίας της τέχνης και κείμενα ελλήνων θεωρητικών και κριτικών της εποχής³⁷. Από τη σχετική έρευνα παρατηρείται ότι στο φάσμα του διαλόγου δεν περιλαμβάνεται η δημιουργία ενός νέου κριτικού λεξιλογίου που θα περιέγραφε την καινούργια αυτή καλλιτεχνική πραγματικότητα (άλλωστε η κριτική και η θεωρία συχνά έπονται της πράξης και απαιτείται περισσότερος χρόνος για την ανταπόκρισή τους). Αντίθετα φαίνεται ότι τη συζήτηση μονοπωλούσε ακόμη η σχέση με την παράδοση, παρ' όλο που η αφαιρετική γραφή είχε καθιερωθεί ήδη στο έργο αρκετών καλλιτεχνών και ένας νέος τρόπος έκφρασης έκανε δειλά την πρώτη του παρουσία στη χώρα μας.

³⁶ Και αυτό γιατί σύμφωνα με τον Foucault κατά τη διαδικασία βίωσης και ταξινόμησης των διαφορετικών εμπειριών και γεγονότων χρησιμοποιούμε διαθέσιμες υπάρχουσες δομές, οι οποίες λόγω της σταθερότητας και της κανονικότητάς τους, παρουσιάζονται κλειστές σε κάθε είδους περαιτέρω επερωτήσεις και αμφισβητήσεις. Με άλλα λόγια παρά τη δυνατότητα να εκφέρουμε ένα πλήθος προτάσεων επιλέγουμε να εκφραζόμαστε μέσα σε συγκεκριμένα πλαίσια. Sara Mills, *Michel Foucault*, Abingdon, Routledge, 2003, σ. 53-55.

³⁷ Πιο συγκεκριμένα τα έργα: Αλέξανδρος Ξύδης, *Προτάσεις για την Ιστορία της Ελληνικής Τέχνης* (1976), Τώνης Σπητέρης, *Τρεις Αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης* (1979) και Ελένη Βακαλό, *Η Φυσιολογία της Μεταπολεμικής Τέχνης στην Ελλάδα* (1981-5), *Κριτική Εικαστικών Τεχνών: 1950-1974* (1996) και *Η Έννοια των Μορφών*, (1975).

Στις λιγοστές φωνές κριτικών που προσπάθησαν να ερμηνεύσουν την έλευση του «νέου», θα πρέπει να συμπεριλάβουμε αυτές του Τώνη Σπητέρη και της Ελένης Βακαλό. Ο πρώτος επιθυμώντας να ερμηνεύσει την έλευση του μεταμοντέρνου και τις απαρχές της νέας πραγματικότητας, που είχε ήδη αρχίσει να διαφαίνεται με την επερχόμενη κατάργηση των αισθητικών αξιών, διέκρινε δύο κυρίαρχους άξονες στην τέχνη. Ένα παραστατικό/εικαστικό και ένα νοητικό. Χωρίς να κάνει αναφορά στον όρο «εννοιολογική τέχνη», ο Σπητέρης για να αιτιολογήσει αυτήν τη στροφή προς το νοητικό, είδε στο πρόσωπο του Marcel Duchamp «τον πρόξενο και τον φταίχτη». Ο τελευταίος χρησιμοποιώντας για πρώτη φορά ready-mades οδήγησε την τέχνη σύμφωνα με τον κριτικό «στην άρνηση και την αντί-τέχνη», περιορίζοντας τελικά την αξία στην ιδέα, και όχι σε αυτό που η εικόνα προσφέρει»³⁸.

Η Βακαλό με τη σειρά της, για την περιγραφή του φάσματος των εικαστικών προτάσεων που εμφανίστηκαν στην Ελλάδα την ίδια περίοδο, έθεσε ως ορόσημο του πριν και του μετά, τη φορμαλιστική -και ήδη ξεπερασμένη στη διεθνή σκηνή από τη δεκαετία του 1960- αφαίρεση. Αυτό αποδεικνύει και ο όρος μετα-αφηρημένες τάσεις (κατά το post abstraction), που η κριτικός χρησιμοποίησε στη χαρτογράφηση και ανάλυσή της. Ταυτόχρονα επισημαίνει τη μετατόπιση που συνέβη «από την εικόνα ως αισθητικό αποτέλεσμα, στην εικόνα «ως μέσον», από το εικαστικό δηλαδή αντικείμενο, «στη δράση και τη σημασιολογική, έναντι της αισθητικής, αξία του έργου»³⁹. Κρίνοντας, ότι αυτή η βασική επιδίωξη των πρωτοπόρων της αφαίρεσης, άνοιξε τον δρόμο για μια σειρά αντισυμβατικών πρακτικών της σύγχρονης της τέχνης, σχολίασε: «Η τέχνη, ακριβώς όπως γίνεται με τη γλώσσα, όχι μόνο περιέχει, αποδίνει, μεταφέρει έννοιες άλλα τις σχηματίζει επίσης»⁴⁰.

Το σχόλιο αυτό της Βακαλό με το οποίο συνδέει τη γλώσσα με την τέχνη, αναλύεται από την ίδια περαιτέρω γράφοντας ότι «με την αφηρημένη τέχνη συστηματοποιείται η άποψη ότι η γλώσσα της τέχνης είναι αυτοπαραγόμενη»⁴¹. Τα λόγια της κριτικού αναφέρονται εκ πρώτης στην προσπάθεια των καλλιτεχνών μέσω της αφαίρεσης να προχωρήσουν πέρα από τον ρεαλισμό και τη μίμηση της πραγματικότητας, μια τάση που ολοκληρώθηκε εν συνεχεία για την ίδια μέσω των μετα-αφηρημένων πρακτικών της δεκαετίας του 1970. Στο σημείο αυτό, η κριτικός φαίνεται να συντάσσεται με την άποψη του Clement Greenberg, ο οποίος εξαιτίας της κατάργησης κάθε μίμησης και ψευδαισθήσης, είδε στην αφαίρεση «την πιο καθοριστική

³⁸ Τώνης Σπητέρης, *3 Αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης 1660-1967*, Αθήνα, Πάπυρος, 1979, σ. 287- 290 και «Η μετάπλαση της καλλιτεχνικής ευαισθησίας στην Ευρώπη του 20ου αι.», *Σήμα*, τ. 21, 1978, σ. 2.

³⁹ Ελένη Βακαλό, *Η Φυσιολογία της Μεταπολεμικής Τέχνης στην Ελλάδα, τομ.4^{ος} Μετά την Αφαίρεση*, Αθήνα, Κέδρος, 1985, σ. 11-12.

⁴⁰ Ο.π., σ. 12.

⁴¹ Ο.π., σ. 13.

μεταμόρφωση που είχε ποτέ επιτευχθεί στην ιστορία της τέχνης»⁴². Όμως στη συνέχεια η Βακαλό θα διασαφηνίσει ότι η αναφορά στη γλώσσα δε θα πρέπει να νοηθεί στο πλαίσιο ενός αυτό-αναφορικού μοντέλου και μιας «απομονωμένης τέχνης για την τέχνη», σε ό,τι δηλαδή κατέληξε ο μοντερνισμός του Greenberg, αλλά αντίθετα θα πρέπει να νοηθεί σαν σχέση επικοινωνίας και αλληλεπίδρασης που προκύπτει από και απευθύνεται στο περιβάλλον.

Ξεκινώντας λοιπόν με αυτήν τη διαπίστωση και λαμβάνοντας υπόψιν ότι και οι τέσσερις καλλιτέχνες που θα μελετήσουμε στην παρούσα διατριβή Κωνσταντίνος Ξενάκης, Ναυσικά Πάστρα, Παντελής Ξαγοράρης και Μπία Ντάβου στο ξεκίνημα της καλλιτεχνικής τους πορείας παρήγαγαν έργα που αναμφίβολα δηλώνουν τις αφηρημένες και εξπρεσιονιστικές τους καταβολές, θα αναλύσουμε με ποιον τρόπο κατάφεραν να δημιουργήσουν μια τομή. Τομή που μετέφερε το εικαστικό γεγονός από την αισθητική έκφραση στην αναλυτική γραφή, ή σύμφωνα πάλι με τα λόγια της Βακαλό πως «μελετούν τα στοιχεία, τις δυνάμεις και τους νόμους των μορφών, όπως θα το έκαναν θέλοντας να διαγνώσουν τα συστατικά και τη λειτουργία παραγωγής και παραγωγικότητας μιας γλώσσας»⁴³.

Παράλληλα λοιπόν με τα συμβαίνοντα στο εξωτερικό, όπου τα εννοιολογικά έργα πήραν δύο κατευθύνσεις μια αναλυτική με κυρίαρχο χαρακτηριστικό την παρουσία γραφής εντός του έργου τέχνης (σημειώσεις του καλλιτέχνη για την οργάνωση της σύνθεσης, για το χρωματικό της πρόγραμμα, το λήμμα ενός λεξικού, πρόσκληση σε μια έκθεση της οποίας αντικείμενο είναι ο άδειος χώρος κ.α.) και μια συστηματικό-μαθηματική, δίνοντας προτεραιότητα στην έννοια και τη διαδικασία και όχι στο τελικό εικαστικό προϊόν, κοινοί προβληματισμοί ανιχνεύονται και στην Ελλάδα. Αν και στη χώρα μας δεν μπορεί να γίνει λόγος για ένα αμιγώς εννοιολογικό ρεύμα, τουλάχιστον με την πρώτη εκδοχή του σκληροπυρηνικού αγγλοσαξονικού κανόνα, κοινός τόπος για τους Κωνσταντίνο Ξενάκη, Ναυσικά Πάστρα, Παντελή Ξαγοράρη και Μπία Ντάβου υπήρξαν: α) Η άρση της σχέσης εξάρτησης με την πραγματικότητα και σταδιακά το αντικείμενο αναπαράστασης. β) Η βαρύτητα που δόθηκε στο σημασιολογικό υπόβαθρο του έργου τέχνης με την υπαγωγή του σε σύμβολο επικοινωνίας και ως εκ τούτου σε γλώσσα. γ) Η δημιουργία συστημάτων και συνόλων επαναλαμβανόμενων σειραϊκών δομών που συγκροτούνται πάνω σε μαθηματικές ή χώρο-χρονικές σχέσεις και μετατοπίζουν την έμφαση στη διαδικασία και την ιδέα παρά στις ιδιότητες του αντικειμένου (objecthood). δ) Τέλος, η ειδική στην ελληνική συνθήκη,

⁴² Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism, Volume 1: Perceptions and Judgments, 1939-1944*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, σ. 202-203, (μετάφραση δική μου).

⁴³ Ελένη Βακαλό, ό.π., σ. 13.

επαναφορά του μύθου, ως μιας ασυνείδητης αλλά κοινά βιωμένης εμπειρίας που σχηματίζεται μέσα μας, «ένας προ-φιλοσοφικός καθρέφτης της υπαρξιακής σκέψης που απελευθερώνει από την υπερβολική αφαίρεση και την αντικειμενικότητα ως πρωταρχική, αυθεντική και ουσιαστική μορφή αλήθειας»⁴⁴.

Και οι τέσσερεις, ξεκίνησαν από την αφαίρεση η οποία λόγω της ταχύτητας και της ευρείας εξάπλωσής της είχε μεταπολεμικά αποτελέσει μια νέα τύπου ορθοδοξία. Στη συνέχεια ενσωμάτωσαν στο έργο τους -παρόλο που αυτό τελικά πήρε διαφορετική τροπή- ορισμένες από τις παραπάνω εννοιολογικές πρακτικές. Αυτό συνέβη είτε ζώντας στο εξωτερικό και βλέποντας την εννοιολογική τέχνη εν τη γενέσει της ερχόμενοι σε άμεση επαφή με τα διδάγματά της, είτε παραμένοντας στην Ελλάδα και προσλαμβάνοντας τον απόηχό της επισκεπτόμενοι εκθέσεις. Η υιοθέτηση αυτών των στοιχείων έγινε με κριτικό κάθε φορά τρόπο, εξυπηρετώντας τις προσωπικές ιδεολογικές και καλλιτεχνικές τους θέσεις, αλλά και σε συνάρτηση με τις ιδιαιτερότητες και τα ιδιώματα του τόπου.

Αυτός ήταν και ο λόγος που στο οριακό εκείνο σημείο που η εννοιολογική τέχνη υπέπεσε στην ταυτολογία, ακολουθώντας μια κοινή τελικά πορεία αυτό-αναφορικότητας -με ανάλογα αποτελέσματα με αυτά που ο μοντερνισμός του Greenberg είχε επιφέρει-, οι έλληνες καλλιτέχνες σε αντίθεση με τους ξένους συναδέλφους τους, δεν πλήρωσαν το αισθητικό κόστος που επιβλήθηκε στα ίδια τα έργα τέχνης. Αντιτάχθηκαν στη μορφικά κενή τέχνη, την απώλεια ενέργειας, την ατέρμονη και συχνά παράλογη επανάληψη, την παγίδευση σε ένα κλειστό δωμάτιο, αποφασίζοντας να διαφοροποιηθούν και να αναζητήσουν τη δική τους λύση. Γεγονός είναι επίσης ότι η δραστηριότητά τους, αν και χωρίς ξεκάθαρη πολιτική στράτευση, έφθασε σε καλλιτεχνική ωριμότητα προς το τέλος της δικτατορίας και τα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης και συνέπεσε κατ' αυτόν τον τρόπο με την απελευθέρωση της ελληνικής κοινωνίας από τη λογοκρισία. Η τάση τους επίσης για πειραματισμό και έρευνα συμπορεύθηκε με τις εξελίξεις και τα επιτεύγματα των διαφορετικών επιστημονικών κλάδων (μαθηματικά, φυσική, εμφάνιση των Ηλεκτρονικών Υπολογιστών) αλλά και αφομοίωσε όπως θα δούμε κάποια από τα διδάγματα της αναλυτικής φιλοσοφικής σκέψης και της σημασιολογικής-γλωσσοκεντρικής προσέγγισης.

Χρησιμοποιώντας ως υλικό έρευνας τα ίδια τα έργα των καλλιτεχνών, συνεντεύξεις, ιστορικά αρχεία αλλά ακόμη και βιβλιογραφία ενδεικτική των θεωρητικών τους ενδιαφερόντων από τα ατελιέ (χώρους εργασίας) τους, θα προσπαθήσουμε να εξετάσουμε πως οι τέσσερις τους βρήκαν το κλειδί της διεξόδου, ακολουθώντας μια πορεία από τον κώδικα

⁴⁴ L.J. Hatab, *Myth and Philosophy: A Contest of Truths*, Illinois, LaSalle, 1990, σ.3, (μετάφραση δική μου).

στον μύθο, τοποθετώντας όμως τον τελευταίο σε επιστημονική βάση. Ο βασικός μας λοιπόν ισχυρισμός μας είναι, ότι η αρχική έρευνα που πραγματοποίησαν σχετικά με την κωδικοποιημένη χρήση του *Λόγου*, τούς οδήγησε πίσω στις ρίζες του αρχαίου πολιτισμού, την προσωκρατική φιλοσοφία και μια πνευματικότητα που προηγήθηκε του δυτικού πολιτισμού. Ενώ δηλαδή ξεκίνησαν χρησιμοποιώντας -με διαφορετικό ο καθένας τρόπο- μία λογική μέθοδο που βασίζεται στην αναγωγή, την επαγωγή και την αναλογία στην προσπάθειά τους να ερμηνεύσουν με την τέχνη τους τον κόσμο, φαίνεται να επιστρέφουν πίσω στην έννοια του μύθου.

Λόγος και Μύθος από τον Ηράκλειτο στον Στρουκτουραλισμό

Η άποψη ότι ο *Μύθος* εκλαμβάνεται σε αντιδιαστολή με τον *Λόγο*, παγιώθηκε στη δυτική σκέψη από τον 17^ο αιώνα και εξής, όταν η επιστήμη στην προσπάθειά της να εδραιωθεί ήρθε σε πλήρη αντίθεση με την όποια μυθική σκέψη αλλά και τον αισθητηριακό κόσμο. Η κριτική του μύθου ως πρωτόγονου, μυστικιστικού, παιδαριώδους, παράλογου και απατηλού, ήταν συνήθης πεποίθηση σε φιλοσόφους όπως ο René Descartes και ο Isaac Newton. Αυτοί, στηρίζοντας την ερμηνεία του κόσμου και των φαινομένων στις αρχές της μαθηματικής αλήθειας, την απόδειξη και σε ό,τι μετρήσιμα ο νους μπορούσε να προσλάβει, συνέδεσαν τον *Λόγο* μονοσήμαντα με τον ορθολογισμό και την επιστήμη. Επιπλέον, αυτή η θεώρηση, βασίστηκε στην παρερμηνεία της αρχαίας ελληνικής φιλοσοφίας και ιδιαίτερα της προσωκρατικής, έχοντας ως κύριο εκπρόσωπο τον Ηράκλειτο. Στην προσπάθειά της η τελευταία να εξηγήσει για πρώτη φορά την ουσία του κόσμου, βάσει των δικών του εγγενών αρχών και μακριά από τις όποιες υπερφυσικές παρεμβάσεις, ήρθε σε αντίθεση με την προηγούμενη θεογονική παράδοση, όπως αυτή κυρίως εκφράσθηκε στον Ησίοδο και τον Όμηρο.

Όμως οι προσωκρατικοί φυσιολόγοι και κοσμολόγοι -όπως συχνά αποκαλούνται-, δεν απεμπόλησαν τη μυθική σκέψη, αλλά συνέχισαν να βλέπουν τις πατροπαράδοτες ιστορίες (μύθους) σαν καθρέφτη των επίσημων κοινωνικών συμβάσεων. Αυτό στο οποίο κυρίως επικεντρώθηκαν, ήταν η διάκριση μεταξύ αλήθειας και πλάνης και η μετατόπιση της αυθεντίας προς όφελος του δικού τους πνευματικού έργου που ευελπιστούσαν να αντικαταστήσει τις προηγούμενες πηγές γνώσης. Έτσι, όπως θα δούμε αναλυτικότερα στο παράδειγμα του Ηράκλειτου (που θα μας απασχολήσει εκτενέστερα στην παρούσα διατριβή εξαιτίας της άμεσης αναφοράς του τόσο από τον Ξενάκη όσο και από τον Ξαγοράρη), ο ίδιος χωρίς να

αποκηρύσσει την παρουσία του θεϊκού και του υπερβατικού, αντιτέθηκε στους προηγούμενους τρόπους σύλληψης και παρουσιάσής του.

Μάλιστα η φιλολογική έρευνα έχει επισημάνει, ότι οι ενστάσεις του φιλοσόφου σχετικά με τον μύθο αφορούν κυρίως σε γλωσσολογικό επίπεδο⁴⁵. Ο ίδιος βλέποντας τον μύθο να συνδέεται αναπόφευκτα με τον «λόγο» και τη γλώσσα, -που εξαιτίας της διττής φύσης της να αποκαλύπτει και να αποκρύπτει αδυνατεί συχνά να συλλάβει και εκφράσει τη ζητούμενη αλήθεια- επισημαίνει ότι παρερμηνεύεται από τους περισσότερους ανθρώπους⁴⁶. Με τη διαπίστωσή του αυτή, ότι δηλαδή στην πραγματικότητα κάθε άνθρωπος παρουσιάζει μια τελείως προσωπική κατανόηση του *Λόγου* -ο οποίος δεν είναι απλά και μόνο εκπεφρασμένες λέξεις- υποστηρίζει την έλλειψη τελικά ενός «κοινού λόγου»⁴⁷. Εγείρει επίσης ένα ερώτημα και ένα παράδοξο σχετικά με τη φύση και τη δομή του κόσμου. Αν δηλαδή η ανθρώπινη ομιλία αποτελεί αντανάκλαση του συμπαντικού *Λόγου* και της κοσμικής δομής που παρέχει ενότητα σε όλα τα πράγματα, πώς αυτή επιτυγχάνεται ελλείψει ενός κοινού πεδίου και τρόπου επικοινωνίας; Και πώς μπορούμε να διαφύγουμε αυτής της ατελέσφορης συνθήκης που επιφέρει η πολλαπλότητα των νοημάτων;

Την απάντηση έρχεται να δώσει ξανά ο μύθος και ένα νέο μοντέλο γλώσσας που ο Ηράκλειτος επιθυμεί να εφαρμόσει. Αντιτίθεται μεν στην αφέλεια και την απλότητα με την οποία οι προηγούμενοι ποιητές επεξεργάστηκαν τη μυθική παράδοση και έρχεται να προτείνει μια γλώσσα ασαφής και δυσνόητη με δραματικά προφητικό και αφοριστικό τόνο, γεγονός που του έδωσε τον χαρακτηρισμό του «σκοτεινού φιλοσόφου» ήδη από την αρχαιότητα. Τα κείμενά του που σώζονται μόνο σε σπαράγματα χωρίς να απομακρύνονται από το διδακτικό τόνο -αντίστοιχο των προκατόχων του- τώρα ακούγονται σαν χρησμοί του Μαντείου των Δελφών, που απόκρυφοι αποζητούν ερμηνεία. Κύριο στοιχείο τους είναι ότι καταλήγουν σε

⁴⁵ Kathryn Morgan, *Myth and Philosophy from the Presocratics to Plato*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, σ. 54. Στο ίδιο βιβλίο ιδιαίτερα εμπεριστατωμένη ανάλυση γίνεται για τη σχέση μεταξύ «λόγου» και μύθου γενικότερα αλλά και την πρόσληψη του μύθου από τον Ηράκλειτο. Ό.π., σ. 37-43, 54-58.

⁴⁶ «τοῦ δὲ λόγου τοῦδ' ἐόντος αἰεὶ ἀξύνετοι γίνονται ἄνθρωποι καὶ πρόσθεν ἢ ἀκοῦσαι καὶ ἀκούσαντες τὸ πρῶτον· γινομένων γὰρ πάντων κατὰ τὸν λόγον τόνδε ἀπίροισιν εἰκόσσι, πειρώμενοι καὶ ἐπέων καὶ ἔργων τοιούτων, ὁκοίων ἐγὼ διηγέσμαι κατὰ φύσιν διαιρέων ἕκαστον καὶ φράζων ὅκως ἔχει. τοὺς δὲ ἄλλους ἀνθρώπους λανθάνει ὁκόσα ἐγερθέντες ποιοῦσιν ὅκωσπερ ὁκόσα εὐδοντες ἐπιλανθάνονται.», Fragmentum B 1, Hermann Diels, Walther Kranz, (eds), *Die Fragmente der Vorsokratiker*, 9th revised edition, Berlin, Weidmann, 1960. Ελληνική μτφ. Απόσπασμα 1: «Αν και ο λόγος αυτός είναι αιώνια οι άνθρωποι είναι ανίκανοι να καταλάβουν και πριν τον ακούσουν και αφού τον ακούσουν για πρώτη φορά. Γιατί, ενώ τα πάντα συντελούνται σύμφωνα μ' αυτόν τον λόγο, αυτοί μοιάζουν άπειροι όταν αποκτήσουν εμπειρία λέξεων και πράξεων σαν αυτές που εγώ διηγούμαι, όποτε διακρίνω το κάθε τι σύμφωνα με τη σύσταση του και εκθέτω το πώς έχει. Αλλά από τους άλλους ανθρώπους διαφεύγουν όσα πράττουν όταν είναι ξυπνητοί, ακριβώς όπως λησμονούν όσα πράττουν όταν κοιμούνται.», «Ο Λόγος και το Εν», *Ηράκλειτος*, J. Brun (επιμ.), (μτφ. Σ. Διαμαντή), Αθήνα, Πλέθρον, 2010.

⁴⁷ «διὸ δεῖ ἐπεσθαι τῷ ξυνῷ· τοῦ λόγου δ' ἐόντος ξυνοῦ ζῶουσιν οἱ πολλοὶ ὡς ἰδίαν ἔχοντες φρόνησιν.», Fragmentum B 2, Hermann Diels, Walther Kranz, (eds), ό.π., Ελληνική μτφ. Απόσπασμα 2: «Γι' αυτό πρέπει ν' ακολουθήσουμε τον κοινό λόγο, γιατί το κοινό είναι συμπαντικό. Ενώ όμως ο λόγος είναι κοινός, οι πολλοί ζουν σαν να έχουν μια ιδιαίτερη φρόνηση.», «Ο Λόγος και το Εν», *Ηράκλειτος*, J. Brun (επιμ.), ό.π.

αποφάνσεις οι οποίες δεν απορρέουν αποκλειστικά από λογικά επιχειρήματα, αλλά συμπλέκουν ιδέες και προφορικές παραδόσεις μαζί με γλωσσικά παιχνίδια, αινιγματικές φράσεις και συμβολικές εικόνες⁴⁸.

Μέσα από το ύφος των σπαραγμάτων γίνεται φανερή η πεποίθηση του Ηράκλειτου, ότι μόνο μια πολυεπίπεδη και σύνθετη γλώσσα δεν θα παρερμήνευε τα φυσικά φαινόμενα και την πολυπλοκότητα του κόσμου, ο οποίος δομείται πάνω σε πρωταρχικά στοιχεία και αντιτιθέμενες κοσμικές δυνάμεις, ακολουθώντας την κυκλική ροή του χρόνου. Για τον ίδιο λοιπόν, η ασάφεια προσδιορίζει την κοσμική ενότητα των αντίθετων. Συγκεκριμένα στην προσπάθειά του ο φιλόσοφος να κατανοήσει τη σχέση ζωής και θανάτου ως ένα οικουμενικό/συμπαντικό δόγμα αντιθέσεων, αλλαγών και κρυμμένης ενότητας, χρησιμοποιεί το πρωταρχικό για τον ίδιο στοιχείο της φωτιάς⁴⁹. Πρόκειται για την αναγέννηση της ζωής μέσα από τον θάνατο, ένα μοτίβο παροδικότητας και αλλαγής στο αιώνιο του κόσμου. Όμως και εδώ κρύβεται ακόμη ένα παράδοξο: Πως τελικά φτάνει να ταυτίσει το ένα και μοναδικό «κοσμικό όλον», με ένα από τα συστατικά του μέρη που είναι η φωτιά, και πως μια αιώνια αρχή ενσαρκώνεται σε ένα από τα πιο ρευστά και εφήμερα στοιχεία της φύσης;

Το παράδειγμα της φωτιάς επιτρέπει να διαφανεί η σχέση του φιλοσόφου με τη γλώσσα και τον μύθο. Στο σημείο αυτό πρέπει να σημειώσουμε ότι η φωτιά δεν μπορεί να συλληφθεί αποκλειστικά ως φυσικό φαινόμενο, αλλά μόνο με όρους υπερβατικούς, αφού αυτή αποτελεί την αναπαράσταση του ίδιου του χαρακτήρα της αλλαγής, ενώ παράλληλα παραμένει στην υπηρεσία των θεών λειτουργώντας ως σύμβολο υπερφυσικής δύναμης και εξιλέωσης. Εδώ, μια οπτική εικόνα και ένα φυσικό στοιχείο μεταφέρεται σε συμβολικό επίπεδο και λειτουργεί ως φορέας εσχατολογικών ιδεών και παραδοξολογιών. Ο Ηράκλειτος μέσα από ένα σχήμα λόγου (στην προκειμένη περίπτωση τη μεταφορά της φωτιάς), οδηγεί τον αναγνώστη να σκεφτεί ότι, αφενός όλη η γλώσσα αποτελεί μια μεταφορά και αφετέρου ότι η μεταφορά με

⁴⁸ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το απόσπασμα: ὁ ἄναξ, οὗ τὸ μαντεῖόν ἐστι τὸ ἐν Δελφοῖς, οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει ἀλλὰ σημαίνει. Fragmentum B 93, Hermann Diels, Walther Kranz, (eds), ὁ.π., Ελληνική μτφ. Απόσπασμα 93, «Ο ἄρχοντας, που δικό του είναι το μαντείο στους Δελφούς, ούτε λέει ούτε κρύβει, αλλά μονάχα σημαίνει.» «Ο Λόγος και το Εν», *Ηράκλειτος*, J. Brun (επιμ.), ὁ.π. Με τη λέξη «ἄρχοντας» (ἄναξ) εννοείται ο Απόλλων. Όπως το μαντείο των Δελφών, έτσι και η φύση δίνει μόνο «σημάδια», από τα οποία εκκινώντας κανείς μπορεί να κατανοήσει το νόημα των πραγμάτων. Την κατανόηση του Λόγου έχει κατακτήσει ο φιλόσοφος που φαίνεται να παραλληλίζεται με τον ἄρχοντα. Με το απόφθεγμα αυτό ο Ηράκλειτος θέλει πιθανότητα να δηλώσει ξανά ότι η αναγκαιότητα του να είναι αινιγματικός προκύπτει εξαιτίας της έλλειψης της ανθρώπινης διαραπτότητας να καταλάβει τη θεϊκή σοφία, υπόκειται λοιπόν στον ίδιο να παίζει τον ρόλο του προφήτη. Από τα σχόλια της ελληνικής έκδοσης.

⁴⁹ «κόσμον τόνδε, τὸν αὐτὸν πάντων, οὔτε τις θεῶν οὔτε ἀνθρώπων ἐποίησεν, ἀλλ' ἦν αἰεὶ καὶ ἔστιν καὶ ἔσται πῦρ αἰεζῶν, ἀπτόμενον μέτρα καὶ ἀποσβεννύμενον μέτρα.», Fragmentum B 30, Hermann Diels, Walther Kranz, (eds), ὁ.π., Ελληνική μτφ. Απόσπασμα 30: «Αὐτὸν ἐδῶ τον κόσμον, τον ἴδιο για όλους, ούτε κανείς θεός ούτε ἄνθρωπος τον ἐπλασε, ἀλλ' ἦταν ἀπὸ πάντα καὶ εἶναι καὶ θα εἶναι αἰώνια ζωντανή φωτιά, που ἀνάβει με μέτρο καὶ σβήνει με μέτρο.», «Τὸ Πῦρ», *Ηράκλειτος*, J. Brun (επιμ.), ὁ.π.

τη σειρά της μπορεί να επεκταθεί στον μύθο. Ο τελευταίος λειτουργεί στο οριακό εκείνο σημείο μεταξύ του μη-νοήματος και της αλήθειας. Η μεταφορά λοιπόν γίνεται το όχημα που επιτρέπει στον φιλόσοφο να εκφράσει την αγωνία και τον προβληματισμό του σε σχέση με τη γλώσσα και η επιλογή της φωτιάς συμπεριλαμβάνει ένα ευρύτερο σύνολο νοημάτων.

Πηγαίνοντας τη γλαφυρότητα και παραστατικότητα της περιγραφής ένα ακόμη βήμα παραπέρα, ο Ηράκλειτος καταφεύγει στον μύθο, μεταμορφώνει τη φωτιά σε πόλεμο ο οποίος με τη σειρά του οδηγεί στην ισορροπία, τη δικαιοσύνη και την αναγκαία ενότητα. Η προσωποποίηση αφηρημένων εννοιών είναι σαφής. Για παράδειγμα, επικαλείται τις θεϊκές δυνάμεις⁵⁰ της δικαιοσύνης που θα δώσουν περιεχόμενο σε μια λέξη που -αντίστοιχα με τον *Λόγο*- αν και αποτελεί λογική, σαφή και ανεπιφύλακτα αποδεκτή αρχή στην κοινωνία των πολιτών, χρειάζεται να επενδυθεί με την παραδοσιακή μυθική της λειτουργία ώστε να είναι δυνατόν να εκφράσει πληρέστερα το νόημά της. Αντίστοιχα, ο Εφέσιος φιλόσοφος ερμήνευσε και τον *Λόγο* ως μεταφυσικό, αιώνιο και ταυτόχρονα ενυπάρχοντα στα όντα, αφού τους υπαγορεύει τα εσωτερικά μέτρα τους, τα οποία αδυνατούν να υπερβούν, ώστε να μην υπονομεύεται η διηνεκώς εκφραζόμενη διά τού γίνεσθαι τάξη⁵¹. Γίνεται έτσι σαφές, ότι ο Ηράκλειτος είδε στον *κόσμο* στοιχεία θεϊκής φύσης, καθώς και στοιχεία ηθικής τάξης.

Ο φιλόσοφος φαίνεται να είναι εξ' ανάγκης μυστικιστής, αλλά με έναν τρόπο προσωπικό που του επιτρέπει να εκφράσει τις μεταμορφώσεις που συντελούνται με το πέρασμα από τη μια κατάσταση στην άλλη και οδηγούν τα πράγματα στο σημείο εκείνο όπου έχουν γεννηθεί. Η μεταφυσική του όμως δεν θα πρέπει να αποσχιστεί από τον αυθεντικά οντολογικό της χαρακτήρα, αφού για τον ίδιο ο ντετερμινισμός συντελείται μόνο στη βάση των συνεχών μετασχηματισμών. Για να εκφράσει αντίστοιχα αυτήν την κοσμική ρευστότητα αναγκαία υπήρξε μια ανάλογα ρευστή, εύπλαστη, ακαθόριστη γλώσσα, όπως αυτή του μύθου που επιτρέπει πολλαπλά περιθώρια νοηματοδοτήσεων.

⁵⁰ «Ἡλιος γὰρ οὐχ ὑπερβήσεται μέτρα· εἰ δὲ μή, Ἐρινύες μιν Δίκης ἐπίκουροι ἐξευρήσουσιν.», Fragmentum B 94, Hermann Diels, Walther Kranz, (eds), ό.π., Ελληνική μτφ. Απόσπασμα 94: «Γιατί ο ήλιος δεν μπορεί να υπερβεί τα όρια του, αλλιώς θα τον βρουν οι Ερινύες που βοηθούν τη δικαιοσύνη», «Η Φύση», *Ηράκλειτος*, J. Brun (επιμ.), ό.π. Μέσω της προσωποποίησης της δικαιοσύνης στη θεότητα Δίκη και την αναφορά στις Ερινύες που επίσης λειτουργούν ως αμειλικτες θεότητες της εκδίκησης ο Ηράκλειτος καλεί μια φυσική δύναμη όπως ο ήλιος με το όνομα ενός θεού θέλοντας έτσι να θίξει καταστάσεις που ξεφεύγουν από τα ανθρώπινα όρια. Η προηγούμενη χρήση τους από τον Ησίοδο δεν φαίνεται να σταματά τον Ηρακλείτειο ανθρωπομορφισμό του κόσμου όμως εδώ φαίνεται να ενδιαφέρεται να επανεξετάσει τον ρόλο των παραδοσιακών μυθο-θρησκευτικών μορφών. Το νόημα που έχει αποδοθεί στο παρόν απόσπασμα είναι ότι: ακόμη και ο Ήλιος (θεός, προσωποποίηση ενός φυσικού φαινομένου με χαρακτηριστική κανονικότητα ως προς την εμφάνισή του στους ανθρώπους) υπόκειται στους νόμους της κοσμικής τάξης· έστω και αν προς στιγμήν (π.χ. σε μια έκλειψη ηλίου) τους παραβαίνει, παρά ταύτα οι Ερινύες θα αποκαταστήσουν την κοσμική τάξη.

⁵¹ Ε. Ρούσσο, *Ηράκλειτος (Περί Φύσεως)*, Αθήνα, Παπαδήμας 1992.

Ο μύθος λοιπόν, δεν θα πρέπει να κριθεί εδώ αποκλειστικά ως προς τον βαθμό της αληθοφάνειας του, αλλά να ιδωθεί σαν ο τρόπος με τον οποίο ο Ηράκλειτος αντιπαρατέθηκε προς όλη την προηγούμενη παράδοση. Προεκτείνοντας το επιχείρημα, ο μύθος, - λειτουργώντας ως παραδειγματική γλώσσα ή ένα σύστημα σήμανσης το οποίο εξαιτίας της εγγενούς του αμφισβητούμενης εγκυρότητας να αναπαριστά την πραγματικότητα-, αποδεικνύει τη δυνητική ανεπάρκεια κάθε γλωσσικού σημαίνοντος -ή άλλου συστήματος σημασιοδότησης, να αποτυπώσει πλήρως τον κόσμο. Όπως λοιπόν η γλώσσα από την αρχή της δημιουργίας της αποτέλεσε ένα είδος σύμβασης για την περιγραφή του κόσμου των φαινομένων, έτσι αντιστοίχως και ο μύθος ως ένα από τα εργαλεία της, είναι δυνατόν να αποβεί χρήσιμος στο να εξαχθούν συμπεράσματα, στο σημείο εκείνο που η φιλοσοφική και επιστημονική γλώσσα αδυνατούν να ανταποκριθούν.

Στη σύγχρονη εποχή, τη δυνατότητα να προσεγγιστεί ο μύθος ορθολογικά στη μεθοδολογική του λειτουργικότητα αναγνώρισαν οι στρουκτουραλιστές⁵², ενσωματώνοντάς τον στις φιλοσοφικές, γλωσσολογικές αλλά και ανθρωπολογικές τους έρευνες και αναλύσεις. Ο ορισμός μάλιστα που του απέδωσε ο Walter Burkert «ως παραδοσιακή ιστορία με δευτερεύουσα, μερική αναφορά σε κάτι συλλογικής σημασίας»⁵³, δείχνει τη σημασία του για την κατανόηση κυρίαρχων μοτίβων. Αυτά τα μοτίβα απορρέουν μεν ως συνάρτηση της πρόθεσης ενός μεμονωμένου ατόμου-δημιουργού, λειτουργούν δε και ως έκφραση κοινωνικών και ηθικών τυπολογιών⁵⁴. Ένας μύθος, είτε είναι προφορικός, είτε γραπτός πάντα εκφέρεται για ένα σκοπό. Σε αυτόν οι στρουκτουραλιστές είδαν μια ενότητα και ένα σύστημα,

⁵² Ο Walter Burkert στην αρχή του έργου του παραθέτει μια σύντομη σύνοψη στη συνεισφορά αλλά και τους περιορισμούς της στρουκτουραλιστικής ανάλυσης στη μελέτη του μύθου. Walter Burkert, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley και Los Angeles, University of California Press, 1979, σ. 5-18.

⁵³ «Myth is a traditional tale with secondary, partial reference to something of collective importance.», ό.π., σ. 23. (μετάφραση δική μου). Ο ίδιος σπεύδει να εξηγήσει ότι ως «δευτερεύουσα αναφορά εννοεί ότι το νόημά του δεν εξάγεται από την ίδια την ιστορία και είναι μερική καθότι η πραγματικότητα και ο μύθος δεν θα είναι ποτέ σε απόλυτη αντιστοιχία στην εφαρμογή τους. Ταυτόχρονα διατείνεται ότι ο μύθος αποτελεί την πρώτη και πιο θεμελιώδη διατύπωση της πολύπλοκης πραγματικότητας, έναν πρωταρχικό τρόπο για να μιλήσουμε για περίπλοκα προβλήματα, και το να διηγείται κανείς μια ιστορία θεωρείται ως ένας στοιχειώδης τρόπος επικοινωνίας. Η γλώσσα είναι γραμμική και η γραμμική αφήγηση είναι έτσι ένας καθορισμένος από τη γλώσσα τρόπος για να χαρτογραφήσει την πραγματικότητα.», (μετάφραση δική μου), («The reference is secondary, as the meaning of the tale is not to be derived from it — in contrast to the fable, which is invented for the sake of its application; and it is partial, since tale and reality will never be quite isomorphic in these applications. And still the tale often is the first and fundamental verbalization of a complex reality, the primary way to speak about many-sided problems, just as telling a tale was seen to be quite an elementary way of communication. Language is linear, and linear narrative is thus a way prescribed by language to map reality.»)

⁵⁴ Όπως μάλιστα ο θεωρητικός της λογοτεχνίας Terry Eagleton γράφει αναφερόμενος στον Claude Lévi-Strauss «οι μύθοι σκέπτονται μέσω των ανθρώπων, και όχι το αντίστροφο... Ένα αποτέλεσμα του στρουκτουραλισμού είναι η μετατόπιση του μεμονωμένου θέματος, που πλέον δεν θα πρέπει να εκλαμβάνεται ως η πηγή ή το τέλος του νοήματος. Οι μύθοι έχουν μια οιονεί αντικειμενική συλλογική ύπαρξη, ξεδιπλώνουν τη δική τους «συγκεκριμένη λογική» αδιαφορώντας για τις ιδιαιτερότητες της μεμονωμένης σκέψης και μειώνουν κάθε ξεχωριστή συνείδηση σε μια απλή λειτουργία του εαυτού τους». Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, Oxford, Blackwell Publishing, 1983, σ. 90, (μετάφραση δική μου).

που τον απομακρύνει από τον όποιο χαρακτηρισμό του ως παράλογου αφού μπορεί να αποτελέσει εργαλείο κοινωνικής ανάλυσης.

Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειώσουμε τη συμβολή του Claude Lévi-Strauss. Μέσα από τα πρωτοποριακά για την εποχή κείμενά του⁵⁵, ο ανθρωπολόγος φαίνεται να συμπορεύεται πλήρως με την άποψη των στρουκτουραλιστών που αντιμετώπισαν τον μύθο ακριβώς όπως και κάθε άλλη γλώσσα, δηλαδή ως σύστημα επικοινωνίας. Επηρεασμένος από τους τρεις διδασκάλους του -όπως αποκαλεί την ψυχανάλυση, τον μαρξισμό και τη γεωλογία- γράφει ότι και οι τρεις διδάσκουν πως γνώση είναι η ικανότητα να ανάγει κανείς ένα τύπο πραγματικότητας σε έναν άλλον και ότι η αλήθεια δεν είναι ποτέ εμφανής⁵⁶. Λόγια που ανακαλούν τη ρήση του Ηράκλειτου «αρμονία αφανής φανεράς κρείττων»⁵⁷.

Την αφανή αρμονία που βρίσκεται στον πυρήνα των μύθων είδε στον τρόπο με τον οποίο αυτοί δομούνται: Βασίζονται σε σημεία, τα οποία με τη σειρά τους διέπονται από συγκεκριμένους κανόνες, συνδέονται με μια σειρά λογικών σχέσεων είτε πρόκειται για αυτές της παραλληλίας, της αντίθεσης, της αντιμετάθεσης και μετασχηματίζονται ανάλογα με την κάθε περίπτωση. Όπως ο ίδιος ισχυρίζεται, η ετερογένεια και οι πολλαπλές παραλλαγές με τις οποίες εμφανίζονται οι μύθοι στα διαφορετικά μήκη και πλάτη του κόσμου και ιστορικές στιγμές είναι μόνο φαινομενική. Αντίθετα, αυτοί μπορούν να απλοποιηθούν και να συμπυκνωθούν σε μια σειρά βασικών θεμάτων, αφηγηματικών χαρακτήρων, μοτίβων, λειτουργιών και σχέσεων⁵⁸ (ανάβαση, κατάβαση, αναζήτηση και ούτω καθεξής)⁵⁹. Αυτή η

⁵⁵ Claude Lévi-Strauss, «The Structural Study of Myth», *The Journal of American Folklore*, Vol. 68, No. 270, Myth: A Symposium (Oct.-Dec., 1955), σ. 428-444. *Mythologiques I-IV, Le Cru et le cuit* (1964), *Du miel aux cendres* (1966), *L'Origine des manières de table* (1968), *L'Homme nu* (1971), Plon, Paris. (Αγγλική έκδοση *Introduction to a science of Mythology. The Raw and the Cooked*, Vol. 1 (1969), *From Honey to Ashes*, Vol. 2 (1973), *The Origin of Table Manners*, Vol.3, (1978), *The Naked Man*, Vol.4, (1981), (Μτφρ. John και Doreen Weightman, Jonathan Cape, London. *La pensée sauvage*, Plon, Paris, 1962 (Αγγλική έκδοση: *The Savage Mind*, University of Chicago Press, Chicago, 1966. Ελληνική έκδοση: *Η Άγρια Σκέψη*, (Μτφρ. Εύα Καλπούρτζη), Παπαζήσης, Αθήνα, 1977, οι παραπομπές γίνονται στην ελληνική έκδοση). *Myth and Meaning*, Routledge and Kegan Paul, London/New York, 1978 (Ελληνική έκδοση: *Μύθος και νόημα*, (Μτφρ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος, Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1986, οι παραπομπές γίνονται στην ελληνική έκδοση).

⁵⁶ Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955, σ. 44.

⁵⁷ Ηράκλειτος, Fragmentum B 54, Hermann Diels, Walther Kranz, (eds), ό.π., Ελληνική μτφ. Απόσπασμα 54: «Η αφανής αρμονία είναι καλύτερη απ' τη φανερά», «Αρμονία τῶν Ἀντιθέτων». *Ηράκλειτος*, J. Brun (επιμ.), ό.π.

⁵⁸ «Οι μύθοι αποτελούν ένα είδος γλώσσας: θα μπορούσαν να χωριστούν σε μεμονωμένες μονάδες («μυθέματα») οι οποίες, όπως και οι βασικές μονάδες ήχου της γλώσσας (φωνήματα), αποκτούν νόημα μόνο όταν συνδυαστούν με συγκεκριμένους «τρόπους». Οι κανόνες που διέπουν αυτούς τους συνδυασμούς μπορούν να θεωρηθούν ως ένα είδος γραμματικής, ένα σύνολο σχέσεων κάτω από την επιφάνεια της αφήγησης που αποτελούσε το πραγματικό «νόημα» του μύθου». Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, ό.π. σ. 90, (μετάφραση δική μου).

⁵⁹ Ο Claude Lévi-Strauss εφαρμόζει στο μύθο του Οιδίποδα την πρόταση του για το πως μπορεί να λειτουργήσει αυτή η μέθοδος ανάλυσης ενός μύθου στις δομές των μυθεμάτων και τις βασικές σχέσεις. Σύμφωνα με την ανάλυσή του τα μυθέματα μπορούν να ταξινομηθούν και να τοποθετηθούν σε οριζόντιες στήλες που παρουσιάζουν τη διαχρονική ανάπτυξη του μύθου και κάθετες στήλες που αναπαριστούν παραλλαγές του ίδιου θέματος. Αυτός ο χάρτης των σχέσεων λειτουργεί σε συνταγματικό και παραδειγματικό επίπεδο και μπορεί να αποκωδικοποιήσει το πραγματικό νόημα του μύθου. Ως παράδειγμα μπορεί να θεωρηθεί το δυαδικό ζευγάρι

καθολική συνθήκη, που καλείται «βαθιά δομή» του μύθου, παραμένει αναλλοίωτη μέσα στον χρόνο, αφού είναι εγγενής στον ανθρώπινο νου και δίνει τη δυνατότητα της συμβολικής μεταφοράς των διαφόρων θεμάτων του μύθου από γλώσσα σε γλώσσα.

Η παραπάνω λεπτομερής ανάλυση βάσει της οποίας επιτυγχάνεται η αναγωγή ενός μύθου σε σύμβολο, είναι δυνατόν να παρομοιαστεί με μία μαθηματική εξίσωση, αφού κάθε λειτουργία αντικαθίσταται με ένα σύμβολο και έτσι προκύπτει μια αλυσίδα της οποίας η μελέτη είναι δυνατή. Μάλιστα, μέσα από την εξέταση και ταξινόμηση των διαφορετικών αυτών παραλλαγών και συμβόλων, ο Lévi-Strauss θεωρεί ότι είναι δυνατόν να επέλθει τάξη στο χάος του εξωτερικού κόσμου. Δεδομένου δε ότι ο μύθος εκφράζει συχνά την αντιπαράθεση αντιφατικών αξιών που συναντάμε σε κάθε κοινωνία (όπως για παράδειγμα το δίπολο ζωής-θανάτου), οι άνθρωποι μέσα από τη συμβολική του μεταγραφή έχουν προσπαθήσει να προσεγγίσουν και να κατανοήσουν το ασυμβίβαστο του κόσμου.

Μεταφερόμενοι έτσι από το αφηγηματικό περιεχόμενο στις καθολικές πνευματικές λειτουργίες που το διαμορφώνουν, καταλαβαίνουμε ότι οι μύθοι αφενός αποτελούν ένα τρόπο σκέψης και οργάνωσης της πραγματικότητας και αφετέρου εκλαμβάνονται ως αντανάκλαση των κοινωνικών και ηθικών δομών⁶⁰. Η έκφραση μέσω των μύθων αναδεικνύεται ως η ζωογόνος και δημιουργική στάση του αρχέγονου πνεύματος, η οποία ταυτόχρονα αμβλύνει τις αγωνίες και τους προβληματισμούς του ατόμου.

Παρότι ο Lévi-Strauss ως εθνολόγος βρέθηκε αντιμέτωπος με την τεράστια ποικιλία πολιτισμικής έκφρασης, επεδίωξε να εξετάσει μέσω του μύθου, τον τρόπο που μπορεί κανείς να αρθεί πάνω από τις συγκεκριμένες ιστορικές συνθήκες και τα ειδικά κοινωνικά φαινόμενα. Απώτερος σκοπός του ήταν να διερευνήσει την κοινή ουσία του ανθρώπου και να δει τις διαφορές εκείνες και τις αλλαγές που έχουν νόημα για όλους⁶¹, με άλλα λόγια να φθάσει στις στοιχειώδεις δομές των φαινομένων του πολιτισμού. Ο πολιτισμός όμως για τον ίδιο, δεν θα πρέπει να διακρίνει τις κοινωνίες σε ανώτερες και κατώτερες, αρνούμενος έτσι την παράδοση του Hegel και την ύπαρξη μιας ιστορίας και ενός γραμμικού χρόνου που από τη φύση τους τείνουν προς την εξέλιξη. Αντίθετα, την πρόοδο δεν τη θεωρεί «ούτε απαραίτητη, ούτε συνεχή» και συγκεκριμένα σχολιάζει: «Προχωρεί με άλματα ή, όπως θα έλεγαν οι βιολόγοι,

«ζωής-θανάτου» που μεταφράζεται στο συμβολικό ζευγάρι «ουρανού-γης» με την τελική σύνδεση να επιτυγχάνεται μέσα από το τρίτο στοιχείο της ομίχλης. «The Structural Study of Myth», ό.π., σ. 432-434.

⁶⁰ Με άλλα λόγια, στην ανάλυση, ως κύρια δομικά στοιχεία εκλαμβάνονται τα διάφορα συστήματα αξιών των εμπλεκόμενων δρώντων και οι αντίστοιχες δράσεις με τις συνέπειές τους. Αυτό δε που αναζητείται είναι η αποκάλυψη της διαχρονικής σχέσης που αναγνωρίζει ο μύθος ανάμεσα στα διάφορα τμήματα του αξιακού συστήματος, καθιστώντας τα ανεξάρτητα από τις συγκεκριμένες σύγχρονες συνθήκες (πρόσωπα και πράγματα). Με αυτή την έννοια η ανάπτυξη του μύθου καταφέρνει να αποκτήσει μια συγχρονική και μια διαχρονική διάσταση. Claude Lévi-Strauss, «The Structural Study of Myth», ό.π., σ. 443.

⁶¹ Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, ό.π., σ. 41,45.

με μεταλλάξεις. Αυτά τα άλματα δεν αφορούν πάντα μία κίνηση ευθύγραμμη, αλλά πολλές φορές συνοδεύονται από μεταβολές στον προσανατολισμό»⁶².

Στην προσπάθεια να στηρίξει τη θεωρία του, δεν θα μπορούσε να αποφύγει τη σύνδεση του αρχέγονου με τη μυθική σκέψη. Για να το καταφέρει αυτό, αντιπαραθέτει το σύγχρονο επιστημονικό τρόπο σκέψης με τον πρωτόγονο, ο οποίος χαρακτηρίζει τους λαούς που δεν έχουν γραφή και πηγάζει από την ανάγκη τους να μην πεινάσουν, να επιβιώσουν σε δύσκολες συνθήκες και να κατανοήσουν τον κόσμο γύρω τους. Μάλιστα, η άποψη ότι οι λαοί αυτοί «ακολουθούν διαδικασίες και χρησιμοποιούν μέσα νοητικά, ακριβώς όπως ένας φιλόσοφος, ή, μέχρι ένα βαθμό, ένας επιστήμονας»⁶³ θεωρήθηκε ρηξικέλευθη⁶⁴ ειδικά στο πλαίσιο της σύγχρονης επιστημονικής ορθολογικότητας⁶⁵, που για τον ίδιο δεν προσέφερε οποιοδήποτε πλεονέκτημα σε σχέση με την «άγρια» μυθική σκέψη στην αντιμετώπιση της ζωής.

Μία τέτοια θεώρηση του μύθου τον φέρνει πλησιέστερα στην αντίληψή που έχουμε για την τέχνη. Ο καλλιτέχνης όπως ακριβώς ο μυθοπλάστης, μεταχειρίζεται σημεία τα οποία μεταπλάθει μέσω διαφορετικών συνδυασμών, έτσι ώστε να προκύψουν καινούργιες δυναμικές ή άλλες σημασιοδοτήσεις. Με αυτό τον τρόπο παλιά νοήματα βρίσκουν νέα χρήση και ερμηνεία. Με βάση λοιπόν τα παραπάνω, φαίνεται ότι σε αναλογία με την επιστήμη, μύθος και τέχνη προϋποθέτουν μια εννοιολογική τάξη και αποτελούν ολοκληρωμένα συστήματα σκέψης. Σε αυτά ο άνθρωπος αναζητά στήριγμα, αφού όπως ο Lévi-Strauss επισημαίνει «...από την ώρα που γεννιόμαστε, υπάρχει μια επιστροφή, στον μύθο»⁶⁶. Τη θέση αυτή θα αναπτύξει

⁶² Claude Lévi-Strauss, «Race et Histoire», *Anthropologie structurale deux*, Paris, Unesco, 1952 εδώ η παραπομπή από την ελληνική έκδοση *Φυλή και Ιστορία* (Μτφρ. Δ.Ν. Μαρωνίτης), Αθήνα, Παπαζήσης, 1971, σ. 186-187.

⁶³ Claude Lévi-Strauss, *Μύθος και νόημα*, Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1986, σ. 45-48.

⁶⁴ Ουσιαστικά με τη θεωρία του ο Lévi-Strauss προσπάθησε να προτείνει μια νέα λύση στο ουμανιστικό πρόβλημα που άφησε ο Δεύτερος Παγκόσμιος πόλεμος. Εμπνεόμενος από τους «πρωτόγονους» θέλησε να δώσει τη δική του απάντηση στην βανανσότητα και βαρβαρότητα που αποκάλυψε ο πόλεμος αλλά και να πάρει θέση ως προς τον αναπτυσσόμενο τεχνολογικό πολιτισμό, τα προβλήματα και αδιέξοδα που επιφέρει. Παράλληλα η σκέψη του ήταν μια προκλητική απάντηση στην κυρίαρχη γαλλική διανόηση των δεκαετιών του 1950 και 1960 του υπαρξισμού που εισηγήθηκε ο Sartre. Ο τελευταίος φέρνοντας στο επίκεντρο την ανθρώπινη προσωπικότητα που μπορεί να υπάρξει ελεύθερα με κάθε πιθανό τρόπο, εισηγήθηκε μια ατομιστική ηθική στην οποία ο άνθρωπος εμφανίζεται ως μοναδική και ανεπανάληπτη ύπαρξη, που ευθύνεται γι' αυτό στο οποίο θα καταλήξει. Αντίθετα ο Lévi-Strauss αναγνωρίζει την ανάγκη για αλληλεγγύη, συνεργασία και ισορροπία μεταξύ ανθρωπότητας και φύσης και όχι την απεριόριστη υπαρξιστική ελευθερία. Δες «Προλεγόμενα για τον Έλληνα αναγνώστη» (Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος), *Η Άγρια Σκέψη*, ό.π., σ. 12-14.

⁶⁵ Ταυτόχρονα παρατηρεί ότι οι κοινωνίες έχουν υπερεκτιμήσει τον αντικειμενικό χαρακτήρα της σκέψης. *Η Άγρια Σκέψη*, ό.π., σ. 99.

⁶⁶ Claude Lévi-Strauss, *Μύθος και νόημα*, ό.π., σ. 48.

διεξοδικά στα βιβλία του με θέμα την σκέψη των πρωτόγονων («άγρια σκέψη») και τον τοτεμισμό⁶⁷.

Ο τελευταίος θεωρήθηκε η πρώτη στοιχειώδης μορφή θρησκευτικής σκέψης και πρακτικής⁶⁸. Εδώ αξίζει να σημειώσουμε, ότι για τον Lévi-Strauss ο τοτεμισμός αποτυπώνει τη διαδικασία μετατόπισης από το «συνεχές της Φύσης» στο «ασυνεχές του Πολιτισμού»⁶⁹, ενώ ταυτόχρονα αποκαλύπτει τον τρόπο με τον οποίο ο μύθος και το σύμβολο διατηρώντας τη δομή της γλώσσας, καταφέρνουν να στοιχειοθετήσουν το δικό τους λόγο. Επιστρέφοντας μάλιστα στην προσφιλή του γλωσσολογία και τα διδάγματα του Ferdinand de Saussure θα γράψει: «Μέσα σε αυτήν την αδιάκοπη αναδόμηση, με τη βοήθεια των ιδίων υλικών, είναι πάντα τα παλιά τελικά σημεία (στα μυθολογικά σύμπαντα) τα οποία καλούνται να παίξουν τον ρόλο των μέσων: τα σημαινόμενα γίνονται σημαίνοντα, και το αντίστροφο»⁷⁰. Με τα παραπάνω λόγια, ο Lévi-Strauss ταυτίζει τη μετάβαση από τον άμορφο θόρυβο «των άγριων» στον συνεχή ήχο -δηλαδή τη φωνολογική δομή της ανθρώπινης γλώσσας- με την «προσπάθεια μετάβασης από ένα στάδιο όπου τίποτα δεν είχε σημασία σε ένα άλλο που όλα είχαν»⁷¹.

Το πέρασμα αυτό, αποδεικνύει την ανθρώπινη δυνατότητα να διερευνά τις ομοιότητες και τις διαφορές ανάμεσα στο επίπεδο της Φύσης και του Πολιτισμού, να αναζητά με άλλα λόγια το σημείο τομής και σύνδεσης των δύο. Τα τοτεμικά συστήματα λοιπόν χρησιμοποιώντας το στοιχείο της μεταφοράς, είναι δηλωτικά της προσπάθειας του ανθρώπου να κατανοήσει τον ίδιο του τον εαυτό σε σχέση με το περιβάλλον στο οποίο ζει, να εξασκήσει μαγική εξουσία σε άλλα είδη αλλά και να κυριαρχήσει περαιτέρω ως κάστα⁷². Επίσης, το ίδιο το ανθρώπινο σώμα μέσω του τοτεμισμού μετατρέπεται ταυτόχρονα σε σημαίνον και σημαινόμενο, δηλαδή «μπαίνει μέσα στη διαδικασία της αναπαραγωγής του λόγου, ενώ έχουμε και τις τελετές που μεταδίδουν το λόγο αυτών των μυθικών στοιχείων»⁷³,

⁶⁷ Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962 και *Le totemisme aujourd'hui*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962.

⁶⁸ Σύμφωνα με την κοινωνιολόγο Émile Durkheim το Totém είναι το σύμβολο μιας θεοποιημένης κοινωνικής ομάδας. Emile Durkheim, *The Elementary Forms of Religious Life*, (Μετφρ. εισαγ. Fields, Karen), New York, The Free Press, 1995 (1912), σ. 207-208.

⁶⁹ Ο Lévi-Strauss πηγαίνοντας την πεποίθηση αυτή ένα ακόμη βήμα παραπέρα, θεώρησε ότι ο Τοτεμισμός έγκειται στη διαίρεση του φυσικού κόσμου σε κατηγορίες, το ίδιο και της κοινωνίας σε ομάδες, από όπου υπάρχει απεικόνιση των διακρίσεων αυτών με τη βοήθεια του φυσικού κόσμου. Δες «Προλεγόμενα για τον Έλληνα αναγνώστη» (Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος), *Η Άγρια Σκέψη*, ό.π., σ. 67.

⁷⁰ Claude Lévi-Strauss, *Η Άγρια Σκέψη*, ό.π., σ. 118.

⁷¹ Ταυτόχρονα επισημαίνει ότι: «οι δύο κατηγορίες του σημαίνοντος και του σημαινομένου σχηματίστηκαν ταυτόχρονα και αλληλέγγυα, σαν δύο συμπληρωματικοί κύβοι, αλλά η γνώση, δηλαδή διανοητική διαδικασία που επιτρέπει να αναγνωρίζονται, οι μεν σε σχέση με τις δε, ορισμένες όψεις του σημαίνοντος και ορισμένες του σημαινομένου, αυτή μπήκε σε κίνηση σιγά-σιγά...» (η μετάφραση από την Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος), *Η Άγρια Σκέψη*, ό.π., σ. 58), Claude Lévi-Strauss, *Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950, σ. XL VII.

⁷² Claude Lévi-Strauss, *Η Άγρια Σκέψη*, ό.π., σ. 223.

⁷³ Ο.π., σ. 334.

αποκαλύπτοντας τις διαστρωματώσεις, τις δομικές αρχές και τις κυρίαρχες ιδεολογικές πεποιθήσεις.

Η ιεράρχηση αυτή που αναπόφευκτα δημιουργεί ένα πλαίσιο αξιών είναι δυνατόν ταυτόχρονα να προεκταθεί και στην παραγωγή της τέχνης⁷⁴. Ο τοτεμισμός, όπως και η τέχνη, χωρίς να βασίζεται σε προδιαγεγραμμένους κανόνες, εγγενή χαρακτηριστικά ή καθορισμένα υλικά, μπορεί να εγγυηθεί τη μετατρεψιμότητα των ιδεών που συνθέτουν διαφορετικά επίπεδα κοινωνικής πραγματικότητας⁷⁵. Έτσι ως λογικό σύστημα, επιτρέπει στον χρήστη να εστιάζει σε πολλά διαφορετικά αντικείμενα και συνθήκες. Με την αναγωγή αυτήν στον χώρο της τέχνης, η οποία θα πρέπει να ιδωθεί σαν μια άλλη γλώσσα και άρα σαν ένα σύστημα σημείων και συμβόλων, καταλαβαίνουμε ότι το ίδιο το έργο του καλλιτέχνη λειτουργεί και εδώ διαισθητικά ως φορέας του μύθου μέσω μιας διαδικασίας τοτεμισμού.

Οι δημιουργοί έρχονται να εκφράσουν τα πολιτισμικά φαινόμενα μέσω του έργου τέχνης και να τα μεταφέρουν σε ένα διαφορετικό σύστημα χρησιμοποιώντας τη διαδικασία του συμβολισμού με σαφή και άμεσο τρόπο. Ιδιαίτερα στο παράδειγμα των καλλιτεχνών που θα μας απασχολήσουν στη διατριβή, θα εξετάσουμε πως οι ίδιοι, εφαρμόζοντας μια αναλυτική, λογική μέθοδο κατάφεραν να επαναπροσεγγίσουν το μυθικό στοιχείο. Το στοιχείο αυτό το αντιλαμβάνονται όχι ως μία επιστροφή στο παρελθόν, υπό την έννοια της μίμησης προτύπων της παράδοσης, αλλά ως ένα τρόπο επικοινωνίας που μεταφέρει τον λόγο (τους) σε ένα ενδιάμεσο στάδιο μεταξύ παρόντος και μέλλοντος, εκφράζοντας ταυτόχρονα τις αξίες και τις πεποιθήσεις τους για την κοινωνία.

Το έργο τους αφενός άντλησε από τη δεξαμενή της αρχαιοελληνικής κληρονομιάς - μυθολογικά θέματα, φιλοσοφικές καταβολές, παραδεδομένους κανόνες αρμονίας όπως προκύπτουν μέσα από μαθηματικές σχέσεις-, ενώ οι ίδιοι εκμεταλλεύτηκαν την αναλλοίωτη λογική και δομή της μυθικής φόρμας για να καταθέσουν τη δική τους κριτική και μεθοδολογική ερμηνεία και να εκφράσουν τις μεταφυσικές τους ανησυχίες. Ο μύθος δηλαδή, όπως και η γλώσσα, θα γίνει προσπάθεια να προσεγγιστεί και ιδωθεί στην εξελικτική του πορεία, σαν επέμβαση στον χρόνο που θα προσφέρει τη μέθοδο αλλά και το ελεύθερο υλικό προς χρήση για τον επαναπροσδιορισμό και επανανοηματοδότηση της τέχνης τους.

⁷⁴ Όπως συμβαίνει συνέχεια στην τέχνη, ο Lévi-Strauss αναφέρει ότι η λογική του τοτεμισμού είναι ένα καλειδοσκόπιο εικόνων και μοτίβων όπου «οι αντανakλάσεις είναι ισοδύναμες με τα πραγματικά αντικείμενα, δηλαδή με σημεία που υποδηλώνουν την κατάσταση των πραγμάτων», ό.π., σ. 132.

⁷⁵ Ό.π., σ.171-172.

Ο μαθηματικός Λόγος ως μεταγλώσσα. Η έννοια του συστήματος

Παραπάνω εξετάστηκε η σχέση *Λόγου* και μύθου και το σημείο συνάντησης των δύο υπό το πρίσμα της προσωκρατικής φιλοσοφίας και του στρουκτουραλισμού. Παράλληλα είδαμε, πως η σύγχρονη κριτική κατέρριψε την άποψη ότι ο μύθος εξηγεί τον κόσμο με καθαρά αντιεπιστημονικό τρόπο. Αντίθετα δόθηκε έμφαση στη λογική διάσταση και την επικέντρωση της μυθικής σκέψης στις παρατηρήσιμες, απτές πτυχές των φαινομένων του κόσμου και την προσπάθεια επιστημονικής οργάνωσης και ταξινόμησής του βάσει ενός συστήματος με δυνατότητες εξαγωγής συμπερασμάτων.

Προτού προβούμε στην επιμέρους ανάλυση των υπό εξέταση καλλιτεχνών και τον τρόπο με τον οποίο πραγματοποιήθηκε το πέρασμα από τον κώδικα στον μύθο, κρίνεται σκόπιμο να αναφερθούμε στην έννοια του συστήματος, το οποίο εξ ορισμού παρουσιάζεται αλληλένδετο με τον *μαθηματικό Λόγο*. Οι Έλληνες καλλιτέχνες ενδιαφέρθηκαν για ένα σύστημα και έναν κανόνα που θα τους βοηθούσε να ανακαλύψουν την κρυφή τάξη των πραγμάτων που ενυπάρχει πίσω από την φαινομενική αταξία του κόσμου. Είναι το πλαίσιο που προέκυψε τη δεκαετία του 1970 όσον αφορά «τα πρότυπα συστήματα της λογικής, των μαθηματικών και των χωρο-χρονικών σχέσεων»⁷⁶. Αυτός ο κοινός τόπος των δεκαετιών 1960-1970, επιπλέον ενισχύθηκε από τη συμπίεση θετικών επιστημών και ανθρωπιστικών σπουδών/τέχνης και την επικρατούσα τάση διεπιστημονικής προσέγγισης των φαινομένων. Τα μοντέρνα μαθηματικά ήταν αυτά που θα βοηθούσαν να διατυπωθεί ο νέος αυτός ενοποιητικός λόγος.

Η τάση αυτή εμφανίσθηκε παράλληλα με την εννοιολογική τέχνη και τη γλωσσολογική στροφή. Το βασικό στοιχείο όμως αυτή τη φορά ως προς το εικαστικό έργο, δεν αναζητήθηκε στη συντακτική δομή της γλώσσας, τις μονάδες των φωνημάτων και των μυθευμάτων -που είδαμε παραπάνω-, αλλά στην γεωμετρία και τους μαθηματικούς τύπους, «συγγενεύοντας φιλοσοφικά με την προ-αισθητική, ορθολογική μεταφυσική του όμορφου, ως η τάξη της τελειότητας»⁷⁷. Οι Sol LeWitt, Donald Judd, Robert Morris, Ed Ruscha, Carl Andre, Jack Burnham, Mel Bochner, Robert Smithson, ήταν μόνο μερικοί από τους καλλιτέχνες που αντιδρώντας στη φορμαλιστική απεικόνιση του αντικειμένου που ο μοντερνισμός τους είχε κληροδοτήσει, αποφάσισαν να δομήσουν το έργο τους στη βάση του συστήματος, του κώδικα, των στοιχειωδών μονάδων και των επαναλήψεών τους.

⁷⁶ Peter Osborne, *Conceptual Art: Themes and movements*, ό.π., σ. 23-24, (μετάφραση δική μου).

⁷⁷ Ό.π., σ. 23, (μετάφραση δική μου).

Οι έννοιες της διαδικασίας, της μεθόδου και της σειραϊκότητας, τόσο για την παραγωγή των έργων όσο και για τον επαναπροσδιορισμό της φύσης της καλλιτεχνικής αναπαράστασης και της ιστορίας της τέχνης είναι κυρίαρχες. Οι έρευνές των καλλιτεχνών συνοψίσθηκαν σε μια σειρά από ιστορικές εκθέσεις όπως οι *Primary Structures* (1966, Jewish Museum, NY), *Cybernetic Serendipity: The Computer and the Arts* (1968, ICA, London), *The Machine as seen at the End of the Mechanical Age* (1968, MOMA, NY), *When Attitudes Become Form, Concepts, Processes, Situations, Information* (1969, Kunsthalle, Bern), *Information* (1970, MOMA, NY), *Software Information Technology - Its New Meaning for Arts* (1970, Jewish Museum, NY), *Systems* (1972, Whitechapel Art Gallery, London) αλλά και στην πιο πρόσφατη *Open Systems, Rethinking Art c.1970* (2005, Tate, London).

Όπως φαίνεται από τους καταλόγους των εκθέσεων, τόσο αυτοί, όσο και οι έλληνες καλλιτέχνες που εξετάζονται στη διατριβή, βάσισαν τις αναφορές τους σε δημοφιλή για εκείνη την εποχή γραπτά τα οποία αναφέρονταν στη γενική θεωρία των συστημάτων. Η θεωρία των Συστημάτων αποτελεί ένα διεπιστημονικό γνωστικό πεδίο με πολλαπλές εφαρμογές (από τη φυσική μέχρι τη βιολογία και τη ψυχολογία). Ουσιαστικά εμπεριέχει έναν ολιστικό τρόπο σκέψης με στόχο την ανάπτυξη μεθοδολογικών αρχών για τη μελέτη συστημάτων που έχουν μία εσωτερική δομή (π.χ. κοινωνικά, ηλεκτρονικά, βιολογικά συστήματα) και βασίζεται στις έννοιες της θερμοδυναμικής ισορροπίας και της εντροπίας.

Από μαθηματική άποψη η θεωρία των Συστημάτων ξεκίνησε από τη θεωρία των Δυναμικών Συστημάτων⁷⁸ με θεμελιωτή τον μαθηματικό Henri Poincaré και βασικό επίγονο τον George David Birkhoff. Ο τελευταίος πέρα από το σημαντικό του μαθηματικό έργο επέδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για θέματα αισθητικής και συγκεκριμένα τις ιδιότητες εκείνες που κάνουν αρμονικό ένα ζωγραφικό, γλυπτικό ή μουσικό έργο. Σε αυτά τα πλαίσια αναζητήσε

⁷⁸ Τα Δυναμικά Συστήματα χρησιμοποιώντας κυρίως διαφορικές εξισώσεις, μελετούν τη φύση και τις λύσεις των εξισώσεων κίνησης συστημάτων που είναι κυρίως μηχανικά ή φυσικά (πλανητικές τροχιές, συμπεριφορά των ηλεκτρονικών κυκλωμάτων, συστήματα της βιολογίας, οικονομίας και άλλα). Πριν την χρησιμοποίηση των υπολογιστών, για την ανεύρεση μιας τροχιάς ήταν απαραίτητες εξελιγμένες μαθηματικές τεχνικές και η λύση επιτυγχάνονταν μόνο για μια μικρή κατηγορία δυναμικών συστημάτων. Όμως η επικράτηση των υπολογιστών και η χρήση αριθμητικών μεθόδων για την επίλυση των προβλημάτων άνοιξαν νέους ορίζοντες εφαρμογών της θεωρίας. Για παράδειγμα, σε συνδυασμό με τη θεωρία του χάους, μεγάλο μέρος της σύγχρονης έρευνας επικεντρώνεται στη μελέτη των χαοτικών συστημάτων, των οποίων η συμπεριφορά -εξαιτίας της ευαισθησίας στις αρχικές συνθήκες και την εκθετική αύξηση των διαταραχών τους - φαίνεται τυχαία. Ως θεμελιωτής των δυναμικών συστημάτων θεωρείται ο μαθηματικός Henri Poincaré (1854-1912) του οποίου το θεμελιώδες θεώρημα ορίζει ότι ορισμένα συστήματα, μετά από ένα αρκετά μεγάλο αλλά πεπερασμένο χρονικό διάστημα επιστρέφουν σε μια κατάσταση πολύ κοντά στην αρχική τους. Βασικός επίγονός του υπήρξε ο George David Birkhoff (1884-1944). Ο Birkhoff επηρέασε βαθιά το έργο του Ξαγοράρη, ο οποίος είχε μελετήσει τις μαθηματικές θεωρίες του. A. Katok, B. Hasselblatt, *Introduction to the modern theory of dynamical systems*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995 και Geoff Boeing, «Visual Analysis of Nonlinear Dynamical Systems: Chaos, Fractals, Self-Similarity and the Limits of Prediction», *Systems*, 4:37, Nov. 2016, [10.3390/systems4040037](https://doi.org/10.3390/systems4040037), πρόσβαση 24.11.2019.

έναν μαθηματικό τύπο ή ένα μέτρο που θα συλλάμβανε την ομορφιά ενός αντικειμένου. Σταδιακά η θεωρία των συστημάτων εφαρμόστηκε συστηματικά φιλοδοξώντας να προσφέρει μια τυποποιημένη μέθοδο εξέτασης της ανθρώπινης ανάπτυξης, βασιζόμενη στις ιδιότητες της αυτοοργάνωσης και χρησιμοποιώντας μαθηματικές έννοιες όπως αυτές των fractals και της ακολουθίας Fibonacci.

Οι υπό μελέτη καλλιτέχνες επηρεάστηκαν επίσης από τις αρχές της κβαντικής φυσικής⁷⁹, τη νέα επιστήμη της κυβερνητικής και τον στρουκτουραλισμό. Τα κείμενα των νέων αυτών επιστημονικών πεδίων αντανakλούσαν την ανάπτυξη και τα επιτεύγματα των επιστημών, της τεχνολογίας και της κριτικής θεωρίας⁸⁰. Μάλιστα ο πατέρας της κυβερνητικής Norbert Wiener πρότεινε ότι οι μηχανές, το ανθρώπινο είδος και κάθε βιολογικός οργανισμός θα πρέπει να προσεγγίζονται ολιστικά, βάσει της θεωρίας των πιθανοτήτων και των συστημάτων και να αντιμετωπίζονται με όρους που συναντά κανείς στο αναδραστικό πολύπλοκο σύστημα της Κυβερνητικής. Να σημειώσουμε εδώ ότι ο νέος κλάδος της Κυβερνητικής που με τη σειρά του απέρρευε από τη Γενική Θεωρία των Συστημάτων, και αφορούσε τη μελέτη της επικοινωνίας και του ελέγχου με τον ίδιο τρόπο στους ζωντανούς οργανισμούς και τις μηχανές, επηρέασε, όπως θα δούμε αναλυτικά στο κύριο μέρος της διατριβής, και τους τέσσερις καλλιτέχνες που εξετάζουμε.

Ο όρος λοιπόν «σύστημα» κυριαρχεί με θετικό πρόσημο στο λεξιλόγιο μιας πληθώρας επιστημονικών κλάδων που συνετέλεσαν τόσο στην ανάπτυξη των ηλεκτρονικών συστημάτων επικοινωνίας όσο και των ανθρωπιστικών σπουδών⁸¹. Ανθρωπολόγοι,

⁷⁹ Συνοπτικά και σε φιλοσοφικό επίπεδο οι αρχές της κβαντικής φυσικής θα μπορούσαν συνοψισθούν ως εξής: Ο παρατηρητής επιδρά στο παρατηρούμενο. Με αυτή την έννοια έχουμε πολύ περισσότερη αλληλοεπίδραση με το περιβάλλον μας σε σύγκριση με την Νευτώνεια φυσική, όπου η «πραγματικότητα» ήταν έξω από μας και ότι γίνονταν ήταν πάντα ανεξάρτητα από το τι εμείς πιστεύουμε και νιώθουμε. Αντίθετα, στην κβαντική αντίληψη ο παρατηρητής δεν είναι ποτέ ανεξάρτητος από αυτά που παρατηρεί. Όλα τα σωματίδια και κύματα του σύμπαντος αλληλο-αγγίζονται και αλληλοεπιδρούν ανεξαρτήτως χώρου και χρόνου δημιουργώντας μια «εσωτερική» αόρατη τάξη. Τίποτα δεν είναι ξεχωριστό. Το σύμπαν σύμφωνα με τον Bohr αποτελεί ένα διαρκώς ανοικτό ορίζοντα πιθανοτήτων και δυνατοτήτων. Υπάρχει έτσι ένα αδιαφοροποίητο πεδίο από ανεκδήλωτες πιθανότητες που κάποιοι αντιλαμβάνονται σαν μία πρωταρχική συνειδητότητα.

⁸⁰ Ιδιαίτερα διαδεδομένα και επιδραστικά για τη δεκαετία του 1970 ήταν τα έργα του Ludwig von Bertalanffy, *General system theory: foundations, development, applications*, New York, G. Braziller, 1969 και του Norbert Wiener, *Cybernetics: or the Control and Communication in the Animal and the Machine*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1965.

⁸¹ Ιδιαίτερα μετά τον Β' παγκόσμιο πόλεμο μια ολόκληρη στρατιά επιστημόνων συνδέθηκε με το Rockefeller Foundation, το MIT Research of Electronics και το Harvard Psycho-Acoustic Laboratory, επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον τους όχι μόνο στις νέες γεωπολιτικές ανακατατάξεις αλλά και στον ρόλο που θα μπορούσε να παίξει η επιστήμη ως πρέσβης των αμερικανικών συμφερόντων εντός και εκτός ΗΠΑ. Η επιρροή τους που εξασκήθηκε από την προβολή των μεθόδων και εργαλείων της Κυβερνητικής, της θεωρίας των πληροφοριών και τα νέα τεχνολογικά μέσα υπόσχονταν να ανοίξει νέους ορίζοντες ακόμη και για τις ανθρωπιστικές επιστήμες. Η εμπλοκή για παράδειγμα του γλωσσολόγου Roman Jakobson με τα προαναφερθέντα ιδρύματα και η ίδρυση διεθνικών συνεργασιών που αφορούσαν διεπιστημονικά, τεχνοκρατικά προγράμματα μεταξύ επιστημόνων και γλωσσολόγων που βρίσκονταν στον αντίποδα της σοβιετικής προπαγάνδας, έσπρωξε τη μελέτη της γλώσσας σε πρωτόγνωρες περιοχές έρευνας. Μετά τη δεκαετία του 1960 τον ρόλο αυτό ανέλαβε η CIA μέσω του Ford

ψυχολόγοι, γλωσσολόγοι, μηχανικοί, βιολόγοι, περιβαντολλόγοι και μαθηματικοί είδαν τις δυνατότητες που ανοίγονταν από τη νέα αυτή γνώση. Ταυτόχρονα η «συστημική σκέψη» ενσωματώθηκε σε ιστορικές αναλύσεις και τη φιλοσοφία, και έγινε γρήγορα ιδιαίτερα δημοφιλής στο πολιτιστικό και καλλιτεχνικό περιβάλλον. Γίνεται λοιπόν κατανοητό, ότι μία νέα αντίληψη στις ανθρωπιστικές επιστήμες είχε ανατείλει. Αυτή εκκινούσε από τα μαθηματικά, προσδιοριζόταν από τα τεχνολογικά μέσα, και βασιζόταν στις δυνατότητες της μηχανικής και των υπολογιστών που είχαν κατακτήσει τη μεταπολεμική Αμερική και Ευρώπη. Η εκφορά ενός επιστημονικού αψευδούς λόγου που συχνά περιγράφεται και ως αντιανθρωπισμός υπήρξε γεγονός και στο πλαίσιο αυτό θα εξετάσουμε μέχρι ποιον βαθμό υιοθετήθηκε από τους έλληνες καλλιτέχνες που εξετάζονται στην παρούσα διατριβή.

Επιστρέφοντας στο παράδειγμα του Lévi-Strauss που εξετάσαμε παραπάνω, ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο όχι μόνο η γλωσσολογία -κυρίως αυτή του ρωσικού φορμαλισμού του Roman Jakobson- αλλά κυρίως οι θετικές επιστήμες⁸² επηρέασαν την αντίληψή του για την κοινωνία. Ενσωματώνοντας το καινούργιο επιστημονικό μοντέλο της Κυβερνητικής στην ανάλυση του μύθου και τη βασική έννοια της επικοινωνίας, η οποία είναι κοινός παρονομαστής πολλών φαινομένων με συγκεκριμένη τυπολογία σχέσεων, πρότεινε την έννοια «της κοινωνικής στατιστικής»⁸³. Κοινή πεποίθηση μεταξύ αυτών των διανοουμένων αποτέλεσε, ότι τα μαθηματικά⁸⁴ σε συνδυασμό με τα εργαλεία της

Foundation και της American Society for Cybernetics, τα οποία δραστηριοποιήθηκαν και στον χώρο του πολιτισμού, παρέχοντας υποτροφίες σπουδών και προγράμματα καλλιτεχνικών ανταλλαγών σε καλλιτέχνες από την Ευρώπη (ο Ξαγοράρης με ένα τέτοιο πρόγραμμα και βρέθηκε στο Center for Advanced Visual Studies (CAVS) του MIET).

⁸² Ο Lévi-Strauss είχε επισταμένως διαβάσει και έρθει σε επαφή με τους Norbert Wiener, Claude Shannon, θεμελιωτή της θεωρίας των πληροφοριών με το καταλυτικό του έργο, *A Mathematical Theory of Communication*, (1948) και τους W. Weaver, John Von Neumann και Oskar Morgenstern εισηγητές της θεωρίας των παιγνίων που με το *Theory of Games and Economic Behavior* (1944) πρότειναν το θεώρημα ελαχίστου-μεγίστου που προκάλεσε δημόσιο ενδιαφέρον και άλλαξε όχι μόνο τον τρόπο που τα κοινωνικά προβλήματα μπορούν να επαναδιατυπωθούν με καινούργιο μαθηματικό τρόπο, αλλά παράλληλα επαναπροσδιόρισε τα δεδομένα της οικονομικής επιστήμης και της πληροφορικής.

⁸³ Με τον συγκεκριμένο όρο ο Claude Lévi-Strauss αναφέρθηκε στην κοινωνία ως σύνολο από άτομα και ομάδες που επικοινωνούν μεταξύ τους σε τουλάχιστον τρία επίπεδα. Αυτά αφορούν την επικοινωνία που βασίζεται σε συγγενικές σχέσεις (αίματος), την επικοινωνία αγαθών και υπηρεσιών (οικονομία) και τέλος την επικοινωνία μηνυμάτων (γλωσσολογία). Και οι τρεις τύποι επικοινωνίας αναφέρονται στην ίδια μέθοδο, διαφέρουν μονάχα ως προς το στρατηγικό επίπεδο όπου καθεμία τους αποφασίζει να τοποθετηθεί στο πλαίσιο ενός κοινού σύμπαντος. Ως εκ τούτου προσθέτει «ότι ο πολιτισμός δεν συνίσταται αποκλειστικά από μορφές επικοινωνίας που ανήκουν μόνο σ' αυτόν (όπως η γλώσσα), αλλά κατά κύριο λόγο από κανόνες εφαρμόσιμους σε κάθε είδους «παιχνίδια επικοινωνίας» είτε αυτά διεξάγονται στο επίπεδο της φύσης είτε του πολιτισμού», Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, σ. 296.

⁸⁴ «Σήμερα όμως είναι πολυάριθμοι οι κλάδοι των μαθηματικών (θεωρία συνόλων, θεωρία ομάδων, τοπολογία κτλ.) που το αντικείμενό τους είναι να αποκαταστήσουν αυστηρές σχέσεις ανάμεσα σε κλάσεις ατόμων, οι οποίες ξεχωρίζουν μεταξύ τους από αξίες ασυνεχείς και αυτή η ασυνέχεια, ακριβώς, είναι μια από τις ουσιαστικές ιδιότητες των ποιοτικών συνόλων... και σ' αυτήν οφείλονταν ο υποτιθέμενος «ασύμμετρος» ή «αδιατύπωτος» χαρακτήρας τους.», Claude Lévi-Strauss, «Les mathématiques de l'homme» (1954), στα ελληνικά «Τα μαθηματικά του ανθρώπου», Δευκαλίων, χρ.1, τ. 2, (Μάρτιος-Μάιος 1970), σ. 169-186. Επιπλέον ενδιαφέρον παρουσιάζει ο διαχωρισμός των κοινωνιών που πραγματοποίησε ο Lévi-Strauss επηρεασμένος από τη φυσική

Κυβερνητικής θα υπερνικούσαν όχι μόνο τις διαφορές που χώριζαν τους διάφορους επιστημονικούς τομείς, αλλά ακόμη και τον πολιτικό εθνοκεντρισμό τόσο του καπιταλισμού, όσο και του κομμουνισμού. Ανώτερος στόχος θα ήταν η ύπαρξη μιας κοινής γλώσσας επικοινωνίας και μιας συνειδητοποιημένης ανθρωπότητας που θα μπορούσε να συνυπάρξει αρμονικά και με σεβασμό προς τη φύση και τον εαυτό της.

Φυσικά όπως η ιστορία έδειξε, η επιθυμία για ένα σύστημα διαπολιτισμικής και διεπιστημονικής ανθρώπινης γνώσης, λύγισε κάτω από τις όλο και πιο επιταχυνόμενες αλλαγές και τις επιπτώσεις της ραγδαίας εξέλιξης που συντελέστηκε στις εκβιομηχανισμένες και τεχνολογικά προηγμένες χώρες. Στο ίδιο πλαίσιο, οι απόψεις του Lévi-Strauss, δέχθηκαν την αντίδραση αυτού που αργότερα θα ονομαζόταν μετα-δομισμός. Ταυτόχρονα, η πεποίθηση ότι η επικοινωνία μέσω ενός συστήματος ως ιδεατή, ομοιογενής, επιστημονικό-τεχνική συνθήκη, που θα υπερνικούσε τον πολιτισμό και την ιστορία αποδείχθηκε αβάσιμη. Αντίθετα οι πολιτικές ιδιαιτερότητες, η τοπικότητα, οι διαφορετικές κοινότητες είχαν αναπόδραστη επίδραση στην πραγματικότητα. Τα τεχνολογικά μέσα τελικά οδήγησαν στον κατακερματισμό της γνώσης και την ακραία επιστημονική εξειδίκευση, ενώ δεν έλλειψαν οι κατηγορίες από την άλλη μεριά του ατλαντικού για τον τεχνοκρατικό ιμπεριαλισμό της Αμερικής.

Τα παραπάνω όμως, δεν εμπόδισαν τη σκέψη για ένα νέο τύπο ανθρωπισμό καθώς και για ένα ευρύτερο διάλογο, με σκοπό οι ιδέες αυτές να μεταλαμπαδευτούν πίσω στην Ευρώπη και κυρίως στη Γαλλία. Εκεί επανερμηνεύθηκαν από την γάλλο-μαρξιστική κριτική που εμφανίσθηκε τις δεκαετίες 1960-1970 στο Παρίσι γύρω από τον κύκλο των περιοδικών *Esprit* και *Aléthetaia*⁸⁵ και στη συνέχεια στα *Tel Quel* και *Communications*. Οι Roland Barthes, Jacques Derrida, Julia Kristeva, François Lyotard είδαν το σύστημα και τον κώδικα ως «αυθαίρετο και ταυτόχρονα ορθολογικό»⁸⁶, ενώ μέσα από την κριτική και χρήση των όρων πρότειναν μία νέου τύπου ιστορική ανάλυση και πειραματική γραφή.

μηχανική και δη την έννοια της εντροπίας. Από τη μια διέκρινε τις μοντέρνες - «θερμές» κοινωνίες που παρομοίασε με ατμομηχανές. Αυτές εξαιτίας των θερμοδυναμικών νόμων και αλλαγών των θερμοκρασιών που προκαλούνται έχουν ως αποτέλεσμα τη μεγάλη εντροπία και άρα αταξία, η οποία και μεταφράζεται σε κοινωνικές και ταξικές αναταραχές, πολέμους και αποικιοκρατία. Ταυτόχρονα όμως δρουν και στον πολιτισμό του οποίου αποτύπωμα αποτελούν όλα τα επιτεύγματα που σήμερα γνωρίζουμε. Στον αντίποδα βρίσκονται πρωτόγονες - «ψυχρές» κοινωνίες που λειτουργούν σαν τα ρολόγια και είναι φαινομενικά στάσιμες. Αυτές θεωρήθηκε ότι παρουσιάζουν μηδενική εντροπία και έλλειψη αταξίας ενώ παραδοσιακά χαρακτηρίστηκαν ως υποανάπτυκτες. Claude Lévi-Strauss, *Η Άγρια Σκέψη*, ό.π. σ. 336.

⁸⁵ François Dosse, *History of Structuralism: Volume 1: The Rising Sign, 1945-1966*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 1991, σ. 324-226.

⁸⁶ Roland Barthes, *Image, Music, Text*, (μτφ. Stephen Heath), 1977, New York, Hill and Wang, σ. 31.

Η σύνδεση *Κώδικα* και *Μύθου* μέσω της Τέχνης

Η τέχνη και η ιστορία της δεν έμειναν ανεπηρέαστες από την εισαγωγή της έννοιας του κώδικα και των συστημάτων, αφού ήταν αναγκαία μία νέα εικαστική γλώσσα. Αυτή οδηγώντας πέραν του μοντερνιστικού έργου και λόγου θα χρησιμοποιούσε και επεξηγούσε τις μη οπτικές ποιότητες που τα έργα τέχνης είχαν ήδη ενσωματώσει. Τα τελευταία, απομακρυνόμενα από ό,τι η όραση μπορούσε απλά να συλλάβει, συνιστούσαν πλέον ένα πολύπλοκο πλέγμα σχέσεων, αναγκάζοντας τον θεατή να ενεργοποιήσει όλες του τις ικανότητες αισθητηριακές και νοητικές για την πληρέστερη κατανόησή τους. Τώρα τα έργα τέχνης εμφάνιζαν ποικιλία εκφραστικών τρόπων και θεμάτων από απλές σειρές γραμμών και αριθμών μέχρι στοιχεία μελέτης φυσικών και κοινωνικολιτικών συστημάτων, καθώς και ερωτήματα για την τάξη και την αταξία, την κωδικοποίηση και ταξινόμηση του κόσμου μέσω της γλώσσας και των δικτύων επικοινωνίας. Η χρησιμοποίηση επομένως ενός διαφορετικού λεξιλογίου που θα ανταποκρινόταν στο νέο αντικείμενο ανάλυσης ήταν απαραίτητη. Η θεωρία των συστημάτων εξαιτίας του διεπιστημονικού της χαρακτήρα και των πολλαπλών εφαρμογών της υποσχόταν να γίνει το νέο αυτό ερμηνευτικό εργαλείο του έργου τέχνης.

Θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι για τους καλλιτέχνες της δεκαετίας του 1970, τα συστήματα παρείχαν μια εναλλακτική πρόταση απέναντι στη φορμαλιστική και εξπρεσιονιστική τέχνη της προηγούμενης γενιάς μοντερνιστών. Η υιοθέτηση τους όμως ως αντίδραση στον αφηρημένο εξπρεσιονισμό και τις ευρωπαϊκές εκδοχές του *tachisme*, *art informel* και *Cobra*-, θα ήταν μια μονόπλευρη εξήγηση όσον αφορά την επικράτησή τους. Αυτό άλλωστε μαρτυρά το γεγονός ότι η πλειονότητα των δημιουργών - συμπεριλαμβανομένων και των Ελλήνων- βασίστηκε στα διδάγματα του 20^{ου} αιώνα (*Bauhaus*, *concrete art*) και τις αντίστοιχες αναζητήσεις των Piet Mondrian και Max Bill για μια καθολική, μεταφυσική ή ουτοπική τάξη. Μόνο που τώρα οι δημιουργοί θέλησαν να εφαρμόσουν νέες μορφές συστημάτων και τρόπους αντίληψης αυτών. Έτσι είτε υποστήριζαν έγκυρα διαχρονικής και καθολικής αξίας συστήματα, είτε πρότειναν συστήματα προσωρινά, μη ιεραρχικά, αυθαίρετα και συνεχώς μεταβαλλόμενα.

Σε κάθε περίπτωση πίστευαν στην ύπαρξη μιας εγγενούς τάξης σε όλα τα πολιτιστικά φαινόμενα, τα οποία θεωρούσαν ότι ήταν δυνατό να προσεγγιστούν λογικά, μέσα από τις επιστημονικές διαδικασίες της παρατήρησης, της υπόθεσης και της επαγωγής και όχι αποκλειστικά και μόνον από τη φαντασία. Θεωρώντας ότι η διανοητική διαδικασία έχει τις σταθερές της, αποφάσισαν να εφαρμόσουν αντίστοιχους κανόνες που θα διέπουν την τέχνη. Σε αυτήν τους την επιθυμία αρωγούς είχαν εξειδικευμένους επιστήμονες από το πεδίο της

θεωρίας των πληροφοριών, οι οποίοι είχαν επισημάνει ότι ο κόσμος είναι οργανωμένος σε διακριτές σειρές σημείων και μηνυμάτων. Έτσι η επιδίωξη τους παρουσιαζόταν σαφής: Να ανακαλύψουν τον τρόπο για να μεταφέρουν μηνύματα που έχουν αντιστοιχία σε όρους άλλων κωδίκων, αλλά και ταυτόχρονα να εκφράσουν μηνύματα τα οποία λαμβάνουν διαμέσου άλλων κωδίκων στο δικό τους σύστημα.

Παράλληλα, αντιλαμβανόμενοι τη σημασία του ρόλου του θεατή, φιλοδοξούσαν να προτρέψουν το κοινό στην πιο ενεργή συμμετοχή του μέσω της χρησιμοποίησης τόσο των υφιστάμενων όσο και των νέων επινοημένων συστημάτων. Αυτή η νέα αντίληψη περιλάμβανε επίσης την κριτική της αυθεντίας και της ισχύος παγιωμένων πολιτιστικών και κοινωνικοπολιτικών συστημάτων και λειτουργούσε ως προσπάθεια απόρριψης των καθιερωμένων δομών τόσο της τέχνης όσο και της κοινωνίας. Ταυτόχρονα αξίζει να επισημανθεί ότι η δυσaréσκεια των καλλιτεχνών, ιδιαίτερα των Ελλήνων που θα αναλύσουμε, δεν πήρε τη μορφή μιας τέχνης που εκφράζει με άμεσο τρόπο πολιτικά μηνύματα. Αυτό κυρίως οφείλεται στην πίστη τους ότι η τέχνη με σαφή διδακτική ή πολιτική χροιά εμποδίζει τη δημιουργική, αδιαμεσολάβητη και αμερόληπτη εμπλοκή του θεατή, ενώ ταυτόχρονα αντανakλά τις δογματικές, αυταρχικές και προπαγανδιστικές πρακτικές των καθεστώτων που βίωναν.

Η στροφή τους λοιπόν προς τον μύθο, θα μπορούσε να γίνει αντιληπτή στη μετωνυμική της λειτουργία, αφού ο μύθος ορίζεται από τις κοινωνικές σχέσεις, οι οποίες με τη σειρά τους είναι εκδηλώσεις των θεμελιωδών δομών και νόμων του περιβάλλοντος στο οποίο σχηματίζονται. Και οι νόμοι αυτοί, τους οποίους Lévi-Strauss ονόμασε «νόμους μετασχηματισμού»⁸⁷, λειτουργούν στο ασυνείδητο επίπεδο του ανθρώπινου μυαλού με τον ίδιο τρόπο που η γραμματική λειτουργεί στην ομιλία μιας γλώσσας. Η έννοια του «μετασχηματισμού» απορρέει φυσικά από τη μαθηματική επιστήμη και ειδικότερα τη γεωμετρία και την θεωρία των ομάδων -όπως θα δούμε αναλυτικότερα στη συνέχεια στο έργο του Παντελή Ξαγοράρη. Η δυνατότητα προσέγγισης των παραπάνω νόμων μέσω της θεωρίας των πληροφοριών και των διαφορετικών μαθηματικών συστημάτων -όπως για παράδειγμα το στοιχειώδες δυαδικό σύστημα των υπολογιστών ή ο κώδικας Fibonacci- ουσιαστικά προσέφερε στους δημιουργούς τη συναγωγή γενικευμένων εννοιών. Σε αυτές θέλησαν να αποδώσουν οντολογικές διαστάσεις ανυψώνοντάς τες σε μια παγκόσμια μεταφυσική.

⁸⁷ Η ύπαρξη των ίδιων νόμων σύμφωνα με τον Lévi-Strauss διέπει και την παραγωγή των μύθων. Claude Lévi-Strauss, *Structural Anthropology* (1958), (trans. Claire Jacobson and Brooke Grundfest Schoepf), New York, Basic Books, 1963, σ. 333-334.

Η αντίληψη αυτή αφήνει να διαφανεί μια οιονεί μυστικιστική ποιότητα κάποιων απόψεων που συνδέονται με τη συστημική σκέψη. Η ελπίδα ότι ήταν κοντά στην ανακάλυψη αυτού που προηγουμένως θεωρείτο άγνωστο και μιας υπερβατικής τάξης που ορίζει τον κόσμο στην ολότητά του, είχε αρχίσει να διαφαίνεται. Οδηγήθηκαν έτσι σταδιακά στη θέση ότι υπάρχουν συστήματα και δομές που μπορούν να παρέχουν μια συνολική θεώρηση και πως η ύπαρξη ενός αλγόριθμου ή ενός μαθηματικού τύπου που διέπει τα σύνθετα και πολύπλοκα συστήματα θα ήταν δυνατή. Μια νέου τύπου αντίληψη είχε προκύψει, στην οποία η σύζευξη μύθου, μαγείας και μυστικισμού στην εποχή της πληροφορίας ήταν γεγονός⁸⁸.

Επομένως, η θεωρία των συστημάτων θα μπορούσε να θεωρηθεί η μέθοδος μίας καθολικής σύλληψης του απόλυτου όπως επιδιώχθηκε από την επιστήμη, τη φιλοσοφία και την θεολογία, και στην προκειμένη περίπτωση την τέχνη. Αυτό φυσικά δεν σημαίνει ότι δεν έλειψαν και οι καλλιτέχνες που -ακόμη και όταν δεν παραδέχονταν την αξίωση της ανακάλυψης των παγκόσμιων δομών-, προσέγγισαν το σύστημα στην ιστορική του διάσταση και όχι τη συμπαντική του εκδοχή. Μία στάση που συγγένευσε περισσότερο στη στρουκτουραλιστική σημειολογία που καθιερώθηκε από τον Barthes⁸⁹. Σε κάθε περίπτωση, χωρίς οι αρχές της συστημικής σκέψης να πρέπει να ιδωθούν σαν μέρος μιας ανώτερης αλήθειας, στην παρούσα διατριβή θα γίνει προσπάθεια να κατανοηθούν ως εργαλεία. Αυτά συνδυαζόμενα με τον μύθο θα δούμε πως καταφέραν να παρέχουν μια μέθοδο για την εξαγωγή συμπερασμάτων, ενώ συσχετίστηκαν με τον ευρύτερο διάλογο που προέκυψε γύρω από ζητήματα της επιστήμης, της φιλοσοφίας και της πολιτικής.

⁸⁸ «Μέσα από το παράδειγμα του συστήματος υποστηρίζεται ότι παρόμοια μοτίβα συμπεριφοράς αποτελούν το βασικό θεμέλιο για τελείως διαφορετικές διαστάσεις του πραγματικού -από τα gadgets έως τα clusters των γαλαξιών και τα παιχνίδια που παίζουν οι άνθρωποι-. Προσπαθώντας να καταγράψει αυτό «το συνδετικό μοτίβο», η συστημική σκέψη έχει ελκύσει το ενδιαφέρον πολλών μη επιστημόνων που αναζητούν επίμονα ένα νέο πλαίσιο για τη μεγάλη εικόνα. Τα αποτελέσματα της επονομαζόμενης «ολιστικής σκέψης» της Δυτικής Ακτής ανδρόθηκε μέσα από αυτήν την κυβερνητική μήτρα». E. Davis, *Techgnosis*, London, Serpents Tail, 1998, σ. 90, (μετάφραση δική μου).

⁸⁹ Ο Barthes στο έργο του *Μυθολογίες*, αναφέρθηκε σε συστήματα που παρά του ότι φαινομενικά παρουσιάζονται ως φυσικά είναι βασικά εξαρτώμενα από την ιστορία. Χρησιμοποιώντας δηλαδή τα εργαλεία της σημειολογίας αποκάλυψε τους μηχανισμούς υιοθέτησης και εδραίωσης των στερεοτύπων, όσων δηλαδή πεποιθήσεων θεωρούνται δεδομένες και αυτονόητες. Συγκεκριμένα θεώρησε ότι όλα τα ανθρώπινα επιτεύγματα - συμπεριλαμβανομένων και των έργων τέχνης, των παιχνιδιών και των αγώνων πάλης - έχουν μια παρόμοια υποκείμενη δομή. Σκοπός του ήταν να δείξει πως γλώσσα και εξουσία συνεργάζονται για να δημιουργήσουν και παγιώσουν μια συγκεκριμένη εικόνα της πραγματικότητας που νομιμοποιεί συγκεκριμένες κοινωνικές σχέσεις, οι οποίες είναι πλέον εύκολο να γίνουν αποδέκτες αν θεωρηθούν φυσικές και αναγκαίες, παρά αν θεωρηθούν ιστορικά και πολιτικά κατασκευάσματα. «Κι αυτή είναι ακριβώς η ουσιαστική λειτουργία του μύθου: να μεταμορφώνει την ιστορία σε φύση», Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Les Lettres nouvelles, 1957. Ελληνική έκδοση: *Μυθολογίες*, (μετ.Χατζηδήμου Καίτη), Αθήνα, Κέδρος, 2007.

Ο καθένας από τους τέσσερεις καλλιτέχνες που θα εξετάσουμε επεξεργάστηκε με διαφορετικό τρόπο την έννοια του συστήματος⁹⁰, ενώ έδωσε τη δική του εκδοχή στον μύθο. Το έργο τους θα παρουσιαστεί σε ξεχωριστά κεφάλαια ακολουθώντας μια χρονολογική προσέγγιση, ενώ θα αναλυθεί διεξοδικά το μεγαλύτερο μέρος της καλλιτεχνικής τους παραγωγής, αφού προηγουμένως τοποθετηθεί στο συγκεκριμένο κάθε φορά πλαίσιο της κριτικής και της ιστορίας της τέχνης. Θα γίνουν επίσης συγκρίσεις με προγενέστερους και σύγχρονους τους από το εξωτερικό καλλιτέχνες. Στόχος είναι να διαφανούν οι σχέσεις ομοιότητας και διαφοράς με το κυρίαρχο εννοιολογικό πλαίσιο αλλά και η ιδιαίτερη προσέγγιση του μύθου στη σύγχρονη αλλά και διεπιστημονική του διάσταση. Ανάλογα με τις ανάγκες θα χρησιμοποιηθούν διαφορετικά ερμηνευτικά εργαλεία, ενώ η εισαγωγή και ανάλυση μαθηματικών εννοιών που είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη θεωρία των συστημάτων, κρίνεται απαραίτητη.

Μεθοδολογία

Η παρούσα διατριβή διαιρείται σε τέσσερα ξεχωριστά κεφάλαια τα οποία εξετάζουν το έργο κάθε καλλιτέχνη. Στην προσπάθεια άντλησης στοιχείων για το έργο τους αναζητήθηκαν πρωτογενή αρχειακά τεκμήρια, όπως για παράδειγμα οι συνεντεύξεις που πραγματοποιήσαμε με τον Κωνσταντίνο Ξενάκη αλλά και αυτές με τον ιστορικό τέχνης και σύζυγο της Ναυσικάς Πάστρα, Εμμανουήλ Μαυρομμάτη. Παράλληλα, ανατρέχοντας στα ιδιωτικά τους αρχεία, αξιοποιήθηκαν αδημοσίευτα ημερολόγια, αλληλογραφία και σημειώσεις

⁹⁰ Η λέξη «σύστημα» παρουσιάζει ένα εξαιρετικά ευρύ φάσμα ορισμών και εφαρμογής, ενώ η ομαδοποίηση έργων υπό τον κοινό παρονομαστή μπορεί να μην προσφέρει περαιτέρω ενδείξεις για κοινή καταγωγή, γνώρισμα και συνισταμένες των υπό εξέταση έργων. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η μεταφορά διαφορετικών ορισμών από το λεξικό της Οξφόρδης των λέξεων «σύστημα» και «συστημικός» στο εξώφυλλο του καταλόγου της έκθεσης του Lawrence Alloway, που πραγματοποιήθηκε στο μουσείο Guggenheim της Νέας Υόρκης το 1966. Ενδεικτικοί είναι οι ορισμοί «system: set or assemblage of things connected, associated, or interdependent so as to form a complex unity; a whole composed of parts in orderly arrangement according to some scheme or plan» και «systemic: arranged or conducted according to a system, plan, or organized method; involving or observing a system». Αυτοί οι ορισμοί επιβεβαιώνουν ότι η λέξη «σύστημα» είναι πράγματι εξαιρετικά ευρεία και μπορεί να εφαρμοστεί σε μια μεγάλη ποικιλία φαινομένων και διαδικασιών. Ανάμεσα στις αναφορές του τι ορίζει ένα σύστημα συμπεριλαμβάνονται από «το σύμπαν στο σύνολό του, το σώμα των ζώων ως διατεταγμένο σύνολο, οι καθιερωμένες πολιτικές ή κοινωνικές τάξεις, οι ανθρώπινες συσκευές που εξυπηρετούν έναν ειδικό σκοπό, αρχές ή μέθοδοι, σειρά σημειώσεων που χρησιμεύουν ως βάση για τη μουσική σύνθεση και αλληλεπιδράσεις κοινωνικών οργανισμών». Το μόνο κοινό χαρακτηριστικό γνώρισμα που διέπει τα συστήματα διαφόρων ειδών είναι η σύνδεση μιας ποικιλίας στοιχείων. Δεδομένου ότι τα συστήματα περιλαμβάνουν πάντα σχέσεις και συνεπώς αποτελούνται από τουλάχιστον δύο μέρη, ένα απομονωμένο αντικείμενο μπορεί να οριοθετηθεί ως συστημικό μόνον εάν αποτελείται από πολλαπλά συστατικά μέρη. Σε ό,τι αφορά την προσέγγιση του συστήματος στα ελληνικά δεδομένα παρατηρείται μια αντίστοιχη προσέγγιση όπως θα δούμε αναλυτικά στην συνέντευξη που έδωσε ο Εμ. Μαυρομμάτης επεξηγώντας τους λόγους για την ίδρυση της ομάδας *Διαδικασίες-Συστήματα* το 1976 και τα κοινά ή μη χαρακτηριστικά των έργων των μελών της.

των καλλιτεχνών. Σε ότι αφορά τις δευτερογενείς πηγές έρευνας το υλικό προήρθε από βιβλιοθήκες (κυρίως αυτές της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών και του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου), Μουσεία (ΕΜΣΤ και Εθνική Πινακοθήκη), ιδρύματα (Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ.) και ινστιτούτα (Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης (ΙΣΕΤ) στην Ελλάδα.

Προσπαθήσαμε να συγκεντρώσουμε δημοσιεύματα σημαντικών αρθρογράφων της εποχής γύρω από πολιτιστικά θέματα και να δούμε περιοδικά που με τα κείμενά τους μετάφεραν τους θεωρητικούς και ιδεολογικούς προβληματισμούς της περιόδου (*Θέματα Χώρου+Τεχνών, Σήμα, Χρονικόν, Εικαστικά*) αλλά και πρακτικά συνεδρίων. Μελετήσαμε τη διεθνή βιβλιογραφία, μονογραφίες καλλιτεχνών από το εξωτερικό με αντίστοιχους προβληματισμούς, καταλόγους εκθέσεων, ενώ η εργασία εμπλουτίστηκε με οπτικοακουστικό υλικό (μαγνητοφωνημένες τηλεοπτικές και ραδιοφωνικές εκπομπές). Σε ό,τι αφορά τον Ξενάκη και την Πάστρα, ο κύριος όγκος του αρχειακού υλικού δεν είχε παραχωρηθεί σε κάποιο ίδρυμα ή βιβλιοθήκη έτσι ώστε να μπορεί κανείς να αντλήσει στοιχεία από ένα ψηφιακά οργανωμένο και εύκολα προσβάσιμο αρχείο. Απαραίτητη λοιπόν ήταν η παρουσία και η επιτόπια έρευνα στα εργαστήρια των καλλιτεχνών.

Στην περίπτωση του Κωνσταντίνου Ξενάκη η συστηματική προσπάθεια από μέρους του καλλιτέχνη για την καταγραφή του έργου του και του συνοδευτικού υλικού (κατάλογοι εκθέσεων, Τύπος, φωτογραφίες και λοιπά ψηφιακά ντοκουμέντα) διευκόλυνε την παρούσα εργασία. Ο καλλιτέχνης μας παρείχε ελεύθερη πρόσβαση στο εργαστήριο και το φυσικό του αρχείο, ενώ χωρίς την αμέριστη βοήθεια του συνεργάτη του Μάνου Αλεξίου θα ήταν αδύνατον να προσπελάσουμε τόσο τον κατάλογο (index) των έργων που απαριθμεί πάνω από 1.200 εισαγωγές, όσο και τους σπάνιους καταλόγους εκθέσεων στις οποίες συμμετείχε (40 ατομικές και πάνω από 280 ομαδικές σε όλο τον κόσμο από το 1957 μέχρι το 2018). Ακόμη μεγαλύτερη ήταν η πρόκληση όταν βρεθήκαμε αντιμέτωποι με τον όγκο του υλικού που περιλαμβάνει τον Τύπο που έχει γραφεί για τον καλλιτέχνη, ο οποίος απαριθμεί πάνω από 480 άρθρα σε εφημερίδες σε διαφορετικές γλώσσες (γαλλικά, γερμανικά, σουηδικά, ιαπωνικά, κορεάτικα, δανέζικα, πολωνικά κ.α.), 200 άρθρα σε περιοδικά και 70 συνεντεύξεις.

Θεωρώντας κρίσιμης σημασίας την πρόσβαση σε αυτά τα στοιχεία σε μελλοντικούς ερευνητές του έργου του και δεδομένης της ηλικίας του Ξενάκη, που μέχρι την ολοκλήρωση της διατριβής δεν βρίσκεται πλέον εν ζωή, αποφασίσαμε ότι η ανάγκη διάσωσης του υλικού ήταν επιτακτική. Σε συνεργασία με το (ΙΣΕΤ), το artist-run space 3 137, που αποτελεί τον εργαστηριακό χώρο των καλλιτεχνών (Πάκυσ Βλασσοπούλου, Χρυσάνθης Κουμιανάκη και Κοσμά Νικολάου) και τη βοήθεια της Μαρίνα Μπίζα προβήκαμε στη ψηφιοποίηση των

ανωτέρω αρχείων, αλλά και την παραχώρηση πρωτότυπων καταλόγων στη βιβλιοθήκη του ΙΣΕΤ.

Με τον αείμνηστο Ξενάκη πραγματοποιήθηκαν συνεντεύξεις διάρκειας έξι ωρών στις οποίες εξετάσαμε με τον καλλιτέχνη το σύνολο της δημιουργικής του πορείας, ανατρέξαμε μαζί του σε καταλόγους εκθέσεων και φωτογραφικό υλικό, καθότι αρκετά από τα έργα του (περιβάλλοντα, δράσεις happenings) εφήμερα από τη φύση τους σώζονται μόνο ως τεκμηρίωση. Ο ίδιος στις συζητήσεις εστίασε στη διείσδυση της τεχνολογίας στο έργο τέχνης που αποτέλεσε άλλωστε κυρίαρχη τάση της τέχνης στο Παρίσι όπου διέμενε και δημιούργησε από τα τέλη της δεκαετίας του 1950. Το ενδιαφέρον του για έργα που ενσωματώνουν τόσο το στοιχείο του ρυθμού στον τρισδιάστατο χώρο όσο και μεταθέτουν το βάρος στην ενεργή εμπλοκή του σώματος του θεατή, μας οδήγησε να τον συνδέσουμε με τις σύγχρονες θεωρητικές θέσεις γύρω από το «ανοιχτό έργο», τον συμμετοχικό ρόλο του κοινού στη διαδικασία μορφοποίησης του έργου τέχνης και τη φαινομενολογία.

Παράλληλα η χρήση από μεριάς του συμβόλων/σημάτων/κωδίκων για τη δημιουργία μιας νέας γλώσσας επικοινωνίας και η σταδιακή συνειδητοποίηση της όλο και μεγαλύτερης αδυναμίας επίτευξης της τελευταίας στις σύγχρονες κοινωνίες της πληροφορίας μας οδήγησε σε μια σημειωτική ανάλυση του έργου του με βάση τις γλωσσολογικές θεωρίες της δεκαετίας του 1970. Τέλος αξίζει να σημειωθεί η έλλειψη αναφοράς του Ξενάκη σε άλλους σύγχρονους του καλλιτέχνες και η αποφυγή του να συνδεθεί με οποιαδήποτε καλλιτεχνική τάση ή κύκλο δημιουργών. Ενδεικτική προς αυτήν την κατεύθυνση ήταν η μόνιμη επιστροφή του στο αρχαιοελληνικό παρελθόν με τις συχνές παραπομπές του στη σκέψη του Ηράκλειτου που υπήρξε βασική πηγή έμπνευσής του μαζί με τον Μέγα Αλέξανδρο, αλλά και στις αναμνήσεις από την Αίγυπτο και στοιχεία από την Φαραωνική εποχή που κάθε φορά συνενώνονταν σε ένα «pastiche» που τον βοηθούσε στην κατασκευή της προσωπικής του μυθολογίας.

Αντίστοιχα για τη Ναυσικά Πάστρα ουσιαστική ήταν η βοήθεια και η πρόσβαση που μας προσέφερε στο εργαστήριο της καλλιτέχνης και οικία του ζεύγους ο Εμμανουήλ Μαυρομμάτης. Παρά τη σημαντική για την έρευνα έκδοση του καταλόγου από την αναδρομική έκθεση *Ναυσικά Πάστρα (1921-2011)* στο Μουσείο Νεοελληνικής Τέχνης του Δήμου Ρόδου (2014) και στη συνέχεια στο Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στη Θεσσαλονίκη (2014), στην οποία ο Μαυρομμάτης συγκέντρωσε ένα πλήθος κειμένων για το έργο της Πάστρα, κρίθηκε απαραίτητη η οργάνωση του φυσικού αρχείου της καλλιτέχνης. Έργα -ιδιαίτερα της πρώιμης περιόδου εργασίας της- έπρεπε να καταλογογραφηθούν. Εντοπίστηκαν επίσης ιδιόχειρα κείμενα της καλλιτέχνης, τετράδια με σημειώσεις και μετρήσεις που αποτελούν αναπόσπαστο μέρος των έργων της και παρουσιάζονται απαραίτητα

για την κατανόηση από μέρους του ερευνητή του τρόπου σύλληψης των γλυπτικών κατασκευών της. Επίσης τα βιβλία που απαρτίζουν τη βιβλιοθήκη της Πάστρα ειδικά και ευρύτερα οι συζητήσεις που πραγματοποιήθηκαν με τον Μαυρομμάτη στη διάρκεια του ενάμιση χρόνου της αρχειοθέτησης υπήρξαν ιδιαίτερα διαφωτιστικές για τη σύνταξη του θεωρητικού πλαισίου στο οποίο εξετάστηκε η εικαστική της παραγωγή.

Τα γραπτά της κείμενα και οι σημειώσεις που δίνουν ιδιαίτερο βάρος στη διαδικασία, την επαγωγική ορθολογική μέθοδο σύλληψης, που προηγείται της εκτέλεσης συνδυάστηκαν με τις θεωρητικές αναγνώσεις που επισημαίνουν εννοιολογικές καταβολές στο έργο της. Αυτά μας κατεύθυναν στο να εξετάσουμε τη χρήση του λόγου και της γεωμετρίας, την εναλλαγή ανάμεσα σε αναλυτικές και συνθετικές δομές, την έννοια της σειραϊκότητας και του ρυθμού. Τέλος προσπαθήσαμε να δούμε την πρόσληψη της εικαστικής της παραγωγής και να τοποθετήσουμε το έργο της στο πλαίσιο μιας ευρωπαϊκής τέχνης που ακολουθεί τη μεταγεωμετρική και κονστρουκτιβιστική παράδοση -ειδικά με τη συμμετοχή της σε ομαδικές εκθέσεις και συμπόσια που έλαβαν χώρα στα τέλη της δεκαετίας του 1980 στην Βόρεια Ευρώπη- ενώ ταυτόχρονα ενέχει στοιχεία εννοιολογικού προσανατολισμού. Ευελπιστούμε μέσα στο επόμενο διάστημα να βρεθεί τρόπος το αρχείο της Πάστρα να ψηφιοποιηθεί αντίστοιχα και να παραχωρηθεί στο ΙΣΕΤ ή κάποιον άλλο φορέα, επιτρέποντας την πρόσβαση στους μελλοντικούς ερευνητές που θέλουν να ασχοληθούν με την καλλιτέχνη.

Καθόλη τη διάρκεια εκπόνησης της διατριβής και ιδιαίτερα εξαιτίας της δυσκολίας και της περιορισμένης πρόσβασης στο υλικό που αφορά τον Παντελή Ξαγοράρη, ανέκυψαν πλήθος ερωτημάτων σχετικά με τον τρόπο δόμησης ενός αρχείου, αλλά και τη μετέπειτα προσβασιμότητα των ερευνητών σε αυτό. Αξίζει να σημειωθεί ότι παρότι η δωρεά του συνολικού αρχείου του Παντελή Ξαγοράρη από τον γιό του Ζάφο Ξαγοράρη στο Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (ΕΜΣΤ) πραγματοποιήθηκε το 2001, το υλικό όταν ζητήσαμε πρόσβαση δεν μπορούσε να γίνει διαθέσιμο. Μετά από αλλεπάλληλες προσπάθειες και μόνο εξαιτίας της διαμεσολάβησης των επιμελητών του ΕΜΣΤ καταφέραμε να συμβουλευτούμε το Υπόμνημα που ο καλλιτέχνης κατέθεσε για την εκλογή του ως καθηγητής στο Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο (ΕΜΠ). Αυτό αποτέλεσε κύρια βιβλιογραφική πηγή ώστε να συγκεντρώσουμε τη σημαντική για την κατανόηση του έργου του αρθρογραφία, ανατρέχοντας στα πρωτότυπα δημοσιεύματα από τον Τύπο και τα περιοδικά της εποχής. Η αλληλογραφία που διατηρούσε με τον Τώνη Σπητέρη αλλά και το φωτογραφικό υλικό που μπορέσαμε να αντλήσουμε από το Αρχείο του ιστορικού τέχνης στο Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών υπήρξαν ιδιαίτερα πολύτιμα για την έρευνα.

Από την αρχή αντιληφθήκαμε ότι η εικαστική δραστηριότητα του Ξαγοράρη δεν μπορεί να νοηθεί ανεξάρτητα από τον θεωρητικό λόγο που ο ίδιος παρήγαγε αλλά και τη μαθηματική του ιδιότητα. Έτσι για την ανάλυση του έργου του χρησιμοποιήθηκε η διδακτορική διατριβή που κατέθεσε στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του ΕΜΠ με τίτλο *Γεωμετρικοί Μετασχηματισμοί και Μορφή* (1982) αλλά και το βιβλίο *Μετασχηματισμοί. Δομές και Μεσότητες στην Τέχνη* (1996), που ο ίδιος εξέδωσε και συγκεντρώνει μερικά από τα σημαντικότερα θεωρητικά του κείμενα. Η ανάγκη λοιπόν να κατανοήσουμε τον μαθηματικό τρόπο σύλληψης των έργων του θα ήταν αδύνατη χωρίς τη χρησιμοποίηση από μεριάς μας εννοιών της γεωμετρίας και θεωριών άρρηκτα συνδεδεμένων με την εμφάνιση των ηλεκτρονικών υπολογιστών και την ανάπτυξη νέων επιστημονικών κλάδων όπως για παράδειγμα της Κυβερνητικής. Παράλληλα η πίστη του στην ύπαρξη αντικειμενικών και μετρήσιμων κανόνων που καθορίζουν και συστηματοποιούν τις καλλιτεχνικές μορφές και το έρεισμα που αναζήτησε στην αρχαιότητα και τη προσωκρατική φιλοσοφία σε συνδυασμό με τις μοντερνιστικές του αναφορές, μας κάνει να εξετάσουμε το έργο του στην παράδοση της γενιάς του 1930. Η τελευταία είδε στον αριθμό την έκφραση της συμπαντικής αρμονίας και τάξης, ενώ του προσέδωσε μια μεταφυσική διάσταση, θέση την οποία ενστερνίστηκε και ο Ξαγοράρης και την προσάρμοσε βάσει του μαθηματικού του υπόβαθρου σε έργα που χρησιμοποίησαν στο έπακρο της τεχνολογικές δυνατότητες που η εποχή του παρείχε.

Για την Μπία Ντάβου τελευταία καλλιτέχνιδα που εξετάζεται στο πλαίσιο αυτής της διατριβής, το υλικό που χρησιμοποιήσαμε για την έρευνά μας προέρχεται από το αρχείο του ΙΣΕΤ (κατάλογοι εκθέσεων και Τύπος), ενώ η αναδρομική έκθεση που πραγματοποιήθηκε από το ΕΜΣΤ το 2009 με τον συνοδευτικό κατάλογο υπήρξαν ιδιαίτερα πολύτιμες πηγές για την άντληση τεκμηρίων και φωτογραφιών των έργων της καλλιτέχνιδος. Η ίδια ως σύντροφος του Παντελή Ξαγοράρη και σε σχέση δημιουργικής ώσμωσης μαζί του, δεν θα μπορούσε να μείνει ασυγκίνητη από τα νέα επιστημονικά δεδομένα. Αναζητώντας από την αρχή της καριέρας της να διατυπώσει μία νέα αντικειμενική γλώσσα επικοινωνίας με τον θεατή, γοητεύθηκε από την τεχνολογία και τη λογική επαγωγή που η μαθηματική σκέψη και οι υπολογιστές της παρείχαν.

Βασικά ερωτήματα στα οποία εστίασαμε είναι η χρήση του πλέγματος ως δομικού συστατικού της καλλιτεχνικής έκφρασης της Ντάβου και η εξέτασή του στο ευρύτερο πλαίσιο της ιστορίας της τέχνης. Επίσης επιχειρήσαμε να αναλύσουμε τον τρόπο σύνταξης ενός δυαδικού σημειογραφικού συστήματος που βασίζεται στην έννοια του κώδικα, της σειράς και της επανάληψης. Το έργο της αναλύθηκε τόσο από γλωσσολογική σκοπιά (σημειωτικά) όσο και με βάση τη θεωρία των μέσων. Επίσης οι εννοιολογικές σημάνσεις που ενυπάρχουν σε κάθε στάδιο της δημιουργικής της πορείας μας έκαναν να προβούμε σε συγκρίσεις με

αντίστοιχες περιπτώσεις καλλιτεχνών από το εξωτερικό. Τέλος, η εισαγωγή του στοιχείου της γραφής και η υφαντική πρακτική που απαντά στο έργο της μας οδήγησαν να εξετάσουμε το πέρασμα από τον κώδικα στον μύθο εντάσσοντάς το σε ένα διαχρονικό πολιτισμικό διάλογο με ρίζες στην αρχαία Ελλάδα.

Στην εκκίνηση της έρευνας της παρούσας διατριβής, κρίθηκε απαραίτητο να προσδιοριστεί το χρονικό πλαίσιο μελέτης. Η επιλογή της δεκαετίας του 1970 ως ορόσημου που απαντά και στον τίτλο, αποφασίσθηκε εξαιτίας της ανάδυσης κατά την εν λόγω περίοδο ενός αριθμού ζητημάτων και προβληματισμών που σχετίζονται με το θέμα του διδακτορικού. Αυτά αφορούν στη χρησιμοποίηση του λόγου σαν λειτουργικού στοιχείου μέσα στο έργο τέχνης και των εννοιολογικών πρακτικών, την παρουσία της θεωρίας των συστημάτων και των νέων τεχνολογικών επιτευγμάτων των ηλεκτρονικών υπολογιστών. Αν και τα πρώτα υπό εξέταση έργα είναι αυτά του Ξενάκη χρονολογούμενα κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1950, θεωρήσαμε σημαντικό να παρακολουθήσουμε την εξέλιξη της πορείας των τεσσάρων δημιουργών. Να κατανοήσουμε επίσης τους λόγους που τους ώθησαν σε συγκεκριμένες μορφοπλαστικές επιλογές οι οποίες έφθασαν στην καλλιτεχνική τους ωριμότητα μετά το τέλος της δικτατορίας και τα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης, δίνοντας καλλιτεχνικό έργο μέχρι και τις ημέρες μας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΞΕΝΑΚΗΣ

1.1. Η εγκατάσταση στο Παρίσι στα μέσα του 1950

Το ερώτημα που φαίνεται να διατρέχει όλη την καλλιτεχνική προσπάθεια του Κωνσταντίνου Ξενάκη, του πρώτου καλλιτέχνη που θα εξετάσουμε στην παρούσα διατριβή, θα μπορούσε να συνοψιστεί στο αν το νόημα προϋπάρχει ή έπεται της καλλιτεχνικής πράξης και με ποιον τρόπο επιτυγχάνεται η νοηματοδότηση του κόσμου. Στα πρώτα βήματα της καριέρας του δημιουργού στο Παρίσι, το πεδίο της καλλιτεχνικής του έρευνας και η εξπρεσιονιστική γλώσσα που χρησιμοποίησε παρουσιάζεται κοινή με αυτή των υπόλοιπων δημιουργών που θα αποτελέσουν μέρος αυτής της διατριβής. Στην προσπάθειά του όμως ο ίδιος να δώσει απάντηση, συνέθεσε και χρησιμοποίησε μία διαφορετική κάθε φορά γλώσσα που τον βοήθησε στην προσωπική του έκφραση και στην απόδοση της εικαστικής του σύλληψης. Με βάση αυτήν τη λογική θα προχωρήσουμε στην ανάλυση του έργου του ερμηνεύοντας τα διαφορετικά βήματα που προκύπτουν από μια αδρή χρονολογική σειρά.

Ο καλλιτέχνης αν και πέρασε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στη γαλλική πρωτεύουσα από την αρχή δήλωνε Έλληνας της διασποράς. Ανατράφηκε σε ένα πολυπολιτισμικό περιβάλλον με δύο αρχαίους πολιτισμούς, τον ελληνικό και τον αιγυπτιακό και δύο γλώσσες να τον επηρεάζουν και εμπνέουν από την αρχή τη ζωή του. Ο ίδιος διψώντας για περιπέτεια και αναζήτηση του αγνώστου, αφού πρώτα κατατάχθηκε στον αγγλικό στρατό που τον εγκατέλειψε στη συνέχεια μαζί με τη γενέτειρά του το Κάιρο, εγκαταστάθηκε το 1955 στο Παρίσι. Η μετάβασή του συνέπεσε με τις πολιτικές ανακατατάξεις και την επικράτηση του Gamal Abdel Nasser στην Αίγυπτο, ενώ η νέα τάξη πραγμάτων είχε σφοδρές επιπτώσεις για όλη την οικογένεια του δημιουργού.

Στα μέσα της δεύτερης δεκαετίας της ζωής του, ο Ξενάκης βρέθηκε να σπουδάζει Αρχιτεκτονική Εσωτερικών Χώρων και Διακόσμηση στην École Supérieure des Arts Modernes του Παρισιού. Αυτή η εφαρμοσμένη διάσταση της τέχνης του εξασφάλισε το 1957 μια θέση σπουδών στην École des Beaux-Arts και βρήκε την καλύτερη εκδήλωσή της στα θεάματα (spectacles) και τα σκηνικά που ο καλλιτέχνης φιλοτέχνησε τις επόμενες δεκαετίες του 1960 και 1980. Παρόλα αυτά, η καθαυτή ζωγραφική -όπως και η συγγραφή- ήταν αυτές

που τον γοήτευαν από παιδί¹. Η αγάπη του για την τέχνη και η εισαγωγή του στη διάσημη ευρωπαϊκή σχολή φαίνεται πως δεν κατάφεραν όμως να νικήσουν την αντιδραστική ως προς κάθε κατεστημένο φύση του.

Η φοίτηση στην προσκολλημένη στους ακαδημαϊκούς ζωγραφικούς κανόνες σχολή δεν τον συνεπήρε και σε μικρό χρονικό διάστημα την εγκατέλειψε, συνεχίζοντας για τα επόμενα τέσσερα χρόνια (1957-1961) τις σπουδές του στις Académie de la Grande Chaumière και Académie Notre-Dame-des Champs. Στην πρώτη, η διδασκαλία του γνωστού ζωγράφου Henri Goetz με τη γραφή του που κινούταν στα όρια μεταξύ σουρεαλισμού και αφαίρεσης, ώθησε τον Ξενάκη να εξερευνήσει τα μονοπάτια της εξπρεσιονιστικής ζωγραφικής. Επρόκειτο άλλωστε για τη δεκαετία του 1950 στο Παρίσι, όπου οι αφηρημένες και χειρονομιακές τάσεις της art informel κυριαρχούσαν παράλληλα με τον αμερικανικό αφηρημένο εξπρεσιονισμό που άνθισε μεταπολεμικά στην Αμερική. Ταυτόχρονα οι καθημερινές επισκέψεις στα μουσεία², του προσέφεραν την απαραίτητη εξοικείωση με τις διαφορετικές ιστορικές περιόδους και ρεύματα της τέχνης.

Όπως ο ίδιος ανέφερε ο εξπρεσιονισμός ήταν το πλέον κατάλληλο κίνημα για να εκφράσει τις δύσκολες στιγμές που αντιμετώπισε τα πρώτα χρόνια της άφιξης και παραμονής του στο Παρίσι. Η οικονομική δυσπραγία, η αδυναμία στήριξής του από την οικογένεια, της οποίας τα εκπατρισμένα μέλη από το Κάιρο έχασαν όλη την περιουσία και απεβίωσαν τρεις μήνες αργότερα στην Αθήνα, έπρεπε να βρουν ένα τρόπο εξωτερίκευσης. Ταυτόχρονα, η μοναξιά και η προσπάθεια επιβίωσης στη συχνά αμείλικτη μεγαλούπολη δημιούργησαν «τρομερά εφιαλτικές» -όπως τις περιέγραψε- στιγμές, τις οποίες αποπειράθηκε αρχικά να αποτυπώσει μέσω του γραπτού λόγου, για να συνειδητοποιήσει αμέσως αργότερα ότι δεν ήταν συγγραφέας και ότι αντίθετα «το όπλο και η γλώσσα έκφρασής του ήταν η ζωγραφική»³.

Από την πρώτη περίοδο της καλλιτεχνικής του δραστηριότητας, μπορεί κανείς να ξεχωρίσει τα ζωγραφικά έργα *Φύση*, 1958 (εικ.1) και *Βασανισμένος κορμός*, 1958 (εικ.2), στα οποία όπως σχολίασε ο ιστορικός Χρυσάνθος Χρήστου «πλησιάζει μερικά από τα πρώιμα έργα του Πόλλοκ»⁴. Ακόμη και αν ο Ξενάκης δεν συνομιλεί απευθείας με το έργο του αμερικανού ζωγράφου εκείνη την περίοδο, καταφέρνει μέσω της χειρονομιακής έκφρασης να δηλώσει την

¹ Έχοντας σαν πρότυπα τη μητέρα και τον θείο του, γνωστό λιθογράφο της εποχής αλλά και ακούγοντας τις εξιστορήσεις για τον αγιογράφο παππού του που «νήστευε δουλεύοντας τις σκόνες», ο Ξενάκης σχεδίαζε και ζωγράφιζε ανελλιπώς από τα πρώτα σχολικά του χρόνια. Τα βιογραφικά αυτά στοιχεία, τα αφηγείται ο ίδιος ο καλλιτέχνης στην εκπομπή *Μονόγραμμα*, «Ο Κωνσταντίνος Ξενάκης αυτοβιογραφείται», 2011, EPT.

² Ο ίδιος αναφέρει ότι οι επισκέψεις αυτές και ιδιαίτερα το Λούβρο «αποτέλεσαν από μόνες τους σχολείο», ό.π.

³ Ό.π.

⁴ Χρυσάνθος Χρήστου, *Κωνσταντίνος Ξενάκης, Αναδρομή 1958-1996, Η επιστροφή του καλλιτέχνη*, Ίδρυμα Ελληνικού Πολιτισμού, Αθήνα, 1996, σ. 14.

ένταση της ανθρώπινης φύσης. Η τελευταία γίνεται ένα με το φυσικό περιβάλλον, ενώ το τοπίο λειτουργεί ως φορέας διαμεσολάβησης και έκφρασης των συναισθημάτων⁵. Εδώ με αδρές πινελιές ο καλλιτέχνης υπαινίσσεται το πρώιμο τραύμα, περιγράφει αφαιρετικά και συμβολικά την προσπάθεια της επιβίωσης και μεταδίδει το βάρος της προσωπικής ιστορίας.

Παράλληλα, καταφέρνει να μετουσιώσει την αγωνία σε χρώμα που γεμάτο ένταση καταλήγει τελικά στην *Έκρηξη*, 1959 (εικ.3), ένα έργο που επιθυμεί να δείξει τον τρόπο με τον οποίο οι δυσκολίες μπορούν να αποτελέσουν κινητήριο δύναμη οδηγώντας στην αναγέννηση. Η ιδέα της καταστροφής και της αναδημιουργίας θα αποτελέσει κυρίαρχο μοτίβο της μετέπειτα έρευνάς του. Στην πρώιμη αυτή περίοδο βρήκε την έκφρασή της σε μια ολόκληρη ενότητα έργων, στην οποία αποπειράθηκε να μελετήσει τη φθορά του υλικού καίγοντας το λάδι στην επιφάνεια του καμβά, όπως στο παράδειγμα *Καμμένου κορμού*, 1960 (εικ.4), στο οποίο ο Ξενάκης χειρίστηκε το προσφιές του θέμα με ακόμη περισσότερο αφαιρετικό τρόπο.

Αυτοί οι πειραματισμοί έκαναν τον Ξενάκη να αναρωτηθεί για το ίδιο το ζωγραφικό μέσο, αλλά και για τον πλέον κατάλληλο τρόπο έκφρασης. Έχοντας ήδη αρχίσει να αντιλαμβάνεται ότι η ζωγραφική του καβαλέτου δεν επαρκεί για να μεταφέρει τον δυναμισμό και την ορμή του συναισθήματος, εξέταζε τρόπους που θα τον βοηθούσαν να διευρύνει την εικαστική πράξη. Αυθόρμητα λοιπόν -τουλάχιστον στην αρχή- ήρθε σε σύγκρουση και αποφάσισε να επαναστατήσει εναντίον των παραδεδομένων ζωγραφικών συμβάσεων.

Η δύναμη της χειρονομίας του έλαβε μια νέα διάσταση και πιο δραστικά προσπάθησε να σπάσει τα δεσμά του δισδιάστατου, καλά ορισμένου καμβά. Η πινελιά του πειραματιζόμενη με το όριο και το πλαίσιο, αγωνίζεται να επεκταθεί και να γίνει ένα με τον χώρο. Λειτουργεί ως «δράση» που θέλει να συναντήσει τον θεατή και να μοιραστεί μαζί του τον χώρο εντός και εκτός της ζωγραφικής επιφάνειας, όπως φαίνεται στο παράδειγμα των έργων *Δάσος*, 1960 και *Sous bois*, 1960 (εικ.5-6). Τον όρο «δράση» (στη γαλλική εκδοχή του «*action*» όπως χρησιμοποιήθηκε από τον ίδιο), θα τον συναντήσουμε ξανά στο έργο του Ξενάκη στα πρώτα χρόνια του 1970, για την περιγραφή των επεμβάσεων που πραγματοποίησε ο καλλιτέχνης στον δημόσιο χώρο.

⁵ Ο ίδιος ο Ξενάκης μάλιστα ανέφερε ότι: «Όταν ο θυμός ξεπεράσει τον θυμό, και γίνει θυμός για τον θυμό, δηλαδή συναντήσει τη γαλήνη, τότε η ανάμειξη των δύο γεννά το έργο τέχνης. «Ο Κωνσταντίνος Ξενάκης αυτοβιογραφείται», ό.π.

1.2. Στα χνάρια της *Art Informel*

Ήδη όμως στις αρχές της δεκαετίας του 1960, αυτό που απασχόλησε τον καλλιτέχνη και προσπάθησε να αποδώσει, ήταν η αίσθηση της κίνησης και του ρυθμού του χρώματος που αναδύονταν αυθόρμητα από το ζωγραφικό έργο. Στην άλλη μεριά άλλωστε του Ατλαντικού, ο κριτικός τέχνης Harold Rosenberg είχε πρώτος χρησιμοποιήσει τον όρο «action painting» για να χαρακτηρίσει μια ολόκληρη γενιά δημιουργών οι οποίοι εκφράστηκαν με την αφαίρεση. Οι τελευταίοι είδαν τον καμβά σαν μια «αρένα δράσης»⁶ όπου η δημιουργική διαδικασία είχε ανάλογη σημασία με το τελικό αποτέλεσμα και αυτό που αποτυπωνόταν στον καμβά δεν ήταν «μια εικόνα αλλά ένα γεγονός»⁷.

Διαφορετικές εκδοχές της αφαίρεσης καλλιιεργήθηκαν όμως και από τους Ευρωπαίους καλλιτέχνες ήδη από το 1940. Οι διάφορες απόπειρες συγκρότησαν τις τάσεις της δεκαετίας του 1950 που πήραν τα ονόματα *tachisme*, ζωγραφική του μέσου (*matter painting*), λυρική αφαίρεση (*lyrical abstraction*), συνδέθηκαν στενά με την *art brut* και ενσωματώθηκαν τη δεκαετία του 1960 στην κυρίαρχη *art informel*. Στο βιβλίο και την ομότιτλη έκθεση *Un Art Autre* το 1952, ο γάλλος κριτικός Michel Tapié έκανε δημοφιλή τον όρο και πρότεινε ότι για να γίνει κατανοητός θα πρέπει να προσεγγιστεί ως άμορφος αυτοσχεδιασμός. Έμφαση λοιπόν δόθηκε στην ελεύθερη έκφραση, τη χειρονομία και τον πειραματισμό. Λειτουργώντας σαν όρος ομπρέλα, η *art informel* βρέθηκε στον αντίποδα των αρχών που υποστήριζαν μια αυστηρή και δομημένη απόδοση της φόρμας και επιβίωσαν από το κίνημα του νεοπλαστικισμού και της επερχόμενης *art concrete*. Φαίνεται λοιπόν, ότι η έννοια της δράσης υπήρξε κυρίαρχη και για τους Ευρωπαίους καλλιτέχνες της περιόδου που είδαν τον καμβά σαν μια επιφάνεια σωματικής έκφρασης στην οποία με διαισθητικό τρόπο θα αποτύπωναν τα συναισθήματα τους και ιδιαίτερα τα εντονότερα από αυτά όπως τον πόνο.

Το τυχαίο και το μη αναμενόμενο, που απομακρύνονταν από τον έλεγχο και την παραδοσιακή αντίληψη της ζωγραφικής έκφρασης βάσει κανόνων, δηλώθηκε καταρχάς με τη γρήγορη εφαρμογή του χρώματος που πήρε τον χαρακτήρα αναμεμιγμένων κηλίδων. Οι εν λόγω καλλιτέχνες εστίασαν στην πλήρη ελευθερία, όπως αυτή απορρέει από τη χειρονομία και την προσωπική γραφή, ενώ ταυτόχρονα καλούσαν τον θεατή να αναγνώσει ελεύθερα το «ανοιχτό» πλέον έργο. Θα μπορούσε να μιλήσει δηλαδή κανείς για μια μετατόπιση: Ο

⁶ Harold Rosenberg, «The American Action Painters», στο Charles Harrison and Paul J. Wood, eds. *Art in Theory 1900 - 2000: An Anthology of Changing Ideas*. 2nd edition. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2002, σ. 581.

⁷ Ο.π.

δημιουργός αντί να πηγαίνει από το νόημα στην κατασκευή των αντίστοιχων σημείων, ξεκινά καταρχάς με την παραγωγή σημείων τα οποία αποκτούν νόημα στη συνέχεια.

Αυτό φαίνεται πως το είχε αισθανθεί και ο Ξενάκης, που στις πρώτες σελίδες της μονογραφίας του αναρωτήθηκε: «Από την εικονογραφική μου πορεία εκρέουν οι σκέψεις μου ή μήπως οι σκέψεις μου βρίσκονται στην απαρχή της εικονογραφικής μου δραστηριότητας; Είναι το ταξίδι ενός ανθρώπου που ψάχνει μάταια την αλήθεια»⁸. Η διατύπωση της «μάταιης» αναζήτησης φαίνεται να μην αντανακλά απλά και μόνο έναν πεσιμισμό, αλλά ενδεχομένως υποδηλώνει την όλο και πιο έντονη τάση των καλλιτεχνών, ειδικά όπως εκφράστηκε στην επόμενη δεκαετία του 1960, να αμφισβητήσουν την ύπαρξη ενός και μοναδικού νοήματος τόσο για τον κόσμο όσο και για την καλλιτεχνική πράξη.

Σε κάθε περίπτωση ο έλληνας δημιουργός μοιράστηκε τους ίδιους προβληματισμούς με τόσους άλλους καλλιτέχνες που βρέθηκαν στο Παρίσι την περίοδο των δεκαετιών του 1950-1960, αφού η γαλλική πρωτεύουσα εξακολουθούσε να είναι πόλος έλξης και κύριος προορισμός για όσους επιθυμούσαν να μνηθούν στις σύγχρονες τάσεις της τέχνης και της διανόησης. Όπως μάλιστα σχολίασε ο Ξενάκης «όλοι οι καλλιτέχνες αλλά και ο ίδιος, ελκύονταν ενστικτωδώς, σαν τις πεταλούδες της νύχτας από το φως και τον φανταστικό μύθο που ήθελε το Παρίσι κύριο και αναμφισβήτητο φάρο της τέχνης, χωρίς να έχουν καταλάβει ότι το παιχνίδι παιζόταν πια εκτός της ευρωπαϊκής πρωτεύουσας»⁹.

Ο ίδιος αν και δε βρέθηκε στην Αμερική, έχοντας συνειδητοποιήσει ότι η εποχή της αναπαράστασης του αντικειμένου είχε παρέλθει και η απόδοση ενός θέματος δεν ήταν πλέον το ζητούμενο, ασπάστηκε την *art informel*. Ταυτόχρονα, φαίνεται εκείνη την περίοδο, να συμφωνεί με την αντίληψη ότι η πράξη είναι αυτή που γεννά την ιδέα, και το έργο τέχνης παρουσιάζεται ως η προνομιακή στιγμή κατά την οποία ο καλλιτέχνης ανακαλύπτει τον εαυτό του. Αυτή η πεποίθηση εκφράστηκε με τον καλύτερο τρόπο στην εκδοχή της καλλιγραφικής αφαίρεσης (*calligraphic abstraction*) και την ομάδα Gutai¹⁰. Ο επηρεασμός μάλιστα της *art*

⁸Constantin Xenakis, *Constantin Xenakis par Constantin Xenakis*, Paris, Somology editions d'art, 2009, σ. 9, (μετάφραση δική μου).

⁹ Gérard Xuriguera, *Les années 50: Peintures, sculptures, témoignages*, Paris, Arted, 1984, σ. 196-197, (μετάφραση δική μου).

¹⁰ Η ομάδα ασχολούμενη με ένα ευρύ φάσμα υλικών εξερεύνησε την αμοιβαία σχέση μεταξύ της ύλης (χρώματα, χημικά, πίσσα, λάσπη, νερό) και φυσικής δράσης (σπάσιμο, έκρηξη, σκίσιμο, στάξιμο). Ήθελαν να δημιουργήσουν ένα νέο είδος τέχνης που θα εξέφραζε την «κραυγή της ύλης» και θα διερευνούσε τα όρια του ανθρώπινου πνεύματος που πλέον καθιστούσε ορατή τη διαδικασία παραγωγής του έργου τέχνης. Δίνοντας προβάδισμα στην έννοια έναντι της μορφής, απέρριψαν πλήρως την αναπααραστατική τέχνη. Αυτή η απομάκρυνση από τον κόσμο των αντικείμενων προς τον αόρατο κόσμο των ιδεών, αφενός προσέφερε ένα μεγάλο περιθώριο στον θεατή για τη νοηματοδότηση του έργου τέχνης και αφετέρου επηρέασε το μετέπειτα ρεύμα της εννοιολογικής τέχνης και το είδος της *performance*, ενώ θεωρήθηκε μία από τις σημαντικότερες στιγμές του μεταπολεμικού ιαπωνικού πολιτισμού. Alexandra Munroe, «To Challenge the Midsummer Sun: The

informel από την τέχνη της καλλιγραφίας των ανατολικών πολιτισμών και της Ζεν γραφής ως απευθείας και αδιαμεσολάβητης πράξης, έχει από νωρίς επισημανθεί στο έργο διαφορετικών δημιουργών¹¹, ενώ προς το τέλος της δεκαετίας του 1950 οι υποστηρικτές του κινήματος συνειδητοποίησαν όλο και περισσότερο τις συνδέσεις μεταξύ των αμερικανών, ιαπώνων και ευρωπαίων ζωγράφων της εποχής¹².

Στο ίδιο πλαίσιο τα έργα του Ξενάκη των αρχών του 1960 φαίνεται να συμπορεύονται με αυτές τις κατευθύνσεις. Για παράδειγμα τα δύο ζωγραφικά έργα με τον κοινό τίτλο *Φύση* του 1958 και 1961 αντίστοιχα (εικ.1, 7), θυμίζουν σινοϊαπωνικά ιδεογράμματα. Εδώ το πινέλο του καλλιτέχνη παρουσιάζεται ως προέκταση του χεριού και ως εκ τούτου ολόκληρου του σώματός του. Ο αφαιρετικός χαρακτήρας της καλλιγραφίας, δίνοντας έμφαση στη δυναμική γραμμή, αποτυπώνει τον πυρήνα της καλλιτεχνικής έκφρασης. Επιτυγχάνει λοιπόν με αυτόν τον τρόπο να δηλώσει όχι μόνο την κίνηση, αλλά και να αποτυπώσει ταυτόχρονα ψυχικές ποιότητες.

Η κριτική υποδέχτηκε αυτά τα αφαιρετικά έργα με θερμό ενθουσιασμό. Ο Τύπος υπογράμμισε την έντονη αίσθηση των χρωματικών αξιών και την αρμονία που απορρέει από το έργο του καλλιτέχνη¹³. Ο Ξενάκης την ίδια περίοδο συμμετείχε σε αρκετές εκθέσεις αποσπώντας αντίστοιχα βραβεία, όπως για παράδειγμα το δεύτερο βραβείο «L'eneil Artistique et Littéraire», που του απονεμήθηκε για το έργο του *Corrida* το 1960. Σε ότι αφορά το συγκεκριμένο έργο, λόγος έγινε για την εξάισια αφαιρετική γραφή του, την ενσωμάτωση σουρεαλιστικών στοιχείων και την αγάπη για την ποιητικότητα¹⁴. Στα λόγια των κριτικών αντικατοπτρίστηκε η πεποίθηση ότι η υπεροχή του καλλιτεχνικού έργου που βασίζεται στο τυχαίο, θα πρέπει ταυτόχρονα να διακρίνεται για τη δύναμη και το ταλέντο του καλλιτέχνη. Τονίστηκε επίσης, ότι η αφαιρετική χειρονομιακή γραφή οφείλει να υπενθυμίζει μια συγκεκριμένη εικόνα ή κάτι με το οποίο ο θεατής μπορεί να ταυτίσει το έργο τέχνης. Ο

Gutai Group», στο *Scream Against the Sky: Japanese Art After 1945*, (A. Munroe ed.), New York, Harry N. Abrams and Solomon R. Guggenheim Museum, 1994, σ. 83-124.

¹¹ «Abstract Art, Calligraphy, and Metaphysics», <https://www.guggenheim.org/arts-curriculum/topic/abstract-art-calligraphy-and-metaphysics> και Eugenia Bogdanova-Kummer, «Contested Comparisons: Franz Kline and Japanese Calligraphy», in AnnMarie Perl (ed.), *In Focus: Metron 1960-1 by Franz Kline*, Tate Research Publications, 2017, <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/meryon/japanese-calligraphy>, πρόσβαση 11.08.2018.

¹² Το 1958 πραγματοποιήθηκε στο Τόκιο στο πολυκατάστημα Takashimaya, μια μεγάλη έκθεση με καλλιτέχνες και από τις τρεις ηπείρους. Με τίτλο *The International Art of a New Era* σε επιμέλεια του Michel Tapié, αυτή αποτέλεσε σημαντικό ορόσημο για τη διεθνή αναγνώριση της action painting.

¹³ Mme d' Arthez, «Peintures récentes: Simone Badinier rue Guénégaud», *Le Génie Médical*, Apr. 1961, Paris.

¹⁴ «Το έργο έμοιαζε σαν να είχε ξεπηδήσει από όνειρο, εξαιτίας της εκρηκτικής δύναμης του χρώματος που ισορροπούσε αρμονικά με τις τολμηρές ανταύγειες, και τη φωτεινότητα των θερμών αποχρώσεων του κόκκινου και του ιριδίζοντος λευκού. Ταυτόχρονα η ορμή και η κίνηση των γραμμών έφερε στο μυαλό τη μάχη του Θησέα εναντίον του Μινώταυρου», «C. Xenakis», *Information Artistique*, no. 58, 1960, Paris, (μετάφραση δική μου).

δημιουργός δηλαδή παρουσιάζεται σαν αυτός που κατευθύνοντας τις απρόβλεπτες δυνάμεις καταφέρνει να απελευθερώσει και διαφοροποιήσει το έργο τέχνης ως προϊόν καλλιτεχνικής πρόθεσης.

Στη βάση της δημιουργίας θα πρέπει λοιπόν να υπάρχει η πρόθεση του καλλιτέχνη για επικοινωνία. Η επιτυχία του έργου, ανεξαρτήτως του βαθμού της αφαίρεσης, είναι να μεταφέρει πληροφορία, ενώ αυτό καθαυτό το έργο παραμένει ανοιχτό σε διαφορετικές αναγνώσεις. Στην προκειμένη περίπτωση -του έργου *Corrida*-, η έκφραση της ζωτικότητας, η σύνδεση με το ψυχικό και το υποσυνείδητο υπενθυμίζει τον χαρακτηρισμό της γλώσσας της αφηρημένης τέχνης από την ιστορικό τέχνης Ελένη Βακαλό ως «αυτοπαραγόμενης»¹⁵. Η Βακαλό, -όπως αναφέρθηκε και στην εισαγωγή-, έχοντας επισημάνει την απομάκρυνση της αφαίρεσης από τη μίμηση του περιβάλλοντος, έκανε λόγο για μία αναστροφή, κατά την οποία η «τέχνη πλέον δρα προς το περιβάλλον», ενώ διασαφήνισε ότι «τα έργα είναι νέες μορφές-αντικείμενα-έννοιες, που κατατίθενται στο περιβάλλον και για το περιβάλλον»¹⁶.

Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί ότι η αυτοπαραγωγή, δεν νοείται ως αυτοαναφορικότητα που επιστρέφει σε μια «αντίληψη της τέχνης για την τέχνη» ή ως «αυτοσκοπός»¹⁷ -σύμφωνα με τα λόγια της Βακαλό-. Αντίθετα βλέπει την τέχνη ως «δράση» με τρόπο ανάλογο της εικαστικής πραγμάτωσης στο έργο του Ξενάκη. Συγκεκριμένα για την Βακαλό, η αφαίρεση εξέφραζε το μοντέρνο πνεύμα εξαιτίας της αποποίησης του αντικειμένου για χάρη του καθαρού σχήματος. Επίσης, είδε ως άμεση συνέπεια την αλλαγή του ρόλου του κοινού, το οποίο πλέον ως ενεργητικός παραλήπτης ερχόταν να συμπληρώσει πιθανά κενά της ελεύθερης φόρμας και να βιώσει μια απελευθερωτική εικαστική εμπειρία επικοινωνίας με το έργο τέχνης. Η «μετατόπιση του σύγχρονου πνεύματος από τη στάση στην κίνηση, από το αντικείμενο στην ενέργεια»¹⁸, από τον δημιουργό στον αποδέκτη είναι ο λόγος που η ιστορία της τέχνης έχει εντάξει τη Βακαλό στους βασικούς εκπροσώπους της θεωρίας της πρόσληψης και της σημειολογίας στην Ελλάδα¹⁹. Η ίδια μάλιστα απερίφραστα ανέφερε: «Περισσότερο από ποτέ προέχει, νομίζω έναντι της αισθητικής μελέτης, η κριτική αναγνώριση του επικοινωνιακού συστήματος, στο οποίο υπάγονται οι μορφές»²⁰.

¹⁵ «Η αυτοπαραγωγή είναι αρχή του φαινομένου της γλώσσας και σαν γλώσσα η τέχνη, απευθύνεται στο περιβάλλον», Ελένη Βακαλό, *Η Φυσιολογία της Μεταπολεμικής Τέχνης στην Ελλάδα, τόμος τέταρτος: Μετά την Αφαίρεση*, Αθήνα, Κέδρος, 1985, σ.13.

¹⁶ Ο.π.

¹⁷ Ο.π.

¹⁸ Ελένη Βακαλό, *Από την πλευρά του θεατή, Δοκίμια*, Αθήνα, Κέδρος, 1989, σ. 52.

¹⁹ Αντώνης Κωτίδης, «Ελένης Βακαλό Έπαινος», *Εντευκτήριο*, 12 (Οκτ.-Δεκ.), σ. 25-30.

²⁰ Ελένη Βακαλό, *Από την πλευρά του θεατή*, ό.π., σ. 38.

Οι δύο αυτοί όροι, «επικοινωνία» και «σύστημα» παραπέμπουν άμεσα στο γλωσσικό φαινόμενο και εκφράζουν την πεποίθηση της κριτικού, ότι οι καλλιτέχνες θα πρέπει να «μελετούν τα στοιχεία, τις δυνάμεις και τους νόμους των μορφών, όπως θα το έκαναν θέλοντας να διαγνώσουν τα συστατικά και τη λειτουργία, την παραγωγή και παραγωγικότητα, μιας γλώσσας»²¹. Με την εισαγωγή του στοιχείου της *γλώσσας* και της *εικαστικής γραφής* της, η Βακαλό επεδίωξε να εξετάσει τον τρόπο με τον οποίο η σύγχρονη (της) «μετά την αφαίρεση»²² τέχνη πέρασε σε νέες «ερευνητικές προωθήσεις». Αυτές συνδέθηκαν με την οπτική, την κίνηση ως στοιχείου επικοινωνίας, τη συμμετοχικότητα του θεατή και τελικά τη μετατόπιση του ενδιαφέροντος από την αισθητική (όραση) σε μια αναλυτική διαδικασία (γλώσσα) που καθόρισε την τέχνη των επόμενων δεκαετιών.

Όλα τα παραπάνω αποτέλεσαν ταυτόχρονα τους πυλώνες του έργου των καλλιτεχνών που θα μας απασχολήσουν στην παρούσα εργασία και ειδικά στο τμήμα αυτό, του Ξενάκη. Σε ό,τι αφορά την εξέλιξη του έργου του τελευταίου, από την αφαίρεση, στη δημιουργία μιας γλώσσας επικοινωνίας στη συνέχεια, ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα λόγια του δημιουργού: «Περισσότερο από την καλλιτεχνική μου καριέρα, τα σχολεία, τις τάξεις, αυτό που είχε σημασία για μένα κατά τη διάρκεια εκείνης της δεκαετίας [1950] ήταν ότι είχα ζήσει τη σκληρή συνάντηση των δύο διαφορετικών «χρόνων», των δύο πολιτισμών στους οποίους ανήκα εξίσου. Ο χρόνος είναι συνυφασμένος με την κουλτούρα: αυτή η αντίληψη ενός άλλου χρόνου, ενός ρυθμού, είναι ο υπαρξιακός χρόνος και φέρνει στο φως τις ρίζες της έρευνάς μου. Και μαζί με τον χρόνο έρχεται και το πρόβλημα της γλώσσας»²³.

Ο Ξενάκης επεδίωξε να ανακαλύψει τις αρχές που διέπουν τα σημεία της αφαιρετικής γραφής και την οργάνωση της οπτικής αντίληψης -ό,τι δηλαδή συνιστά την οπτική σύνταξη- όχι στατικά αλλά εισάγοντας το στοιχείο του ρυθμού, της κίνησης και του χρόνου. Ένα ακόμη σημείο συνάντησης με τις θέσεις της Βακαλό σύμφωνα με την οποία, «το έργο τέχνης δεν ακινητεί σε ένα δεδομένο ιστορικό σημείο»²⁴ αλλά μέσα από τη διαδικασία της «προσομοίωσης»²⁵ οφείλει να γίνεται αντιληπτό μέσα από τις διαφορετικές θέσεις του θεατή στον χώρο και τον χρόνο. Πρόκειται δηλαδή για ένα σύνθετο οπτικοκινητικό φαινόμενο το οποίο θα πρέπει να εκλαμβάνεται συνολικά στη γνωσιακή, συγκινησιακή και επικοινωνιακή

²¹ Ελένη Βακαλό, *Η Φυσιγνωμία της Μεταπολεμικής Τέχνης στην Ελλάδα*, ό.π., σ. 13.

²² Όπως είναι και ο υπότιτλος του βιβλίου της.

²³ Gérard Xuriguera, ό.π., σ. 196-197, (μετάφραση δική μου).

²⁴ Ελένη Βακαλό, *Από την πλευρά του θεατή*, ό.π., σ. 25.

²⁵ Ο νεολογικός όρος «προσομοίωση» απαντά στο έργο της Βακαλό το 1989 αλλά έχει περιγραφεί ως διαδικασία αρκετά νωρίτερα στα δοκίμιά της περί τέχνης. «Είναι ένας όρος-ομπρέλα, που περιλαμβάνει μια πολυεπίπεδη σειρά διεργασιών που μεσολαβούν μέχρι την τελική νοηματική φόρτιση του έργου τέχνης από το θεατή.», Μαρία Κακαβούλια, *Μορφές και λέξεις στο έργο της Ελένης Βακαλό*, Αθήνα, Νεφέλη, 2004, σ. 35-36.

του διάστασης. Αυτήν τη νοηματοδότηση ως αισθητηριακή, φαινομενολογική εμπειρία που συνδέει την εμπειρία με την αντίληψη θα αναλύσουμε περαιτέρω στα κινητικά έργα του Ξενάκη που τον απασχολήσαν από τα μέσα της δεκαετίας του 1960.

1.3. Η μετάβαση από την αφαίρεση στην κίνηση μέσω του «ανοιχτού έργου»

Προτού όμως επιχειρήσουμε την εξέταση της καθαυτής κινητικής περιόδου του καλλιτέχνη αξίζει να αναφερθούμε στο θεωρητικό υπόβαθρο της εποχής, έτσι ώστε να γίνει κατανοητός ο τρόπος με τον οποίο συντελέστηκε η μετάβαση του Ξενάκη από τη ζωγραφική (χειρονομαϊκή έκφραση στη δισδιάστατη επιφάνεια) στα τρισδιάστατα κινητικά γλυπτικά του έργα. Τα τελευταία, θα μπορούσαν υπό μία έννοια να ιδωθούν και ως γραφή στο χώρο, αφού τόσο η κατεξοχήν κίνηση του ίδιου του έργου τέχνης, όσο και αυτή του σώματος του δημιουργού κατά την παραγωγή και του θεατή που καλείται να αλλάξει διαφορετικές θέσεις κατά τη διάρκεια της θέασης, αφήνει ένα δυναμικό αποτύπωμα. Το πέρασμα του καλλιτέχνη από τις δύο στις τρεις διαστάσεις, αποτελεί έκφραση των δύο κυρίαρχων τάσεων στην τέχνη της περιόδου. Από τη μία της αφαίρεσης που σταθερά είχε συνδεθεί με την υποκειμενικότητα, το πηγαίο, το συγκινησιακό, το ασυνείδητο και το χαοτικό και από την άλλη του κονστρουκτιβισμού και της επερχόμενης art concrete που υπερασπίστηκε τον ορθολογισμό, τη δομή, την κίνηση και την προκαθορισμένη, βάσει κανόνων, φόρμα.

Οι ίδιοι θεωρητικοί προβληματισμοί, όπως αναλύσαμε παραπάνω, βρήκαν μια από τις καλύτερες εκφράσεις τους στην Ελλάδα στο συγγραφικό έργο της Βακαλό. Η κριτικός επεσήμανε ότι «η μορφή τώρα βγαίνει-προβαίνει έξω από την επιφάνεια και απευθύνεται (ή και τελείται) στον χώρο του περιβάλλοντος. Τα όρια των ειδών καταλύονται, τα καθιερωμένα τεχνικά μέσα δεν ισχύουν»²⁶. Εισάγεται έτσι η έννοια και ο σημαντικός ρόλος της «σωματικής γνώσης»²⁷. Αυτή αφορά στην αμφίδρομη σχέση σώματος – χώρου στην προσπάθεια κατανόησης τόσο της ανθρώπινης συνθήκης γενικά όσο και του έργου τέχνης ειδικότερα²⁸. Επιπλέον για την ίδια, οι κιναισθητικές εμπειρίες από τα πρώτα ακόμη στάδια της ζωής του ανθρώπου -πριν ακόμη κάθε λογική σύλληψη-, παρέχουν γνώσεις για τον κόσμο, καθορίζουν

²⁶ Ελένη Βακαλό, *Η Φυσιогνωμία της Μεταπολεμικής Τέχνης στην Ελλάδα*, ό.π., σ. 14.

²⁷ Ελένη Βακαλό, «Για την κριτική», *Εντευκτήριο*, 12 (Οκτ.-Δεκ.), σ. 31-32.

²⁸ «Το περιβάλλον δεν θεωρείται σα μια σταθερή κατάσταση και διάσταση χώρου μέσα στην οποία ζούμε. Αποτελείται από ένα σύνολο δράσεων που συνδέουν τα στοιχεία του, που περνούν από το ένα στο άλλο και μεταλλάσσουν έτσι τη μορφή του συνόλου, Η κίνηση που συμβαίνει μέσα του είναι η διάστασή του», Ελένη Βακαλό, *Η έννοια των μορφών. Ανάγνωση της τέχνης*, Αθήνα, Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο «Ωρα», 1975, σ. 214.

τη σύσταση των συναισθημάτων, νοημάτων και κρίσεων²⁹, και διαμορφώνουν ένα περιβάλλον αλληλεπίδρασης στο οποίο θα λάβει χώρα η «υποδοχή» και νοηματοδότηση του έργου τέχνης.

Φαίνεται λοιπόν όπως παρατηρεί και η Μαρία Κακαβούλια, μελετήτρια του έργου της Βακαλό, ότι η νοηματοδότηση του έργου πραγματοποιείται ως «“επέκταση” ή αντιστοιχίση πρωτονοημάτων με επιγενόμενα βιώματα στη βάση ενός προσομοιωτικού μηχανισμού που έχει αφετηρία πάντα στο σώμα και τις αισθήσεις»³⁰. Πρόκειται δηλαδή για μια διαδικασία μετωνυμίας που οδηγεί από την κινητικο-αισθητηριακή αντίληψη στη νοητική κωδικοποίηση και από εκεί στην αντίληψη του έργου τέχνης ως επικοινωνιακού και οπτικού συμβόλου ανάλογα με το υποκειμενικό υπόβαθρο και τους συνειρμούς κάθε ατόμου αλλά και τα ευρύτερα κοινωνικοπολιτικά συμφραζόμενα. Η κίνηση λοιπόν της γραφής, αλλά και του από μέσα (καμβά) προς τα έξω (περιβάλλον) ισοδυναμεί με μια προσπάθεια ανάγνωσης από την πλευρά του θεατή που έχει ως προϋπόθεση τη συμμετοχή του.

Η πρόταση της Βακαλό για ένα νέο είδος ενεργού αποδέκτη, η ερμηνεία της μετάβασης από την αφαίρεση στην κίνηση, αλλά και τον τρόπο που η μορφολογία (διάταξη και δομή) του έργου κατευθύνει το κοινό στη διαδικασία υποδοχής του έργου τέχνης, βρέθηκαν σε πλήρη αντιστοιχία με τις απόψεις που διατύπωσε την ίδια περίοδο ο ιταλός συγγραφέας και φιλόσοφος Umberto Eco. Αυτές σχετίζονταν με τη μορφή και τα όρια ερμηνείας, αλλά και τη νέα θεωρία του περί του ανοιχτού έργου (*open work*)³¹. Αυτή η τελευταία, θα αποτελέσει κεντρικό άξονα για την ανάγνωση του έργου του Ξενάκη που θα επιχειρήσουμε στη συνέχεια, ενώ θα υπογραμμίσει τα δύο κύρια ζητήματα που σχεδόν μονοπώλησαν τη λογοτεχνική θεωρία και τέχνη από τα μέσα της δεκαετίας του εξήντα και μετά.

Αυτά ήταν αφενός τα στοιχεία της πολλαπλότητας, πολυφωνίας, πολυσημίας του έργου και αφετέρου η έμφαση στον ρόλο του αναγνώστη/θεατή σε ότι αφορά την ερμηνεία του έργου και ως εκ τούτου της θέασης ως διαδραστικής διαδικασίας³². Και τα δύο βρέθηκαν στη βάση των προβληματισμών τόσο του Ξενάκη όσο και των τριών άλλων καλλιτεχνών που εξετάζονται στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας. Η δημιουργική πορεία και των τεσσάρων, αν και μετέπειτα πήρε διαφορετική κατεύθυνση, ξεκίνησε από την αφαίρεση και είχε ως κοινή

²⁹ Ελένη Βακαλό, *Από την πλευρά του θεατή*, ό.π., σ. 19-19.

³⁰ Μαρία Κακαβούλια, *Μορφές και λέξεις στο έργο της Ελένης Βακαλό*, ό.π., σ. 83.

³¹ Umberto Eco, *Opera aperta*, 1962 αναθεωρημένη έκδοση το 1976 και αγγλική μετάφραση όπου και γίνονται οι παραπομπές, *The Open Work*, Cambridge, Harvard University Press, 1989. Η συγγραφή του έργου του Eco συμπίπτει χρονικά με τη δημοσίευση του έργου της Βακαλό «Το μοντέρνο πνεύμα στη τέχνη», *Κριτική*, 1 (Ιαν.-Φεβρ. 1959) όπου και αποτελεί την πρώτη συστηματικά διατυπωμένη έκφραση της συγγραφέως σχετικά με τη σύγχρονη της τέχνη και τον ρόλο του θεατή.

³² Umberto Eco, *The Open Work*, ό.π., σ. viii.

επιδίωξη καθ' όλη τη διάρκεια, την ανοιχτή πρόσληψη και τις πολλαπλές αναγνώσεις του έργου από τον θεατή-κοινό-κριτικό. Η ευρύτητα όμως αυτή δεν θα πρέπει να θεωρηθεί ως άκρατος υποκειμενισμός και απεριόριστη ελευθερία. Κανένας από τους δημιουργούς δεν αμφισβήτησε ριζικά την ύπαρξη νοήματος, ενώ αυτό που φαίνεται να προσπάθησαν ήταν να ορίσουν στο πλαίσιο της νέας ερμηνευτικής ελευθερίας, τους μορφολογικούς όρους του έργου που κατευθύνουν τη διαδικασία σημασιοδότησης και ως ένα βαθμό να αναφερθούν σε έναν «ιδανικό» τύπο θεατή.

Κρίνεται λοιπόν απαραίτητο να καταλάβουμε πως αρχικά εννόησε ο ιταλός φιλόσοφος τον όρο «ανοιχτό έργο», το οποίο όπως ανέφερε άπτεται όλων των διαφορετικών τομέων της δημιουργίας και απασχόλησε την ιστορία των ιδεών από την αρχαιότητα με τη συζήτηση για τον αποδέκτη του λόγου να απαντάται ήδη στη *Ρητορική* του Αριστοτέλη. Παρόλα αυτά, η πρώτη ιστορική περίοδος κατά την οποία υποστηρίχθηκε η δυνατότητα πολλαπλών ερμηνειών του έργου τέχνης ήταν η Αναγέννηση. Κατά την περίοδο αυτή και υπό την επίδραση των νεοπλατωνικών ιδεών θεωρήθηκε ότι το ιδανικό κείμενο ήταν αυτό που επέτρεπε τις πλέον αντιφατικές ερμηνείες. Αντίθετη σε αυτήν τη θέση υπήρξε η εποχή του Μεσαίωνα, που δεν απαρνήθηκε ένα είδος ταυτότητας του κειμένου θέτοντας τις βάσεις για έναν τύπο πραγματισμού³³, του οποίου ένθερμος υποστηρικτής υπήρξε και ο Eco.

Θέλοντας να πιάσει τον μίτο της «ανοιχτής συζήτησης» σχετικά με τις προθέσεις αυτού που ο δημιουργός θέλει να μεταδώσει, αυτού που το κείμενο ανεξαρτήτως των προθέσεων του συγγραφέα μεταφέρει, και αυτού που ο παραλήπτης τέλος λαμβάνει βάσει του δικού του συστήματος προσδοκιών, ο Eco έγραψε μεταξύ του 1957 και 1962 το *Opera aperta* (*Ανοιχτό Έργο*). Την περίοδο εκείνη όντας ακόμη υπό την επίδραση της προ-σημειωτικής εποχής, ο ίδιος κατονόμασε ρητά τις καταβολές του που δεν ήταν άλλες «από τη θεωρία των πληροφοριών, τη σημασιολογία του Richards, την επιστημολογία του Piaget, τη φαινομενολογία της αντίληψης του Merleau-Ponty, τη Συναλλακτική Ανάλυση και την αισθητική θεωρία της ερμηνείας του Luigi Pareyson»³⁴.

Ταυτόχρονα επιθυμώντας να μην παρερμηνευτούν οι απόψεις του σχετικά με την ερμηνευτική ευρύτητα, δεν άφησε άθικτο το θέμα των ορίων³⁵ και των περιορισμών που το

³³ Umberto Eco, *The Limits of Interpretation Advances in Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1990, σ. 51.

³⁴ Umberto Eco, *The Limits of Interpretation Advances in Semiotics*, ό.π., σ. 49.

³⁵ «Ανέπτυξα περαιτέρω την έννοια της «απεριόριστης σημειώσεως» του Peirce. [...] Το να θεωρεί κανείς ότι η ερμηνεία (ως τον βασικό χαρακτηριστικό της σημείωσης) είναι δυνητικά απεριόριστη, δεν σημαίνει ότι η ερμηνεία δεν έχει κανένα αντικείμενο και ότι εκρέει αποκλειστικά για τον εαυτό της. Το να λέμε ότι ένα κείμενο ενδεχομένως δεν έχει τέλος δεν σημαίνει ότι κάθε πράξη ερμηνείας μπορεί να έχει ένα ευτυχισμένο τέλος. Ακόμη και οι πιο ριζοσπαστικοί αποδομηστές αποδέχονται την ιδέα ότι υπάρχουν ερμηνείες που είναι καταφανώς αβάσιμες. Αυτό σημαίνει ότι το ερμηνευμένο κείμενο επιβάλλει ορισμένους περιορισμούς στους ερμηνευτές του.

κείμενο/έργο τέχνης επιβάλλει. Υιοθέτησε μια πραγματιστική λογική³⁶ επηρεαζόμενος απευθείας από τη σημειωτική θεωρία του Charles Sanders Peirce³⁷. Όντας από τους πρώτους φιλοσόφους που μίλησαν για τον ερμηνευτή του έργου ως συν-δημιουργό, ταυτόχρονα δεν αποδέχτηκε ποτέ τις απόψεις των μεταδομιστών και συγκεκριμένα του Derrida. Υπέρμαχος ενός πραγματισμού που δεν απομακρύνεται από τον κόσμο των μορφών, αλλά αντίθετα βασίζεται στο τυπικό μοντέλο ενός σημασιολογικού συστήματος, υποστήριξε ότι κάθε καλλιτεχνικό έργο περιέχει ανάμεσα στις κύριες αναλυόμενες ιδιότητές του, ορισμένες δομικές διατάξεις που ενθαρρύνουν και προκαλούν ερμηνευτικές επιλογές³⁸.

Στη προσπάθειά του να περιγράψει και να ορίσει το «ανοιχτό έργο» το αντιπαρέθεσε αρχικά προς την παραδοσιακή λογοτεχνική, εικαστική και μουσική φόρμα³⁹. Η νέα βασική του ιδιότητα ήταν ότι αυτό τώρα βρίσκεται σε κίνηση και διαρκή εξέλιξη. Τα παραδείγματα έργων που εξέτασε -και τηρούσαν τις προϋποθέσεις- αν και προέρχονταν από διαφορετικές εποχές και τεχνοτροπίες είχαν κοινό τους χαρακτηριστικό την απόφαση των δημιουργών τους να αφήσουν ένα μέρος της σύνθεσής τους να αποφασιστεί είτε από την τύχη, είτε από το κοινό. Το αποτέλεσμα αυτής της επιλογής ήταν η δημιουργία όχι μίας μοναδικής και

Τα όρια ερμηνείας συμπίπτουν με τα δικαιώματα του κειμένου (πράγμα που δεν σημαίνει με τα δικαιώματα του συγγραφέα του)», Umberto Eco, *The Limits of Interpretation Advances in Semiotics*, ό.π., σ. 6-7, (μετάφραση δική μου).

³⁶ Ο σχέση του Eco με τον πραγματισμό δεν βασίζεται αποκλειστικά στη σχέση του με έναν συγκεκριμένο συγγραφέα. Η σχέση του με τον John Dewey όπως ο ίδιος έχει γράψει στην αυτοβιογραφία του, υπήρξε απελευθερωτική για τη διαφυγή του από την επικρατούσα εκείνη την περίοδο ιταλική σκέψη γύρω από τον πολιτισμό, ειδικά όπως εκφράστηκε μέσα από τον Benedetto Croce. Συγκεκριμένα το *Art as Experience* του Dewey, στη συνέχεια η γαλλική και αγγλοσαξονική φιλοσοφία και η συνάντησή του με τον Luigi Pareyson τον οδήγησε στη σύλληψη του *Opera aperta*. Συγκεκριμένα η θέση του Pareyson ότι «η καλλιτεχνική παραγωγή δεν είναι ένα αναπάντεχο αποτέλεσμα μιας μη κατά τα άλλα καθορισμένης διαίσθησης, αλλά αποτελεί περισσότερο μια διαδικασία δοκιμής και σφάλματος και μια υπομονετική επερώτηση σχετικά με ένα προϋπάρχον υλικό» τον επηρέασε έντονα. Επίσης η σημειωτική του Peirce όπως εκφράστηκε στα αντικαρτεσιανά του δοκίμια και τα έργα που ασπάστηκαν τις απαγωγικές συλλογιστικές, παρείχαν στον Eco τη απαραίτητη σιγουριά για να αναπτύξει περαιτέρω, επιστημολογικά και νοητικά, τον προσωπικό του πραγματισμό. Claudio Paolucci, «Three Pragmatist Legacies in the Thought of Umberto Eco», *European Journal of Pragmatism and American Philosophy* [Online], X-1 | 2018, <http://journals.openedition.org/ejrap/1232>, πρόσβαση 1.10.2019, (μετάφραση δική μου).

³⁷ Οι θέσεις του Peirce οι οποίες ενδιαφέρουν περισσότερο και πάνω στις οποίες στοχάζεται ο Eco είναι ότι i) η ερμηνεία αποτελεί μια μορφή δοκιμής και σφάλματος που παίρνει το σχήμα ενός απαγωγικού στοιχήματος και τη πιθανότητα εμφάνισης σφάλματος σε μια υπόθεσης. ii) η ερμηνεία ως συμπέρασμα είναι το ακριβώς αντίθετο από τη διαίσθηση, το οποίο αντίθετα αποτελεί μια «γνωστική λειτουργία που δεν έχει καθοριστεί από προηγούμενες γνωστικές λειτουργίες». iii) η ίδια «ιδέα που παρουσιάζεται στο μυαλό», είτε αυτή παρουσιάζεται ως αντιπροσωπευτική σκέψη είτε ως εσωτερική ενδοσκόπηση, δεν θα πρέπει ποτέ να γίνεται αντιληπτή ως διαίσθηση, αλλά αντίθετα θα πρέπει να θεωρείται σαν σύμβολο που προέρχεται από ένα υποθετικό συμπέρασμα που όμως εκκινεί από κάποια εξωτερική συνθήκη., Claudio Paolucci, «Three Pragmatist Legacies in the Thought of Umberto Eco», ό.π., (μετάφραση δική μου).

³⁸ Umberto Eco, *The Limits of Interpretation Advances in Semiotics*, ό.π., σ. 50.

³⁹ Το πρώτο παράδειγμα που έφερε ήταν οι μουσικές συνθέσεις των Stockhausen, Berio, και Pousseur, για να περάσει αμέσως μετά σε λογοτεχνικά έργα. Το *Livre* του Mallarme, τα ποιήματα των συμβολιστών, τα θεατρικά του Brecht, τα μυθιστορήματα των Kafka και Joyce και τέλος τα κινητικά γλυπτά (mobiles) του Calder συνιστούν ό,τι ο ιταλός φιλόσοφος συμπεριέλαβε με τον όρο «ανοιχτό έργο». Umberto Eco, *The Open Work*, ό.π., σ. 1-4, 10-12.

προκαθορισμένης σειράς των τμημάτων, αλλά αντίθετα πολλαπλών πιθανών σειρών και αλληλουχιών.

Όπως μάλιστα παρατήρησε ο Eco, ήδη από το κίνημα του συμβολισμού και τη μοντέρνα τέχνη γενικότερα, υπήρξε μια μετατόπιση από την αντίληψη που ήθελε το έργο τέχνης να μπορεί να «διαβαστεί» με έναν και μόνον τρόπο. Αντίθετα, η με συστηματικό τρόπο επιδίωξη της αμφισημίας και η προμελετημένη ασάφεια αποτέλεσε κύρια καλλιτεχνική πρόθεση⁴⁰. Μάλιστα δανειζόμενος από τα μαθηματικά και τη φυσική τον όρο του πεδίου⁴¹, ο Eco αναφέρθηκε στο κείμενο ως «πεδίο πιθανοτήτων»⁴², το οποίο, ανοιχτό και δυναμικό στο εσωτερικό του, αφήνει το νόημα να επενεργεί δυναμικά μεταξύ νου, ζωής και κοινωνίας και τον αναγνώστη ελεύθερο να αποφασίσει ποια προσέγγιση θέλει να επιλέξει.

Η δυνατότητα ερμηνευτικής επιλογής δεν απευθύνεται μόνο στο σημασιολογικό επίπεδο και το νόημα που η γλώσσα προσλαμβάνει κάθε φορά, αλλά άπτεται ταυτόχρονα και της φόρμας⁴³. Ως εκ τούτου, η δυνατότητα αυτή παρέχει μια νέα διάσταση στη σχέση δημιουργού και εκτελεστή-θεατή, με τους τελευταίους να επιδεικνύουν μεγαλύτερο βαθμό αυτενέργειας και συμμετοχής στη διαμόρφωση του έργου σε σχέση με τις παραδοσιακές φόρμες του παρελθόντος. Ο Eco λοιπόν αναφέρθηκε ταυτόχρονα «στο έργο τέχνης ως ερμηνεία (interpretation) και ως performance»⁴⁴. Όπως τα διαφορετικά, μη συναρμολογημένα μεταξύ τους εξαρτήματα, περιμένουν να πάρουν μορφή από τη σύνδεσή τους, έτσι και το έργο τέχνης παρουσιάζεται μη ολοκληρωμένο με έναν καθαρά κυριολεκτικό τρόπο. Η αναφορά επίσης στο σημείο αυτό στην performance ενέχει μια πρώτη, δυνητική νύξη προς την ιδέα της σωματικότητας, που άμεσα συνυφασμένη με το συγκεκριμένο καλλιτεχνικό είδος, μας κάνει να επιστρέψουμε στο επιχείρημα της γραφής του σώματος στον χώρο και να θέσουμε για πρώτη φορά το ερώτημα της φαινομενολογίας που θα εξεταστεί στη συνέχεια.

Ας προσπαθήσουμε λοιπόν σε αυτό το πλαίσιο να δούμε το ακριβές σημείο στο οποίο τοποθετείται το έργο του Ξενάκη της αντίστοιχης περιόδου. Ο καλλιτέχνης, πριν περάσει στα καθαυτά τρισδιάστατα έργα που κυριολεκτικά δημιουργήθηκαν με τη βοήθεια του θεατή, δεν

⁴⁰ Το αποκορύφωμα αυτής της στροφής σύμφωνα με τον φιλόσοφο μπορεί να διαπιστωθεί σε ένα έργο όπως το *Finnegans Wake* του Joyce. Σε αυτό, κανένα θέμα δεν υπερέρχει του άλλου ενώ κάθε νόημα και ερμηνεία παρουσιάζεται ως πιθανή. Umberto Eco, *The Open Work*, ό.π., σ. 10.

⁴¹ Στη φυσική με την έννοια του πεδίου νοείται μια ιδιότητα του χώρου, κάθε σημείο του οποίου επηρεάζεται από μια δύναμη που δημιουργείται λόγω μιας μακρινής πηγής.

⁴² Umberto Eco, *The Open Work*, ό.π. σ.14.

⁴³ Έτσι σε ένα έργο όπως του Mallarme, ο αναγνώστης μπορεί δυνητικά να οργανώσει μόνος του την αλληλουχία των λέξεων στις σελίδες. Αντίστοιχα, ο μουσικός που εκτελεί τις δωδεκαφθογγικές μουσικές συνθέσεις, μέσα από ένα μεγάλο εύρος επιλογών, έχει την ευκαιρία να επιλέξει έναν καθαρά προσωπικό τρόπο παρουσίασης. Ο.π., σ. 12-14.

⁴⁴ Ο.π., σ. 4.

επαναπαύτηκε στις διθυραμβικές κριτικές που εγκωμιάζαν τα αφαιρετικά του έργα και τη χειρονομιακή μανιέρα. Αντίθετα άρχισε να ερευνά νέους τρόπους για να εκφράσει με αμεσότερο τρόπο το αίσθημα της κίνησης, καταρχάς στις δυο διαστάσεις μέσα από τη χρήση του χρώματος. Κατ' αυτόν τον τρόπο πριν τα μέσα του 1960 πειραματίστηκε με τη μέθοδο της μονοτυπίας στην οποία συχνά παρενέβαινε με επιπλέον παράθεση χρώματος (εικ.8). Στις συνθέσεις αυτές αναγνωρίζεται και μια σταδιακή μετατόπιση από το φυσικό περιβάλλον προς τον αστικό ιστό της πόλης, εκεί που η μηχανική κίνηση και η τεχνολογία εμφανίζονταν κυρίαρχες (εικ.9). Το χρώμα άρχισε να σχηματίζει δίνες και κυκλικά σχήματα, ενώ τα τοπία έδωσαν τη θέση τους σε φουτουριστικές μηχανές που απηχούσαν τα διδάγματα του Marinetti για την «ωραιότητα της ταχύτητας» και την «επιθετική δράση» της μηχανής (εικ.10).

Όχι όμως μόνο ο φουτουρισμός αλλά και η «ρωσική avant-garde, το Μπαουχάουζ, ο ντανταϊσμός»⁴⁵ επηρέασαν τον καλλιτέχνη. Ο ίδιος μπορεί να μην αναφέρθηκε με αντίστοιχη λεπτομέρεια στη σχέση του με τα παραπάνω κινήματα, όπως θα δούμε στη συνέχεια ότι έκανε ο Παντελής Ξαγοράρης. Παρόλα αυτά οι επιστημονικές ανακαλύψεις και οι νέες θεωρίες σχετικά με τα μαθηματικά και τη φυσική, τους νόμους της κίνησης, την τεχνολογία και το σύμπαν τον γοήτευαν⁴⁶. Ο ίδιος μνημόνευε τις καθημερινές του εξορμήσεις του στο Palais de la Découverte. Εκεί, προσπαθούσε να μελετήσει και να μυηθεί στα νέα επιτεύγματα και την αλλαγή στις μεθόδους με τις οποίες η επικοινωνία είχε αρχίσει ήδη να συντελείται. Ο Ξενάκης μάλιστα, χωρίς να διστάζει, δήλωνε πως το πραγματικό του πάθος αποτελούσε η έρευνα και ότι η ζωή του επιθυμούσε να είναι ανάλογη του επιστήμονα-ερευνητή που διαρκώς πειραματίζεται και ανακαλύπτει.

Με το έργο *Parade*, 1962 (εικ.11) έκανε το άλμα προς το μηχανικό στοιχείο και την κίνηση που θα χαρακτηρίσει τα έργα του από τα μέσα του 1965 και μετά. Ο συγκεκριμένος πίνακας, καίτοι παρέμεινε στις δύο διαστάσεις της ζωγραφικής επιφάνειας, ακροβατεί ανάμεσα στη μονοτυπία και τη λογική της φωτογραφίας που εμπεριέχει τη μηχανική αναπαραγωγή. Το μοτίβο της ανθρώπινης φιγούρας αποτυπώνεται πολλαπλασιασμένο σε

⁴⁵ Κωνσταντίνος Ξενάκης, Άρτεμις Καρδουλάκη (συνέντευξη), «Ο μέσος όρος ζωής έπρεπε να είναι τρεις αιώνες. Τον έναν ψάχνεις, τον άλλον βρίσκεις και τον τρίτο δημιουργείς». *Τα Νέα της Τέχνης*, No.19-20, Αύγουστος 1993, σ. 20-22.

⁴⁶ Αν και ο Ξενάκης δεν υπήρξε ποτέ θεωρητικός ούτε μελέτησε Μαθηματικά και Φυσική εντυπωσιάστηκε ιδιαίτερα από το τμήμα Γεωμετρίας του Μουσείου των Επιστημών και από τις εφευρέσεις της ανθρώπινης διάνοιας. Χαρακτηριστικά αναφέρει: Στην αρχή για ένα χρόνο πήγαινα στο Λούβρο. Μετά στο μουσείο των επιστημών. Εκεί είχα μείνει έκθαμβος και λέω μα πως είναι δυνατόν να κάθεται ο κόσμος και να ζωγραφίζει όταν έχουμε όλο αυτό το πανηγύρι των εφευρέσεων. Μετά στο τμήμα Γεωμετρίας, τα τρισδιάστατα αντικείμενα. Λέω αυτό είναι τέχνη [...] Οπότε ανακαλύπτω την επιστήμη και κάνω τα κινητικά [...] δίνοντας φυσικά την δική μου ερμηνεία στην τεχνολογία.», Χρυσούλα Μπεκιάρη, Κωνσταντίνος Ξενάκης, *Η μεταφυσική του καμβά, Μια διαλεκτική σύνθεση*, Αθήνα, Δίαυλος, 2018, σ. 69.

διαδοχικές σεκάνς δηλώνοντας τη δυνατότητα επανάληψης που παρέχει το τεχνολογικό μέσο. Το θέμα εδώ δεν είναι η μορφή αλλά η ιδέα της επαλληλίας. Χρησιμοποιώντας τη μέθοδο της διαδοχικής επανάληψης, κοινή και στα μετέπειτα stencils του, αποδίδει την αίσθηση της κίνησης. Το έργο αυτό λοιπόν, παρουσιάζεται καθοριστικό για τη μετέπειτα δουλειά του καλλιτέχνη. Αποτέλεσε το πρώτο δείγμα της προσπάθειας αποτύπωσης ενός ρυθμού επεκτεινόμενου στο χώρο, ενώ ταυτόχρονα προσπάθησε να δημιουργήσει μια νέα τρίτη διάσταση στο δεδομένο επίπεδο του καμβά. Διαπιστώνουμε έτσι ότι ακόμη και όταν σταματήσουμε να κοιτάμε το έργο, η *Παρέλαση* με τη δυναμική ενέργεια της κίνησής της ξεφεύγει από τον πίνακα δημιουργώντας ένα «πεδίο» επίδρασης.

1.4. Το πλαίσιο γύρω από την κινητική τέχνη στο Παρίσι του 1960 και τα πρώτα κινητικά έργα του Ξενάκη

Ο όρος «*κινητική τέχνη*» πρωτοαναφέρθηκε το 1920 στο *Ρεαλιστικό Μανιφέστο* των Gabo και Pevsner⁴⁷, ενώ χρησιμοποιήθηκε σε διαφορετικές χρονικές περιόδους από καλλιτέχνες όπως οι Duchamp, Moholy-Nagy, Max Bill, Alexander Calder, Vladimir Tatlin και Alexander Rodchenko. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1950 όμως, οι ποικίλες απόπειρες αναπαράστασης της κίνησης συνοψίστηκαν σε έργα που είχαν ως καθαυτό θέμα τους είτε την άμεση, ευδιάκριτη εμφάνισή της, είτε την έμμεση παρουσία της μέσα από οπτικά και φωτεινά φαινόμενα και ζωγραφικές ψευδαισθήσεις.

Η πρώτη έκθεση αυτής της νέας εικαστικής τάσης που κυριάρχησε στην Ευρώπη για περίπου μια εικοσαετία, πραγματοποιήθηκε το 1955 στο Παρίσι στην γκαλερί της Denise René⁴⁸ υπό τον τίτλο *Mouvements*⁴⁹. Ταυτόχρονα η θεσμική καθιέρωση του κινήματος δεν άργησε να έρθει με εκθέσεις σε μεγάλα μουσεία και ιδρύματα τέχνης σε όλη την Ευρώπη⁵⁰.

⁴⁷ Όπως θα δούμε στη συνέχεια ο Παντελής Ξαγοράρης παρουσίασε και ανέλυσε τμήμα του μανιφέστου, ενώ σε άλλα άρθρα του παρουσίασε τις πρωτοποριακές ομάδες που ασχολήθηκαν με την κινητική τέχνη της περιόδου όπως για παράδειγμα την ομάδα GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel), 1961-1968 που ιδρύθηκε από τους καλλιτέχνες François Morellet, Julio Le Parc, Francisco Sobrino, Horacio Garcia Rossi, Yvaral, Joël Stein και Vera Molnár.

⁴⁸ Η γκαλερί Denise René μια εικοσαετία αργότερα, από τα μέσα μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του 1970, θα εκπροσωπήσει την Ναυσικά Πάστρα, στην οποία και θα παρουσιάσει τις *Αναλογικές* σειρές της.

⁴⁹ Η έκθεση ήταν σε επιμέλεια του K.G. O Pontus Hulten στη Galerie Denise Rene στο Παρίσι και περιλάμβανε έργα από μια μεγάλη ομάδα καλλιτεχνών από όλο τον κόσμο, όπως οι Duchamp, Calder, Victor Vasarely, Agam, Pol Bury, Jesus Rafael Soto, Jean Tinguely, Gyorgy Kepes, Robert Breer και Robert Jacobsen, προσφέροντας σημαντικά παραδείγματα μιας τέχνης που εξέταζε τα καλλιτεχνικά σύννορα μεταξύ της κίνησης, της διάρκειας και του φωτός. Επίσης περιλάμβανε το μανιφέστο «Yellow Manifesto» των Victor Vasarely, Roger Bordier και Pontus Hulten που έπαιξε σημαντικό ρόλο στην καθιέρωση του όρου kinetic art ενώ ταυτόχρονα Φυλλάδιο της έκθεσης με κείμενα, Απρίλιος 1955.

⁵⁰ Παράδειγμα εκθέσεων που καθιέρωσαν την τάση της κινητικής τέχνης κατά τη δεκαετία του 1960 ήταν οι: *Kinetische Kuns*, Kunstgewerbemuseum, Zürich, 1960, *Bewogen Beweging* (Moving movement) Rörelse i

Μια διευρυμένη εκδοχή της, με εξήντα καλλιτέχνες της κινητικής τέχνης και της op-art από δέκα διαφορετικές χώρες παρουσιάστηκε στην ίδια γκαλερί το 1964⁵¹, βεβαιώνοντας την επίδραση και την καθιέρωση που έχαιρε το εν λόγω κίνημα στην Γαλλία. Έτσι η δημιουργία ενός κύκλου καλλιτεχνών γύρω από το πρόσωπο της δυναμικής γκαλερίστα Denise René⁵², θα μπορούσε να συνοψιστεί στο αίτημα της εποχής για τη δημιουργία μιας νέας οπτικο-κινητικής τέχνης. Τέχνης που προκαλώντας μια διαδραστική συνθήκη θα είχε άμεση επίδραση στη συμπεριφορά του κοινού και θα επιζητούσε τη συμμετοχή του. Ήταν η περίοδος που η Ναυσικά Πάστρα μαζί με τον σύντροφό της ιστορικό τέχνης Εμμανουήλ Μαυρομμάτη έφτασαν στη γαλλική μητρόπολη και άρχισαν να συνδιαλέγονται με τον ίδιο κύκλο καλλιτεχνών και θεωρητικών⁵³.

konsten (Movement in Art), Moderna Museet Stockholm, 1961, *Arte programmata: arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta (Programmed Art: Kinetic Art, Multiplied Works, Open Works)*, Galleria Vittorio Emanuele, Milan, 1962 (με το κείμενο να είναι γραμμένο από τον Umberto Eco), *Nove tendencije 2*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1963, *XXXII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, και *documenta III. Internationale Ausstellung*, M. DuMont Schauberg, Cologne, 1964. Για ένα αναλυτικό χρονολόγιο των εκθέσεων κινητικής τέχνης https://monoskop.org/Kinetic_art, πρόσβαση 18.09.2018 και Guy Brett, Teresa Grandas, Mark Nash, *Force Fields: Phases of the Kinetic*, London, Hayward Gallery Publishing, 1999, σ. 179-222.

⁵¹ Το κείμενο του καταλόγου υπέγραφε ο Jean Cassou μετέπειτα καθηγητής του Εμ. Μαυρομμάτη και της Ναυσικάς Πάστρα στην École Pratique des Hautes Etudes στο Παρίσι (1967-1973). Πιο συγκεκριμένα, ο Εμ. Μαυρομμάτης σε ομιλία του αναφερόμενος στον Cassou δήλωσε, ότι τα μαθήματά του, τον βοήθησαν στο βαθμιαίο ξεκαθάρισμα σχετικά με τις μεγάλες τάσεις της θεωρίας της τέχνης και των μεθόδων που ίσχυαν εκείνη την περίοδο. Τα διδάγματά του υποστήριζαν αφενός την ιδέα της ενότητας όλων των τεχνών (θέατρο, ζωγραφική, κατασκευή, επέμβαση, χρησιμοποίηση του σώματος και της φύσης) και αφετέρου τον σεβασμό του αντικείμενου και τη λιγότερο δυνατή εξάρτησή του από προκατειλημμένες και προ-εγκριτημένες θεωρητικές προβολές. Με αυτόν τον τρόπο οι θέσεις του αντιπροσώπευαν τη μεγάλη ανατροπή στη θεωρία των επιστημών, την ενσωμάτωση νέων μεθοδολογικών κατευθύνσεων των επιστημών και την ανάδειξη της ιδέας του συστήματος ως μιας θεμελιώδους δυνατότητας ερμηνείας παράλληλων συμπτώσεων. Αυτές οι αρχές επηρέασαν βαθιά και όρισαν τον άξονα της σκέψης του Μαυρομμάτη τις επόμενες δεκαετίες. Εμμανουήλ Μαυρομμάτης, Βάσια Καρκαγιάννη-Καραμπελιά, Λίνα Τσίκουτα-Δεϊμέζη, «Τα σπουδαστικά χρόνια στο Παρίσι (1960 – 1970) και οι τάσεις στην τεχνοκριτική και τη θεωρία της τέχνης», από την ημερίδα «Έλληνες κριτικοί και ιστορικοί της τέχνης στο Παρίσι, 1945-1975», Μουσείο Μπενάκη, 10.10.2014, <https://www.blod.gr/lectures/ta-spoudastika-hronia-sto-parisi-1960-1970-kai-oi-taseis-stin-tehnokritiki-kai-ti-theoria-tis-tehnis/>, πρόσβαση 8.10.2020.

⁵² Η Denise René περιγράφεται ως μία από τις λίγες γκαλερίστριες στην ιστορία με ξεκάθαρο όραμα και συνέπεια στις εκθεσιακές της επιλογές και την εκπροσώπηση των καλλιτεχνών. Η ίδια είχε σπουδάσει γεωμετρική αφαίρεση και κινητική τέχνη και βασικός υποστηρικτής της ήταν ο ιστορικός της κινητικής τέχνης Frank Popper. Μέσα στα πρώτα χρόνια λειτουργίας της γκαλερί της παρουσίασε του σημαντικούς μοντερνιστές καλλιτέχνες Max Ernst και Francis Picabia και Piet Mondrian. Ταυτόχρονα έδειξε ενδιαφέρον για τις avant-garde τάσεις από την Ανατολική Ευρώπη και διέδωσε με τις εκθέσεις της την κινητική τέχνη. Jean-Paul Ameline, *Denise René, l'intrépide*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2001. Περισσότερα για τον ρόλο της γκαλερί παρατίθενται στο κεφάλαιο για την Ναυσικά Πάστρα.

⁵³ Ο Εμ. Μαυρομμάτης μετέβη στο Παρίσι με μία μικρή υποτροφία από το Γαλλικό Ινστιτούτο, όπου και αρχικά σπούδασε κοινωνιολογία, και στη συνέχεια αρχαιολογία και ιστορία της τέχνης στην Σορβόνη. Κατά τη δεκαετία του 1960 αρχίζει να παρακολουθεί τις εκθέσεις της Gallery J στο Παρίσι με την οποία συνεργαζόταν ο Τώνη Σπητέρης, ο Spierri, ο Cezar, της γκαλερί Ileana Sonnabend που έδειξε για πρώτη φορά καλλιτέχνες της pop art στο Παρίσι. Μέσω του Σπητέρη γνώρισε τον Κανιάρη και άλλους καλλιτέχνες που εκείνη την εποχή βρίσκονταν στη γαλλική μητρόπολη πολλοί εκ των οποίων εξέθεταν στην Galerie A. Από τις αρχές της δεκαετίας του 1960 άρχισε να πραγματοποιεί συνεντεύξεις με καλλιτέχνες (που αριθμούν πάνω από εκατό) και να δημοσιεύει άρθρα στον ελληνικό και γαλλικό ημερήσιο και περιοδικό τύπο. Στα δύο πρώτα κείμενά του το 1964 στα *Νέα* παρουσίασε την καλλιτεχνική εργασία του Παύλου και του Κανιάρη, ενώ από την ίδια χρονιά υπήρξε ανταποκριτής της εφημερίδας *Το Βήμα* στο Παρίσι. Στην συγκεκριμένη εφημερίδα αλλά και έντυπα όπως *Η Καθημερινή*, *Τα Πολιτικά Θέματα*, *Θέματα Χώρου + Τεχνών*, *Η Συνέχεια*, *Opus International* ανέλυσε τόσο το

Η πρώτη έκθεση κινητικής τέχνης σε μουσείο της γαλλικής πρωτεύουσας έγινε το 1967 στο Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris με τίτλο *Lumière et Mouvement* σε επιμέλεια του ιστορικού τέχνης και τεχνολογίας Frank Popper⁵⁴. Ο ίδιος μελετώντας πρώτα τον ρόλο του φωτός και της κίνησης στο έργο των κονστρουκτιβιστών⁵⁵ τεκμηρίωσε θεωρητικά και παρουσίασε τη νέα αυτή τάση της τέχνης. Το σημείο ενδιαφέροντος είχε πλέον ξεκάθαρα μετατοπιστεί στη σχέση τεχνολογίας και επιστήμης και σε συμμετοχικές μορφές τέχνης. Τα νέα ζητούμενα ανιχνεύονται μεταξύ άλλων στα έργα των Agam, Bury, Cruz-Diez, GRAV, Kowalski, Le Parc, Malina, Morellet, Müller, Sobrino, Soto, Tinguely, Vasarely. Στην ίδια έκθεση συμμετείχε και ο Κωνσταντίνος Ξενάκης του οποίου οι δημιουργίες είχαν αρχίσει να συμπορεύονται με τη νέα αυτή κατεύθυνση. Στα πρώιμα κινητικά του γλυπτά μπορεί κανείς να παρατηρήσει όλα τα διαφορετικά στάδια προβληματισμού και έρευνας που αφορούσαν σε οπτικά και ηχητικά θέματα, τη χρήση μηχανικών και κινητικών στοιχείων και την ανεκτίμητη επίδραση του τεχνητού φωτός ως μέσου εικαστικής έκφρασης.

Τα πρώτα κινητικά έργα του καλλιτέχνη χρονολογούνται από το 1966 και έχουν τον κοινό τίτλο *Τεχνητή Φύση*. Στο πρώτο (εικ.12) συνδύασε ready-mades, όπως οι θήκες αυγών τις οποίες έβαψε με μεταλλικό χρώμα, καθρέφτες, μαγνήτες και ένα ηχείο που τοποθετημένο πάνω στο πλαστικό γκαζόν εξέπεμπε ήχους. Στο άλλο έργο της σειράς *Τεχνητή Φύση* (εικ.13). κάνει για πρώτη φορά την εμφάνισή του το γεωμετρικό στερεό του κώνου, που θα αποτελέσει βασικό στοιχείο στα έργα όλης της μετέπειτα καριέρας του καλλιτέχνη. Τέσσερεις

έργο ελλήνων εικαστικών καλλιτεχνών που βρίσκονταν στη γαλλική μητρόπολη εκείνη την εποχή (Τάκης, Κανιάρης, Γιάννης Ξενάκης, Θόδωρος, Κεσσανλής) όσο και των καλλιτεχνών του κινήματος της κινητικής τέχνης και της op-art (Nicolas Schöffer, Julio Le Parc, Piotr Kowalski, Jean Dewasne, Martial Raysse, Jesús Rafael Soto, Jean Tinguely, François Morellet κ.α.). Από την ημερίδα «Έλληνες κριτικοί και ιστορικοί της τέχνης στο Παρίσι, 1945-1975», Μουσείο Μπενάκη, 10.10.2014, ό.π.

⁵⁴ Ο Frank Popper εκτός από τον κατεξοχήν θεωρητικό της κινητικής τέχνης υπήρξε ένας από τους βασικούς πρόγονους του είδους που μετέπειτα ονομάστηκε *Εικονική Τέχνη (Virtual Art)* των δεκαετιών 1980-90 και βασίστηκε στους υπολογιστές και τη δικτύωση (networking). Οι ίδιοι προβληματισμοί ήταν αυτοί που γέννησαν το έργο του Ξαγοράρη όπως θα δούμε στη συνέχεια. Επίσης ο Εμ. Μαυρομμάτης επηρεάστηκε βαθιά από τη θεωρία για την κινητική τέχνη που ανέπτυξε ο Frank Popper και το βιβλίο του *L'art Cinétique* (1967) στο οποίο παρουσίασε την ιστορία της τέχνης ως ιστορία των τεχνολογιών της παράστασης της κίνησης. Όπως μάλιστα ανέφερε ο Μαυρομμάτης «επρόκειτο όχι πια για μια γενική ιστορία της τέχνης που θα επικαλείτο της εκάστοτε θεωρητικές κυριαρχίες των εκάστοτε εποχών, αλλά για ένα εξαρχής μονοσήμαντο σύγχρονο κατευθυντήριο σχήμα ερμηνείας της ιστορίας. Ενώ αυτή η άποψη δικαιωνόταν από την πρακτική ύπαρξη ενός μεγάλου ρεύματος οπτικοκινητικών καλλιτεχνών. Υπήρξε δηλαδή μια από τις πρώτες απόπειρες κατά τις οποίες η πράξη δέσμευε τη θεωρία». Στις αρχές της δεκαετίας του 1970 ο Μαυρομμάτης υπήρξε συνεργάτης του Popper στο έργο του *Le déclin de l'objet* (1975) και είχε εκτεταμένες μαγνητοφωνημένες συνομιλίες μαζί του. Από την ημερίδα «Έλληνες κριτικοί και ιστορικοί της τέχνης στο Παρίσι, 1945-1975», Μουσείο Μπενάκη, 10.10.2014, ό.π.

⁵⁵ Όπως ο ίδιος αναφέρει, μια από τις πιο σημαντικές εμπειρίες μύησης στην παράδοση του κονστρουκτιβισμού ήταν το έργο και το βιβλίο του George Rickey και τα κινητικά του γλυπτά. Κατά τις αρχές τις δεκαετίας του 1950 γνώρισε τους καλλιτέχνες Nicholas Schöffer και Frank Malina ενώ λίγο αργότερα τους Piotr Kowalski, Roy Ascott. Στο «Origins of Virtualism: An Interview with Frank Popper» με τον Joseph Nechvata στο University of Paris 8, Παρίσι, 2003, <http://www.mediaarthistory.org/refresh/Programmatic%20key%20texts/pdfs/Popper.pdf>, πρόσβαση 14.09.2018.

διαφορετικών διαστάσεων κώνοι από τις κορυφές των οποίων ξεπηδούν πλαστικά άνθη, είχαν τοποθετηθεί πάνω σε μια κυκλική επιφάνεια. Με τη βοήθεια ενός κρυμμένου μοτέρ και μαγνητών προκαλείτο ταλάντωση στην επιφάνεια με αποτέλεσμα την κίνηση των τεχνητών λουλουδιών. Η κίνηση αυτή καθρεφτίζονταν σε κυρτές μεταλλικές επιφάνειες με τη βοήθεια του φωτός, που προερχόμενο από ενσωματωμένες φωτεινές πηγές, δημιουργούσε κάθε λογής ρυθμικές αντανakλάσεις.

Στα δύο αυτά λοιπόν έργα του Ξενάκη συνοψίστηκε το κύριο θέμα της έκθεσης όπως το έθεσε ο ίδιος ο Popper ήδη με τον τίτλο και αφορούσε στο «συνδυασμό της πραγματικής κίνησης και του τεχνητού φωτός»⁵⁶. Ταυτόχρονα, η έκθεση προσέφερε ένα πλήθος νέων δυνατοτήτων που σχετίζονταν με μια σειρά άλλων δευτερευόντων θεμάτων όπως για παράδειγμα: «η τάση προς το θέαμα, η εμφάνιση της άμεσης δράσης του θεατή, και το όραμα για καινούργιες εφαρμογές της αρχιτεκτονικής»⁵⁷. Αυτά ήταν μερικά μόνο από τα στοιχεία που οι καλλιτέχνες ερεύνησαν και που ο Ξενάκης θα ενσωμάτωνε στο έργο του μέσα στα επόμενα χρόνια. Ταυτόχρονα, τα πρώιμα γλυπτά του καλλιτέχνη προσέφεραν εξαρχής το στίγμα της κατασκευαστικής – μηχανικής κατεύθυνσης που ο ίδιος θα ακολουθούσε. Επιπλέον τον διαφοροποίησαν από τους καλλιτέχνες της δισδιάστατης οπτικής τέχνης (Vasarely, Soto, Riley) που φιλοδοξούσαν στη δημιουργία μιας ψευδαισθησιακής κίνησης, όπως αυτή προέκυπτε από τον καταιγισμό του αμφιβληστροειδούς με χρώματα, γραμμές και σχήματα.

Στη φωτογραφία του καταλόγου *Lumière et Mouvement* η παραποιημένη μορφή του Ξενάκη βλέπουμε να αντανakλάται μπροστά από την κατασκευή *Nature Zero* (εικ.14) που αποτελείτο από λάμπες και κυρτές επιφάνειες καθρεφτών. Ο ίδιος στο συνοδευτικό κείμενο αναφερόμενος στον νέο κύκλο εργασίας που άνοιξε από τα μέσα του 1960, επεσήμανε την επιδίωξή του για την ανεύρεση «μιας τέχνης αντάξιας με την αρχαία», ενώ δεν έλειψε να αναφερθεί στον φιλόσοφο που σηματοδότησε όλη τη σκέψη του. Αυτός ήταν ο Ηράκλειτος⁵⁸, στον οποίο επανήλθε πολλές φορές κατά τη διάρκεια της καλλιτεχνικής πορείας του. Στο πρόσωπο και το έργο του φιλοσόφου, ο Ξενάκης συνάντησε έναν κοινό τόπο μεταφυσικής, θεολογίας και μύθου που προερχόμενος από την Αίγυπτο⁵⁹ τον συνέδεε με τις δικές του

⁵⁶ Frank Popper, *L'art Cinétique*, Paris, Gauthier-Villars, 1967, σ. 184.

⁵⁷ Ο.π.

⁵⁸ Συγκεκριμένα γράφει: «Όταν σκέφτομαι τον Ηράκλειτο, την κίνηση που συμβαίνει ακούσια από μένα (εγκεφαλικά) και όταν βλέπω ένα ηλεκτρικό μοτέρ, νιώθω σωματικά την ίδια δράση. Ίσως αν ήθελα να τοποθετήσω επιστημονικά τον Ηράκλειτο πάνω σε ένα ηλεκτρικό μοτέρ να έκανα την ίδια σύνθεση.», Constantin Xenakis στο *Lumière et Mouvement: Art Cinétique à Paris*, (κατ. έκθεσης), επιμ. Frank Popper, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2 Μαΐου - 31 Αυγούστου 1967, χ.σ., (μετάφραση δική μου).

⁵⁹ Στη σχέση του Ηράκλειτου με την Αίγυπτο και ειδικά με τη θρησκεία της έχει επισταμένα αναφερθεί ο Paul Tannery. Ο Ηράκλειτος προσδιορίζοντας το αίτιο της διαδικασίας που ακολουθεί ο κόσμος ως κάτι που έχει υλική μορφή, δίνει το προβάδισμα στη φωτιά που συνυφασμένη με τον θεό του Ήλιου τον φέρνει κοντά στις δοξασίες

καταβολές και προέλευση. Παράλληλα, γοητεύτηκε από τον τρόπο που ο Ηράκλειτος αντιλήφθηκε την έννοια του απόλυτου πάντα συνυφασμένου με τη διτότητα, εκεί δηλαδή όπου τα πάντα βρίσκονται σε συνεχή ροή και η ολότητα του γίνεσθαι επιτυγχάνεται ως διαλεκτική διαδικασία μέσα από τη ενότητα των αντιθέτων.

Όχι όμως μόνο ο Ξενάκης, αλλά και η σύγχρονη φιλοσοφία επαναπροσεγγίζοντας το έργο του αρχαίου φιλοσόφου, βρήκε τον στοχαστή που συνέλαβε «για πρώτη φορά τη τυπική αρχή της ιδέας της αφηρημένης σκέψης, κι αυτή η αρχή είναι η ενότητα των αντιθέτων σαν διαδικασία. Αυτή η διαδικασία -το γίνεσθαι, η κίνηση, η αρνητικότητα- δε συλλαμβάνεται σε καμία περίπτωση με τη βοήθεια της αναπαράστασης (Vorstellug) σαν αλλαγή, αλλά σαν έννοια (Begriff)»⁶⁰. Γίνεται λοιπόν κατανοητό, ότι στη φιλοσοφία του Ηράκλειτου, -με τον συνδυασμό από τη μία του αντικειμενικού χαρακτήρα της διαδικασίας που συντασσόταν με τον τεχνολογικό ορθολογισμό που η εποχή βίωνε, και από την άλλη την πίστη για την ύπαρξη μιας δυτικής μεταφυσικής που όμως -όπως είδαμε- βασίζεται στο μυθολογικό και την πρωτόγονη μαγεία-, η σύγχρονη σκέψη βρήκε το έρεισμα για να ερμηνεύσει και επαναπροσδιορίσει τον κόσμο γύρω της. Έτσι η φιλοσοφία του Εφέσιου υπήρξε ιδιαίτερα πρόσφορη για την κατανόηση της μετάβασης από τη φυσική και τη κοσμική-συμπαντική κίνηση στην ανθρώπινη τεχνική κίνηση και στο τεχνολογικό περιβάλλον της περιόδου.

Αυτό αντικατοπτρίζεται και σε ό,τι ο Ξενάκης έγραψε κάνοντας νύξη στα διαφορετικά στάδια της πορείας του: «από τη στιγμή που η επιστήμη έχει μειώσει τις διαστάσεις του πλανήτη μας, έχω περάσει σε μια πειραματική, επιστημονική ζωγραφική για να φτάσω στο τέλος των τριών ετών να συνθέτω τις εμπειρίες μου και να βρω το σημείο μηδέν, δηλαδή ένα νέο σημείο εκκίνησης»⁶¹. Με αυτόν τον τρόπο ο καλλιτέχνης θέλησε να ερμηνεύσει τη διαρκή ροή στην οποία ο Ηράκλειτος είχε αναφερθεί ήδη από την αρχαιότητα, και που σε συνδυασμό με τα επιτεύγματα της σύγχρονης του επιστήμης και την εξέλιξη της τεχνολογίας, αντηχούσαν ταυτόχρονα τα λόγια του Umberto Eco⁶². Αυτά με τα οποία

των Αιγύπτιων. Επίσης οι χαρακτηρισμοί που δίνει στα αντίθετα φαινόμενα συχνά απαντούν στις σελίδες του Βιβλίου των Νεκρών και τους ύμνους της Αιγύπτου. Paul Tannery, *Pour l'histoire de la science hellène. De Thalès à Empédocle*, Paris, 2η έκδ. από τον A. Difes, Gauthier-Villare, 1930.

⁶⁰ Κώστας Αξελός, *Ο Ηράκλειτος και η φιλοσοφία*, (μετ. Δημήτρης Δημητριάδης), Αθήνα, Εξάντας, 1974 (1986), σ. 294. Επίσης ο Αξελός αναφερόμενος στη σκέψη του Ηράκλειτου και την επιρροή της στην ιστορία των ιδεών και ιδιαίτερα στην φιλοσοφία μετά τον Hegel επεσήμανε: «Ο χαρακτήρας αυτής της φιλοσοφίας είναι αυστηρά αντικειμενικός, η φιλοσοφία για πρώτη φορά αποτελεί ένα πραγματικό σύστημα. Η αντικειμενική διαλεκτική κάνει την εμφάνισή της μόνο με τον Ηράκλειτο, γιατί σ' αυτόν το ίδιο το αντικείμενο συνιστά αυτή τη διαδικασία όπου τα αντίθετα -που είναι πάντα ταυτόσημα- έρχονται το ένα αντιμέτωπο με το άλλο», ό.π.

⁶¹ Constantin Xenakis στο *Lumière et Mouvement : Art Cinétique à Paris*, ό.π., (μετάφραση δική μου).

⁶² «Δεν είναι αλήθεια ότι οι φόρμες έχουν επιβεβαιωθεί από την παράδοση είναι καλύτερες επειδή αντανακλούν τη σταθερότητα των φυσικών κύκλων. Η σταθερότητα του ηλιακού συστήματος αποτελεί έγκυρο σημείο αναφοράς για έναν άνθρωπο που είναι ακινητοποιημένος πάνω στον πλανήτη, ενώ ο πλανήτης κινείται. Αλλά τι συμβαίνει όταν ένας άνθρωπος κινείται όπως ο πλανήτης αλλά προς την αντίθετη κατεύθυνση και με μεγαλύτερη

συνόδευσε την ιστορική έκθεση *Arte programmata* στο Μιλάνο, και υπήρξαν καινοτόμος τομή για την αντίληψη της τέχνης και του πολιτισμού. Πρόκειται για μια εποχή που η παραδεδομένη κοσμοθεωρία είχε αλλάξει. Η μεταβλητότητα, η διαρκής ρευστότητα και η ταχύτητα κυριαρχούσαν και τα έργα τέχνης δεν ήταν δυνατόν παρά να συμπορευτούν με τη νέα αυτή πραγματικότητα. Με άλλα λόγια, να γίνουν και τα ίδια «έργα σε κίνηση»⁶³.

Ο Ξενάκης στη συνέχεια του κειμένου του, περιγράφοντας τα δικά του κινητικά έργα και τα τμήματα που τα συγκροτούν (αντικείμενα, αντανakλάσεις των εικόνων και άλλα επιπρόσθετα για τη σύνθεση μέρη) κατέληξε αντίστοιχα στον ρόλο του θεατή που πλέον δεν λειτουργεί απλώς ως δευτερεύων παράγοντας αλλά παίρνει τον ρόλο δημιουργού. Η συμμετοχή του τελευταίου «μπορεί να διαταράξει τη σειρά των αντικειμένων για να κρατήσει αυτά ή εκείνα τα μέρη χωρίς το έργο να υποφέρει πραγματικά»⁶⁴. Φαίνεται λοιπόν πως ο Ξενάκης είχε στρέψει το ενδιαφέρον του προς δύο κατευθύνσεις: από τη μία στην εξέταση των αλλαγών που προκύπτουν από την καθαυτή κίνηση του έργου τέχνης και από την άλλη στα διαφορετικά νοήματα που αποφασίζει να δώσει στο έργο τέχνης ο κάθε θεατής συνθέτοντας τη δική του αλληλουχία. Τα έργα και τα λόγια του Ξενάκη βρίσκονταν σε απόλυτη σύζευξη με αυτά του Eco, που λίγα χρόνια νωρίτερα διατύπωσε ότι «το “ανοιχτό” έργο τείνει να ενθαρρύνει πράξεις συνειδητής ελευθερίας από την πλευρά του ερμηνευτή και τον τοποθετεί στο επίκεντρο ενός δικτύου απεριόριστων αλληλεπιδράσεων μεταξύ των οποίων επιλέγει να δημιουργήσει τη δική του μορφή η οποία με οριστικό τρόπο προδικάζει την οργάνωση του έργου»⁶⁵.

Και οι δύο δημιουργοί υπογράμμισαν τη σημασία της αυτενέργειας ή «προθετικότητας» (suggestiveness)⁶⁶ του έργου τέχνης. Το τελευταίο επιδιώκοντας την ελεύθερη απόκριση του ερμηνευτή-θεατή τείνει με τη σειρά του να «ανοίξει» σε ένα πλήθος ερμηνειών. Πιο συγκεκριμένα μάλιστα, με το έργο του ο Ξενάκης ενεργοποιώντας τη

ταχύτητα; Όλοι οι τρόποι σκέψης, αντίληψης, αντανakλαστικής λειτουργίας θα άλλαζαν. Και θα ήταν πολύ καλύτερα αν οι γεωμετρητές της μορφής, οι σχεδιαστές των ρινισμάτων σιδήρου, οι αρχιτέκτονες των επανασχηματισμένων σφαιρών, οι στιχουργοί των μικρών ηλεκτρικών παιχνιδιών που μεταφέρουν χρωματιστές κορδέλες, δικτυωτές επιφάνειες, επίπεδα φωτεινά γυαλιά, φούντες και κυλίνδρους τον έκαναν να πιστεύει ότι οι φόρμες δεν είναι κάτι ακίνητο που περιμένει να το δούμε, αλλά επίσης κάτι που «συμβαίνει» ενώ το παρακολουθούμε». Umberto Eco στον κατάλογο *Arte programmata: arte cinetica, opera multiplylicate, opera aperta*, (επιμ. Bruno Munari και Giorgio Soavi), Milano, Negozio Olivetti showroom in Galleria Vittorio Emanuele, 1962, (μετάφραση δική μου).

⁶³ Ο Eco όταν χρησιμοποιεί τον όρο «έργα σε κίνηση» (works in movement) εννοεί αφενός έργα τα οποία με χαρακτηριστικό τρόπο αποτελούνται από απροσχεδίαστες ή πραγματικά ελλειπείς δομικές μονάδες και αφετέρου έργα για τα οποία ο ακροατής-θεατής πρέπει να συνεργαστεί με τον συνθέτη στη δημιουργία της σύνθεσης, Umberto Eco, *The Open Work*, ό.π., σ. 12.

⁶⁴ Constantin Xenakis στο *Lumière et Mouvement : Art Cinétique à Paris*, ό.π., (μετάφραση δική μου).

⁶⁵ Umberto Eco, *The Open Work*, ό.π., σ. 4, (μετάφραση δική μου).

⁶⁶ Σύμφωνα με τον όρο που χρησιμοποίησε ο Eco περιγράφοντας το έργο του Mallarme, ό.π., σ. 9.

φαντασία και το συναίσθημα του θεατή θέλησε να τον εμπλέξει σε μια «πνευματική διεργασία κατά την οποία συνθέτοντας τα διαφορετικά μέρη θα βρει μια ελεύθερη ερμηνεία και θα αιτιολογήσει τη σύνθεσή (τ)ου. Του προσφέρ(ει) αντικείμενα για σκέψη, μια κατασκευασμένη πραγματικότητα που του δίνει τη δυνατότητα να κάνει οτιδήποτε επιθυμεί στο εσωτερικό αυτής της φύσης»⁶⁷. Βλέπουμε λοιπόν ότι, ήδη, με αυτά τα πρώιμα κινητικά του έργα, το κέντρο βάρους να είχε μετατοπιστεί στην εποικοδομητική διαμεσολάβηση του κοινού.

1.5. Από την κίνηση στη δημιουργία των πρώτων περιβαλλόντων

Ο θεατής μοιάζει να επαναλαμβάνει τις κινήσεις που ο καλλιτέχνης με το σώμα του είχε πραγματοποιήσει στην προσπάθειά του να τιθασεύει και χειριστεί τον χώρο σε όλα τα είδη των εικαστικών μορφοποιήσεων. Τόσο η δισδιάστατη ζωγραφική επιφάνεια, αλλά πολύ περισσότερο ο περιβάλλων χώρος, που δεν θα πρέπει να νοείται σαν μια σταθερή κατάσταση μέσα στην οποία ο άνθρωπος απλά υπάρχει, αλλά αντίθετα σαν ένα σύνολο μεταβαλλόμενων δράσεων που διαμορφώνουν την αντιληπτική του διαδικασία, ήρθε στο προσκήνιο του εικαστικού προβληματισμού και απασχόλησε τον Ξενάκη από τα μέσα της δεκαετίας του 1960. Συγκεκριμένα το 1967, σηματοδοτεί την έναρξη της σχέσης του Ξενάκη με τον ήδη καταξιωμένο ιστορικό τέχνης Pierre Restany.

Ο τελευταίος είχε ήδη πραγματοποιήσει τις πρώτες εκθέσεις των *Νέων Ρεαλιστών* στο Παρίσι και δημιουργήσει γύρω του ένα κύκλο καλλιτεχνών με τους οποίους μοιραζόταν την κοινή θέση ότι η καλλιτεχνική δημιουργία δεν χρειάζεται να εξιδανικεύει την πραγματικότητα ούτε να λειτουργεί ως στοιχείο πολιτικού σχολιασμού. Αντίθετα η πραγματικότητα θα πρέπει να αποτελεί από μόνη της το κύριο έναυσμα για την παραγωγή του έργου τέχνης. Οι πειραματισμοί του Ξενάκη προς την ίδια κατεύθυνση έκαναν τον κριτικό να τον προσκαλέσει να συμμετάσχει στην ομαδική έκθεση *Collections de Printemps* στην Galerie Zunini στο Παρίσι. Η κριτική χωρίς να μείνει αδιάφορη έσπευσε να σχολιάσει ότι η παρουσία του Ξενάκη βρέθηκε «στον αντίποδα των άλλων εκθέσεων, με την κινητική προσπάθεια να δίνει στο έργο ένα χαρακτήρα μεταβατικό, απρόβλεπτο όπου ο θεατής έχει μερίδιο και θέση»⁶⁸ (εικ.15-16),

⁶⁷ Constantin Xenakis, ό.π., (μετάφραση δική μου).

⁶⁸ Gérald Gassiot-Talabot, «Opus Actualités, Collections de printemps 1967», *Opus international*, 02.07.1967, (μετάφραση δική μου). Σε άλλη κριτική επισημάνθηκε ότι οι γλυπτικές κατασκευές εκείνης της χρονιάς εστίαζαν «στις περιστρεφόμενες κινήσεις: του αρέσει να κινεί γύρω από μικροσκοπικά χάρτινα χορταράκια ζωγραφιστά λουλούδια και ημισφαίρια με τις οποίες προκαλούσε την έκπληξη του κοινού», Jean-Loup Majewski, «Collections de Printemps», *Lettres Françaises*, 02.05.1976, σ. 35, (μετάφραση δική μου).

ενώ τα συγκεκριμένα έργα προανήγγειλαν τις επόμενες σειρές από περιβάλλοντα που θα παρουσίαζε.

Το πρώτο τέτοιο περιβάλλον δημιουργήθηκε για την επόμενη συνεργασία του με τον Pierre Restany στην ομαδική έκθεση *Superland: Un Panorama du Présent, une Philosophie du Futur*, το 1967 στην Lunds Konsthall της Σουηδίας. Τόσο ο χώρος διεξαγωγής⁶⁹, όσο και ο τίτλος της έκθεσης, μεταφέραν το *Zeitgeist* που κυριαρχούσε εκείνη την εποχή στην Ευρώπη, και αποτύπωναν με τον πιο αδρό τρόπο τα ζητήματα και τους ευρύτερους καλλιτεχνικούς προβληματισμούς της περιόδου. Ο Restany, ήδη από την πρώτη πρόταση του επιμελητικού του κειμένου με φανερό τον προγραμματικό της χαρακτήρα, ανέφερε ότι η «Superlund δεν είναι όπως οι άλλες εκθέσεις»⁷⁰. Ταυτόχρονα η έμφαση που έδωσε στην πραγματικότητα σαν κυρίαρχη πηγή έμπνευσης έκανε το κείμενο να βρίσκεται στον απόηχο του μανιφέστου των Νέων Ρεαλιστών⁷¹, με τον τόνο γραφής να αντηχεί τον γενικότερο οπτιμισμό της εποχής, αποτέλεσμα της επικρατούσας διαρκούς ανάπτυξης.

Επρόκειτο για τη χρυσή εποχή της δεκαετίας του 1960, κατά την οποία μπορούσε κανείς να αναπολεί νοσταλγικά το παρελθόν και παράλληλα να τρέφει ουτοπικές ελπίδες. Όλα αυτά, πριν την επερχόμενη ενεργειακή και οικονομική κρίση, της οποίας τα πρώτα δείγματα θα γίνονταν ορατά στις αρχές της δεκαετίας του 1970 σε όλες τις μεγάλες βιομηχανικές χώρες του κόσμου. Οι καταστροφικές συνέπειες της βιομηχανοποίησης και της υπερκατανάλωσης, η διατάραξη της περιβαλλοντολογικής ισορροπίας του πλανήτη και της οικολογικής αλυσίδας απείχε μόνο ένα βήμα. Όμως στα τέλη του 1960, αυτό που κυριαρχούσε ήταν το οικονομικό θαύμα της μεταπολεμικής Ευρώπης και οι απύθμενες νέες δυνατότητες που η τεχνολογία μπορούσε να προσφέρει. Στο ίδιο μήκος κύματος, η τέχνη συνέπλευσε με την αισιοδοξία και το γενικότερο αίσθημα αλλαγής και μεταρρύθμισης που την επόμενη χρονιά εκφράστηκε στα κινήματα υπεράσπισης κάθε είδους δικαιωμάτων και τις διακηρύξεις του Μάη του '68.

Αυτή την εφορία του ανθρώπου που προσγειώθηκε στη Σελήνη και δάμασε τη μηχανή αντηχούσε και το επιμελητικό κείμενο του Restany. Η έκθεση, συγκεντρώνοντας «έναν αριθμό νέων ευρωπαίων ερευνητών από τον τομέα της εικόνας, του αντικείμενου, των χρηστικών φορμών, της αρχιτεκτονικής, φιλοδοξούσε να μεταφέρει το δημιουργικό όραμα και μια

⁶⁹ Όπως είχε επισημανθεί μια δεκαετία νωρίτερα στα λόγια του αρχιτέκτονα της Lunds Konsthall, Klas Anshelm ο ίδιος «φιλοδοξούσε να πετύχει ένα περιβάλλον, ένα χωρικό πλαίσιο για τα αντικείμενα και να διευκολύνει την αλλαγή των λαμπτήρων φωτός», <https://ludskonsthall.se/en-GB/About-konsthallen/History/>, (μετάφραση δική μου).

⁷⁰ Pierre Restany, *Superlund: Un Panorama du Présent, une Philosophie du Futur*, Lund, Lunds Konsthall Sweden, 1969, σ. 22, (μετάφραση δική μου).

⁷¹ Pierre Restany, «The Nouveaux Réalistes Declaration of Intention» (Milan, 16 April 1960), *Le nouveau réalisme*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1978, σ. 281-285.

ελεύθερη πρόταση για το μέλλον»⁷². Ο ίδιος παραδεχόμενος ότι η πρόταση ήταν ιδιαίτερα φιλόδοξη⁷³, δήλωσε ότι αντικατόπτριζε τη «Δεύτερη Αναγέννηση» της εποχής του και το «Νέο Ουμανισμό»⁷⁴ επιδρώντας σε κάθε επικρατούσα άποψη γύρω από τη φύση, την επικοινωνία και τη γλώσσα. Στόχος ήταν μέσα από την αποτύπωση αυτής της νέας αφετηρίας «να προσφέρει στο κοινό έναν αριθμό από οπτικές προτάσεις, περιβάλλοντα και χωρικές δομές: τόσες πολλές δυνατότητες μιας νέας επικοινωνίας και μια διαφορετική ψυχολογική συνθήκη»⁷⁵.

Η έκθεση χωρισμένη σε τέσσερις ενότητες⁷⁶, παρά τις διαφορετικές εικαστικές εκφράσεις, παρουσίαζε κυρίαρχο το στοιχείο της χρήσης σύγχρονων τεχνολογικών επιτευγμάτων και προωθούσε μια αντίληψη που ήθελε την τέχνη άμεσα συναρτώμενη με τη ζωή. Παράλληλα τα έργα, με τον έναν ή τον άλλον τρόπο χρησιμοποιούσαν τη γλώσσα σαν στοιχείο συλλογικής αντίληψης, θέτοντας πλέον την επικοινωνία μεταξύ καλλιτέχνη και κοινού στο επίκεντρο της δημιουργίας. Αυτή η μετατόπιση από τις κατεξοχήν μοντερνιστικές εκφάνσεις της λυρικής αφαίρεσης και του εξπρεσιονισμού που ήθελαν τον καλλιτέχνη εσωστρεφή και αποκομμένο από την εξωτερική πραγματικότητα είχε σαν αποτέλεσμα μια κρίση τόσο των αξιών όσο και των μεθόδων αναπαράστασης.

Οι δημιουργοί στρέφονταν πλέον σε αυτό που τους περιέβαλε και προσπαθούσαν να συλλάβουν το νέο αστικό και τεχνολογικό περιβάλλον, να καταλάβουν τον χώρο γύρω τους αλλά και πέρα από εκεί που έφτανε η όραση και η αντιληπτική τους ικανότητα. Η εξερεύνηση του διαστήματος, η απαλλαγή από τη γήινη βαρύτητα, η δημιουργία ψευδαισθήσεων ως αποτέλεσμα των διαφορετικών μηχανισμών πρόσληψης του σώματος, οι εικονικοί όγκοι, οι περίεργες μηχανές και οι κάθε λογής πειραματισμοί που ξεκινούσαν και πήγαιναν πέρα από τις δυνατότητες που μπορεί να παρέχει ο αμφιβληστροειδής, ήταν μερικά μόνο από τα θέματα που κίνησαν την περιέργειά τους.

Η σύζευξη μεταξύ τέχνης, επιστήμης και τεχνολογίας φυσικά δεν ήταν ένα καινούργιο θέμα, αλλά αποτέλεσε μέρος ενός ευρύτερου διάλογου που είχε αρχίσει ήδη στο

⁷² Ο.π., (μετάφραση δική μου).

⁷³ Όπως μάλιστα έγραψε: «ήταν ανάλογη με τη δέσμευσή του, με τον ενθουσιασμό του, με την αγάπη του για τη ζωή· ήταν ανάλογη με την εποχή του, που βιώνει την πιο ριζική πλανητική μετάλλαξη», ό.π., (μετάφραση δική μου).

⁷⁴ Ο.π., σ. 22, (μετάφραση δική μου).

⁷⁵ Ο.π., σ. 23, (μετάφραση δική μου).

⁷⁶ Το θέμα κάθε ενότητας επιβεβαιωνόταν από τον αντίστοιχο τίτλο και αφορούσε: α) την αναδιάρθρωση της δισδιάστατης εικόνας του ανθρώπου β) τα περιβάλλοντα στα οποία η επικοινωνία μπορεί να προσφέρει μια νέα κοσμική αντίληψη του χώρου γ) τη λειτουργική έρευνα και το επίκαιρο αίσθημα της βιομηχανικής και αστικής φύσης που οδηγεί σε μια νέα αισθητική του αντικειμένου δ) τις νέες όψεις της αρχιτεκτονικής για μια πόλη του μέλλοντος.

πλαίσιο του μοντέρνου. Η ανάπτυξη και η χρήση νέων υλικών και τεχνολογιών από καλλιτέχνες ήταν ανέκαθεν -και θα είναι-, αναπόσπαστο μέρος της διαδικασίας δημιουργίας της τέχνης, αφού για τουλάχιστον δύο αιώνες πριν την έλευση της ψηφιακής εποχής, οι καλλιτέχνες προσπάθησαν να ενσωματώσουν το φως, την κίνηση και τον ήχο στα έργα τους⁷⁷. Όμως η σχέση αυτή δεν μονοπώλησε ποτέ τόσο σφοδρά το ενδιαφέρον των δημιουργών όσο την περίοδο μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου⁷⁸. Κατά τις δεκαετίες του 1950 και 1960, καλλιτέχνες από την Βόρεια και Λατινική Αμερική αλλά και την Ευρώπη είχαν αρχίσει να πειραματίζονται με μηχανικά μέσα και αλγόριθμους, στο πλαίσιο της κινητικής τέχνης και της Op art αλλά και μέσω των πρώτων δειγμάτων της τέχνης των υπολογιστών. Η παρουσία οδηγιών που καλούσαν τον θεατή να ενεργήσει βάσει κανόνων, πατώντας κουμπιά, μετακινώντας το σώμα του ή/και αντικείμενα, ενίσχυσαν τον διαδραστικό χαρακτήρα και το εικονικό (virtual, immersive) στοιχείο, ενώ συνδέθηκαν με αντίστοιχες πρακτικές που είχαν αρχίσει να υιοθετούνται στα happenings και τους καλλιτέχνες του Fluxus⁷⁹.

Τις νέες αυτές αντιλήψεις όσον αφορά την αναπαράσταση και την αλληλεπίδραση μεταξύ αντικειμένου και περιβάλλοντος αποφάσισε να προσεγγίσει και ο Ξενάκης του οποίου το έργο στάθηκε δίπλα σε αυτό των Arman, Brusse, Gette, Mlynarcik, Ultvedt αλλά και των Ελλήνων Χρύσας Ρωμανού και Κωνσταντίνου Καραχάλιου. Ο ίδιος για να περιγράψει τη συμμετοχή του στην έκθεση χρησιμοποίησε τον όρο *περιβάλλον* – *environment*, όρο που μια δεκαετία (1958) νωρίτερα ο Allan Kaprow είχε χρησιμοποιήσει για την έκθεσή του στην Hansa Gallery της Νέας Υόρκης. Συγκρίνοντας το λιγιστό φωτογραφικό υλικό που σώζεται και από

⁷⁷ Η ιδέα της απόδοσης της κίνησης στο σχέδιο μπορεί να εντοπιστεί ήδη στον 18^ο αιώνα και τις πολυάριθμες συσκευές (ζωοτρόπια, κινητοσκόπια) οι οποίες κατορθώσαν για πρώτη φορά να παρουσιάσουν κινούμενες εικόνες. Επίσης η χρήση του φωτογραφικού μέσου κατά τον 19^ο αιώνα αλλά και οι επιστημονικές θεωρίες των ιδιοτήτων χρωμάτων όπως για παράδειγμα του γάλλου χημικού Michel Eugène Chevreul μετατόπισαν το ενδιαφέρον των ιμπρεσιονιστών και μετα-ιμπρεσιονιστών καλλιτεχνών από τη μίμηση των αντικειμένων στην αισθητική εμπειρία του φωτός, των χρωμάτων και των επιδράσεών τους στο ανθρώπινο μάτι, δίνοντας έμφαση στη φυσιολογία και τη φαινομενολογία της αντίληψης. Από τις ίδιες εφευρέσεις εκκινούσαν και τα φιλοσοφικά κείμενα του Henri Bergson που αναφερόμενα στην ιδέα της ζωικής ορμής επηρέασαν μια σειρά καλλιτεχνών που συνδέθηκαν με τον Φουτουρισμό και τον Κυβισμό. Ιδιαίτερα όμως από το 1920 και εξής, καλλιτέχνες που συνδέθηκαν με τον κονστρουκτιβισμό και το Bauhaus όπως για παράδειγμα οι Naum Gabo, Anton Pevsner, László Moholy-Nagy αλλά και ο Marcel Duchamp με την ενσωμάτωση του ηλεκτρικού στοιχείου κατάφεραν να δημιουργήσουν έργα που όχι μόνο δεν ήταν ακινητοποιημένα στον χώρο και τον χρόνο, αλλά κινούνταν αυτόνομα και λειτουργούσαν ως φωτεινές πηγές. Για τις απαρχές και μια γενεαλογία της σχέσης μεταξύ τέχνης, επιστήμης και τεχνολογίας ιδιαίτερα σημαντικό παρουσιάζεται το βιβλίο του Edward A. Shanken, *Art and Electronic Media*, London, Phaidon, 2009, σ. 12-54.

⁷⁸ Ήδη από το 1937, ο László Moholy-Nagy μεταναστεύοντας από τη Γερμανία στο Σικάγο, άρχισε να διευθύνει το New Bauhaus στο IIT Institute of Design (ID), ενώ μαζί του συνεργάστηκε ο György Kepes, πριν γίνει καθηγητής Οπτικού Σχεδιασμού στο M.I.T. και στη συνέχεια ιδρύσει το 1967 το καταλυτικό για την επικοινωνία μεταξύ τεχνών και επιστήμης τμήμα Center for Advanced Visual Studies (CAVS). Δες αναλυτικότερα και στο κεφάλαιο για τον Ξαγοράρη.

⁷⁹ Peter Weibel, «It Is Forbidden Not to Touch: Some Remarks on the (Forgotten Parts of the) History of Interactivity and Virtuality», στο *MediaArtHistories*, (ed. Oliver Grau), Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2007, σ. 21-43.

τις δύο εκθέσεις και τις αντίστοιχες κριτικές⁸⁰ της εποχής, φαίνεται πως η εμπειρία την οποία προσλάμβαναν οι θεατές που εισέρχονταν στον εκθεσιακό χώρο ήταν παρόμοια.

Ένα περιβάλλον γεμάτο ένταση από μηχανικούς ήχους, χρωματιστά φώτα που τρεμοπαίζουν, θραύσματα από καθημερινά αντικείμενα, καθρέφτες και φωτεινούς προβολείς που στόχευαν στον θεατή, κάνοντας τον να χάνει την επακριβή αίσθηση του χώρου, των αποστάσεων και των μεγεθών. Ένα φαντασμαγορικό λούνα-παρκ όπου οι αισθήσεις αλληλοσυμπληρώνονταν. Ο ίδιος ο Kaprow θέλοντας να επικοινωνήσει την αίσθηση που αντλούσε κανείς από τον χώρο που είχε δημιουργήσει είχε γράψει: «Απλά μπαίνουμε, περικυκλώνομαστε και γινόμαστε τμήμα αυτού που μας περιβάλλει, ενεργητικά ή παθητικά ανάλογα με το ταλέντο μας για “εμπλοκή”, με τον ίδιο τρόπο που έχουμε απομακρυνθεί από την ολότητα του δρόμου ή του σπιτιού μας, εκεί όπου επίσης έχουμε ένα ρόλο»⁸¹.

Αντίστοιχα και ο θεατής στο έργο του Ξενάκη ένιωθε ότι εισερχόταν σε μια εικόνα (εικ.17-18). Η αντίληψη που όμως προσλάμβανε για το έργο τέχνης δεν ήταν απλά μια νοητική εικόνα ή μια αναπαράσταση αυτού που υπάρχει στον εξωτερικό κόσμο, αλλά μια εσωτερική σύνδεση μεταξύ του ενσώματου υποκειμένου και του κόσμου. Το έργο αποκτούσε για τον θεατή νόημα όπως για τα παιδιά σε προ-γλωσσικό στάδιο. Μέσω μιας αντιληπτικής πορείας το υποκείμενο κατάφερνε να δει το περιβάλλον σαν βιωμένο κόσμο, πριν την μεταφυσική θεώρηση ή την επιστημονική θεματοποίηση του, μέσα από μια φαινομενολογική δηλαδή σκοπιά όπως θα δούμε στη συνέχεια. Η εικόνα του Ξενάκη αποτελείτο από ηλεκτροκινητικές κατασκευές με κώνους, λουλούδια και κινούμενες σφαίρες που μαζί με τα κατάλληλα φώτα φθορισμού, τις πλεξιγκλάς επιφάνειες και τις αντανάκλασεις από τους καθρέφτες, προσέδιδαν μια αλλόκοτη ατμόσφαιρα και προκαλούσαν μία απόκοσμη εμπειρία.

Κάποιες από τις κατασκευές στέκονταν μεμονωμένες στον χώρο, ελεύθερες να προσεγγιστούν από κάθε γωνία ανακαλώντας την κονστρουκτιβιστική κληρονομιά και τα ζητήματα που ανέκυπταν από τη δομή του φωτός και της κίνησης. Ενώ άλλες, μαγνητικά ελεγχόμενες και οργανωμένες σε ομάδες, βρίσκονταν σε διαρκή μεταμόρφωση δημιουργώντας διαφορετικούς κάθε φορά σχηματισμούς. Αυτές οι παραλλαγές μεταξύ των μαγνητικών ταλαντώσεων της δύναμης και των κεντρόφυγων δυνάμεων προσέδιδαν στα αντικείμενα την μέγιστη ελευθερία αντίδρασης στο πλαίσιο ενός προδιαγεγραμμένου συστήματος.

⁸⁰ Για το έργο του Allan Kaprow δες Philip Ursprung, *Allan Kaprow, Robert Smithson, and the Limits to Art*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2013, σ. 50-98. Για το περιβάλλον του Ξενάκη διαφωτιστικό ήταν το άρθρο της B. Sydhoff, «Superlund», *Svenska Dagbladet*, Stockholm, 16.09.1967.

⁸¹ Allan Kaprow, «Notes on the Creation of a Total Art» στο *Allan Kaprow: An Exhibition*, Hansa Gallery, 25 November-13 December 1959, επανέκδοση σε μια ελαφρώς παραλλαγμένη εκδοχή στο Allan Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*, (επιμ. Kelley Jeff), Berkeley, University of California Press, 1993, σ. 10-12, (μετάφραση δική μου).

Στο *Signes-Codes* (εικ.19) του ιδίου έτους παρατηρεί κανείς και την πρώτη αυθύπαρκτη εμφάνιση του κώνου που έρχεται να λειτουργήσει ως στοιχείο σήμανσης που επεμβαίνει και σηματοδοτεί το ανθρώπινο περιβάλλον αλλά και αποπειράται να δημιουργήσει έναν προσωπικό κώδικα του καλλιτέχνη. Ο Ξενάκης την ίδια στιγμή, φαίνεται να αντιλαμβάνεται για πρώτη φορά τη σύγχυση και τη δυσκολία στην επικοινωνία που είχε προκληθεί από τη πολυδιάσπαση της γνώσης, τον πολλαπλασιασμό των δεδομένων επιστημών και την ανάπτυξη διαφορετικών αυτόνομων γλωσσών. Επεσήμανε λοιπόν πόσο επιτακτική παρουσιάζεται η δημιουργία «ενός αλφάβητου που μπορεί να χρησιμοποιηθεί από τον καθέναν με τον τρόπο που επιθυμεί (αφού έχει πρώτα σεβαστεί τους νόμους του παιχνιδιού) και που θα τον βοηθήσει να απελευθερώσει τη φαντασία του στην εξερεύνηση νέων οριζόντων. Έτσι αντί η τέχνη να εξετάζεται τυφλά θα προσεγγιστεί σαν μια έγκυρη και επιστημονική διαδικασία»⁸².

Η κριτική παρουσίασε το περιβάλλον «ως παιχνιδιάρικο και μαζί επικίνδυνο, με τον καλλιτέχνη να παίρνει τον ρόλο ενός μηχανοποιημένου ηθοποιού που με τη μυστηριακή του ευφυΐα μετέτρεψε την ατμόσφαιρα και κατασκεύασε δραματοποιημένες σκηνές»⁸³. Σε αυτόν «τον προνομιακό χώρο»⁸⁴, ο θεατής καλούταν να αυτοσχεδιάσει με διαφορετικό κάθε φορά αποτέλεσμα, να ανταποκριθεί διαλεκτικά με την ίδια του την κίνηση αλλά και να καθορίσει τη θέση του εντός και εκτός των ορίων που αποτελούν τη σύγχρονη *Φυλακή* (εικ.15) της ζωής του. Ένας ζωντανός και με χιούμορ διάλογος στον οποίο η τέχνη συνδιαλεγόταν με την τεχνολογία γύρω από τις παραδοσιακές έννοιες της ζωγραφικής και της γλυπτικής, του κλειστού και του ανοιχτού, του υποκειμένου και της σχέσης του με το αντικείμενο. Μάλιστα ο γνωστός για τις υπερυψωμένες πόλεις του αρχιτέκτονας Yona Friedman, που γνωρίστηκε με τον Ξενάκη στην έκθεση και έκτοτε συνδέθηκε με βαθιά εκτίμηση και φιλία επεσήμανε - προοιωνίζοντας την μετέπειτα εξέλιξη του έργου έλληνα δημιουργού- ότι «στα σχήματα του Ξενάκη κωδικοποιείται το μυστικό για μια νέα καλλιτεχνική εξάπλωση, ενώ η δημόσια απήχηση του έργου του θα επιτρέψει τη δημιουργία ενός αλφάβητου»⁸⁵.

Τη δημιουργία ενός τεχνητού περιβάλλοντος που σε αρμονία με τη φυσική δημιουργία θα μπορούσε να μετατρέψει τον παθητικό δέκτη σε ενεργητικό συνδημιουργό, είχε σαν στόχο της και η επόμενη έκθεση του Restany το 1968 με τίτλο *Expansions et Environnements: Le Décor Quotidien de la Vie* αυτή τη φορά στο Παρίσι στο Musée Galliera.

⁸² Constantin Xenakis, «Un alphabet», *Constantin Xenakis par Constantin Xenakis*, ό.π., σ. 28, (μετάφραση δική μου).

⁸³ B. Sydhoff, «Superlund», *Svenska Dagbladet*, Stockholm, 16.09.1967, (μετάφραση δική μου).

⁸⁴ Σύμφωνα με τον τίτλο της υποενότητας της έκθεσης.

⁸⁵ B. Sydhoff, «Superlund», ό.π., (μετάφραση δική μου).

Οι επτά συμμετέχοντες⁸⁶ που είχαν ήδη τύχει κοινής αποδοχής με εκθέσεις εντός και εκτός Ευρώπης μέσα από ατομικές παρουσιάσεις, επιθυμούσαν να αποτυπώσουν τα επιτεύγματα και τις επικρατούσες συνθήκες στον 21^ο αιώνα. Για να το πετύχουν οι καλλιτέχνες προσπάθησαν να ερευνήσουν τον τρόπο που τα αντικείμενα του καθημερινού βίου και άλλα βιομηχανικά υλικά κατάφεραν να υποβάλλουν μια νέα διάσταση του χώρου, αλλά και διεύρυναν την έννοια του περιβάλλοντος στην εσωτερική σύνδεση του υποκειμένου με τον κόσμο των πραγμάτων που το απαρτίζουν.

Η πρόσληψη της έκθεσης ήταν επιφυλακτική. Οι γνώμες των κριτικών διχάστηκαν σε μια κλίμακα που κυμάνθηκε από τον ενθουσιασμό μέχρι την πλήρη απαξίωση. Οι πλέον συντηρητικοί σάρκασαν τη σιγουριά του Restany που διακήρυττε ότι η προηγούμενη περίοδος της αφαίρεσης τέλειωσε το 1960, ενώ δεν εξέλαβαν τις επιλογές του ως χαρακτηριστικές, αξιόλογες και σοβαρές εκφράσεις του παρόντος⁸⁷. Οι πλέον διαλεκτικοί και όσοι αναρωτιόντουσαν για τις ποιότητες που προσδίδουν αισθητική αξία σε ένα έργο, μετατόπισαν το κέντρο της συζήτησης στη σχέση μεταξύ τέχνης και τεχνολογίας⁸⁸.

Επεσήμαναν ότι η τεχνολογία δε θα πρέπει να εξουσιάζει την τέχνη, αφού ο ρόλος της είναι μόνο επικουρικός για την παροχή νέων χρήσιμων εργαλείων που θα προωθούν την αισθητική λειτουργία. Ταυτόχρονα, η κοινή τους παραδοχή σχετικά με την εξάντληση της παραδοσιακής ζωγραφικής και γλυπτικής, ενίσχυσε την πεποίθηση για το τέλος του καλλιτέχνη-χειρώνακτα, ενώ υποστήριξε την οικειοποίηση της γνώσης που προερχόταν από άλλους επιστημονικούς τομείς⁸⁹. Αυτοί οι λίγοι ευνοϊκά προσκείμενοι είδαν την έκθεση να στέκεται ανάμεσα στις δύο τάσεις της εποχής, από τη μια της οπτικό-κινητικής τέχνης που άνθιζε από τις αρχές του 1960, και από την άλλη μιας τέχνης που πλέον εισέβαλε στο χώρο δημιουργώντας περιβάλλοντα που επωφελούνταν των νέων βιομηχανικών τεχνολογιών.

Σε αυτό το πλαίσιο κατηγοριοποιήθηκε και το έργο του Ξενάκη (εικ.20-22) που -όπως επεσήμαναν- προϋπέθετε τη συνεργασία με ειδικούς μηχανικούς. Οι τελευταίοι ως γνώστες των επιστημονικών επιτευγμάτων συνέβαλαν στη δημιουργία των ηλεκτρονικά προγραμματισμένων κατασκευών και του σκοτεινά κινούμενου περιβάλλοντος, που περιεγράφηκε «ως μια απόλυτη εμβάπτιση στην ατμόσφαιρα ενός άλλου πλανήτη, [εκεί που] το μυστήριο παραμένει»⁹⁰. Ο ίδιος ο καλλιτέχνης έχοντας συνειδητοποιήσει τη δυσκολία της

⁸⁶ Arnal, César, Marc de Rosny, Niki de Saint Phalle, Sanejouand, Tinguely, Constantin Xenakis.

⁸⁷ George Besson, «Le décor de la vie au musée Galliera», *Lettres Françaises*, 17.04.1968.

⁸⁸ Sabine Marchand, «Au Musée Galliera, Expansions et Environnements», *Le Figaro*, 13-14.04.1968.

⁸⁹ M.Conil-Lacoste, «Au Musée Galliera, Expansions et Environnements», *Le Monde*, 18.04.1968, σ. 11.

⁹⁰ Carol Cutler, «Art in Paris: three shows out to involve», *International Herald Tribune*, 23.04.1968, σ. 8, (μετάφραση δική μου).

δημιουργίας και σύλληψης μιας εικόνας αφού αυτή «πετάει, ξεφεύγει και μεταλλάσσεται» θεώρησε ότι για να εξασφαλιστεί «η οπτική ακεραιότητα θα πρέπει το περιβάλλον να είναι σε συμφωνία με τη φύση της προέλευσής μας. [Αυτό συνεπάγεται] την χωρίς μέτρο χρήση του χρώματος που φοβάται τον ορθολογισμό. [Ενώ] θέτει σε λειτουργία το υποσυνείδητο και υποβάλλει όλα τα ανεξάντλητα μέσα που η τεχνολογία και η επιστήμη μπορεί να μας προσφέρει ξεφεύγοντας ταυτόχρονα από τον αυστηρά συνειδητό έλεγχο»⁹¹.

Φαίνεται λοιπόν ότι ο Ξενάκης προβάλλοντας μέσω του έργου τέχνης τις αισθητηριακές και θυμικές λειτουργίες του σώματος, θέλησε να διαμορφώσει μια αντίληψη για τον κόσμο και τα πράγματα σύμφωνα με την οποία αυτά γίνονται αντιληπτά ως ανοιχτά και ανεξάντλητα σύνολα που δεν είναι δυνατόν να κατέχονται ποτέ ολοκληρωτικά. Το έργο του καλλιτέχνη αλλά και το συνολικό αποτέλεσμα της έκθεσης προήγαγε μια αντιληπτική εμπειρία που δεν μπορούσε να αναχθεί αποκλειστικά στη σκέψη ή την κρίση. Εξέπεμπε μια απόκοσμη ατμόσφαιρα σαν αποσπασμένη από ταινία, εκεί που οι *Μοντέρνοι Καιροί* του Charlie Chaplin συναντούν τον 21^ο αιώνα, δημιουργώντας μια ωδή στη μηχανή, αλλά χωρίς ταυτόχρονη αποποίηση της μελαγχολίας του τέλους μιας εποχής.

Φυσικά δεν ήταν η πρώτη φορά στην ιστορία της τέχνης, που η κριτική δεν είχε την οξυδέρκεια να αξιολογήσει έγκαιρα τη σημασία που προέκυψε από την περιπαικτική σοβαρότητα αυτών των έργων, ούτε και να εκτιμήσει την αμφισημία που έφερε η χρήση των βιομηχανικών και χρηστικών αντικείμενων του νέου αυτού κόσμου. Η γοητεία όμως συμπορευόταν με την επίκριση της εποχής που χρησιμοποιούσε μεν τα υλικά σύμβολα της ευημερίας αλλά παράλληλα τα μετέτρεπε σε κατάλοιπα, απομυθοποιώντας τα είτε δραστικά είτε ακούσια. Σε κάθε περίπτωση, η έκθεση αυτή δηλωτική του σημείου καμπής, όπως φανερώθηκε και στις προθέσεις του Restany, σήμανε το τέλος της γνωστής αντίληψης για το καλλιτεχνικό έργο και τη δημιουργία.

1.6. Η φαινομενολογική διάσταση της τέχνης

Ποιος ήταν όμως ο κόσμος που ανέτειλε στο τέλος του 1960, στον οποίο η συζήτηση γύρω από το δίπολο τέχνης και τεχνολογίας είχε αρχίσει να καταλαμβάνει όλο και πιο σημαίνοντα ρόλο; Ο Martin Heidegger ήδη μια δεκαετία νωρίτερα στο δοκίμιο του *Die Frage nach der Technik* (1954) με διορατικό τρόπο είχε διαισθανθεί αυτό που θα επακολουθούσε, ως αποτέλεσμα των καινοτόμων ανακαλύψεων στη Φυσική και τα Μαθηματικά, και που όχι μόνο

⁹¹ Constantin Xenakis, «Espace», *Constantin Xenakis par Constantin Xenakis*, ό.π., σ. 30, (μετάφραση δική μου).

θα αποδομούσε την υπάρχουσα φιλοσοφική αντίληψη, αλλά θα οδηγούσε σε έναν νέο πολιτισμικό ορίζοντα. Οι μη-Ευκλείδειες γεωμετρίες, οι θεωρίες των πιθανοτήτων, της σχετικότητας και η κβαντομηχανική είχαν αρχίσει να διαμορφώνουν πραγματικότητες που μέχρι τότε φαίνονταν ασύλληπτες. Παράλληλα όμως, το ζήτημα τεχνικής και επιστήμης που χαρακτήριζε τη νεωτερικότητα, δίχασε τη φιλοσοφική σκέψη που είχε αρχίσει να μιλά για το τέλος του υποκειμένου μπροστά στον ολοκληρωτισμό της τεχνο-επιστήμης.

Στην προσπάθεια του ο Heidegger να ορίσει την τεχνολογία έτσι ώστε να γίνει κατανοητή η ουσία και το νόημά της, είδε σε αυτήν «το μέσον για την επίτευξη ενός σκοπού» και ταυτόχρονα την προσέγγισε «ως ανθρώπινη δραστηριότητα»⁹². Ο φιλόσοφος ακολούθησε αφενός την αριστοτελική θέση που εκφράστηκε στα *Ηθικά Νικομάχεια* και ήθελε «κάθε τέχνη και κάθε γνωστική δραστηριότητα, και κατ' αναλογία κάθε πράξη και κάθε διαδικασία επιλογής να στοχεύει στην παραγωγή ενός συγκεκριμένου αγαθού»⁹³. Αφετέρου εκτός από το βασικό ερώτημα της έννοιας του τέλους (σκοπού) επεδίωξε να συνδυάσει το καθαρά μηχανικό-εργαλειακό στοιχείο (παραγωγή) με τη διάσταση της τεχνολογίας σαν τρόπο της ανθρώπινης έκφρασης.

Στο σημείο τομής των δύο παραμέτρων ελλόχευε και ο μεγαλύτερος κίνδυνος σύμφωνα με τον Heidegger, που δεν ήταν άλλος από την «φρενίτιδα της τεχνολογίας που απειλεί να εδραιώσει την κυριαρχία της παντού»⁹⁴. Η αδυναμία της σωστής της χρήσης και η επιθυμία για την κυριαρχία του μέσου ως αυτοσκοπού, επαπειλούσαν τον κίνδυνο η τελευταία να διαφύγει του ανθρώπινου ελέγχου λαμβάνοντας επικίνδυνες διαστάσεις σε βάρος του παραγόμενου αγαθού και ταυτόχρονα ο φυσικός κόσμος να καθυποταχθεί στην τεχνολογία. Από την ξέφρενη αντικειμενοποίηση δεν θα μπορούσε να διαφύγει ούτε το υποκείμενο αυτής της τεχνολογικής δράσης⁹⁵, ούτε η στοχαστική του ικανότητα, που ως κύριο ανθρώπινο γνώρισμα, υποχωρούσε στο βάρος της τεχνολογικής προόδου. Το «είναι» του ανθρώπου αποκομμένο από τις φυσικές του καταγωγές σύμφωνα με τον φιλόσοφο βίωνε το τέλος του,

⁹² Martin Heidegger, *The Question Concerning Technology, and Other Essays*, New York, Harper & Row, 1977, σ. 3.

⁹³ «Πᾶσα τέχνη καὶ πᾶσα μέθοδος, ὁμοίως δὲ πρᾶξις τε καὶ προαίρεσις, ἀγαθοῦ τινὸς ἐφίεσθαι δοκεῖ· διὸ καλῶς ἀπεφάναντο τὰ γαθόν, οὗ πάντ' ἐφίεται. διαφορὰ δὲ τις φαίνεται τῶν τελῶν· τὰ μὲν γάρ εἰσιν ἐνέργειαι, τὰ δὲ παρ' αὐτὰς ἔργα τινά.» Βιβλίο Α, [1094a] [I], *Aristotle's Ethica Nicomachea*, (ed. J. Bywater), (trans. W. D. Ross), Oxford, Clarendon Press, 1894. Ελληνική έκδοση, Αριστοτέλης, *Ἠθικὰ Νικομάχεια*, τ. 1, βιβλία Α'-Δ', μτφ. Δ. Λυπουρλής, Θεσσαλονίκη, Ζήτρος, 2006,

πρόσβαση από http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/part, 08.09.2019.

⁹⁴ Martin Heidegger, ὁ.π., σ. 35, (μετάφραση δική μου).

⁹⁵ «Η διαφαινόμενη παλίρροια της τεχνολογικής επανάστασης θα μπορούσε να σαγηνεύσει, να μαγέψει, να ξεγελάσει και να τυφλώσει τον άνθρωπο, πείθοντας τον πως ο υπολογιστικός τρόπος σκέψης μπορεί, κάποια μέρα, να καταστεί ο μοναδικός τρόπος σκέψης», Martin Heidegger, ὁ.π., (μετάφραση δική μου). σ. 35.

όπως αντίστοιχα η σκέψη, η φιλοσοφία και η τέχνη όδευε προς τη συντριβή της⁹⁶. Κατά αναλογία σε έναν κόσμο λοιπόν που άλλαζε διαρκώς, το έργο τέχνης θα έπρεπε να επαναπροσεγγιστεί, αφού η απογύμνωση αντίστοιχα από τον εκφραστικό του πλούτο είχε αρχίσει να γίνεται εμφανής.

Ο Heidegger προς αυτήν την κατεύθυνση, εξέφρασε χαρακτηριστικά την πεποίθησή του ότι ακόμη και αν με την τεχνολογία οι χωροχρονικές αποστάσεις εκμηδενίζονταν, αυτό δε συνεπαγόταν αυτονομία την εγγύτητα με τα πράγματα, αλλά αντίθετα την αποξένωση. Το αποτέλεσμα ήταν η ανθρώπινη εμπειρία να οδεύει προς μια κυριολεκτική αντίληψη των αντικειμένων, κατά την οποία αυτά θεωρούνταν αποκλειστικά ως τεχνολογική πρώτη ύλη. Θεωρώντας λοιπόν ότι και η έννοια του «κόσμου» έπρεπε να προσδιοριστεί ξανά, αυτήν τη φορά πέρα από την επιστημονική κατανόηση των χωροχρονικών διαστάσεων, ο φιλόσοφος αναφέρθηκε στην πρόσληψή του στο επίπεδο της καθημερινής εμπειρίας.

Η τελευταία θα έπρεπε να ιδωθεί ως συνάρτηση των σχέσεων αλληλεξάρτησης με τον κόσμο που μας περιβάλλει μέσα από πλέγματα καθημερινών δραστηριοτήτων – για παράδειγμα τις συναναστροφές ή τη χρήση της γλώσσας. Με αυτόν τον τρόπο ο Heidegger προσπάθησε να ξεπεράσει την παραδοσιακή αντίληψη που ήθελε την τεχνολογία περιορισμένη στα στενά όρια της μηχανής και της τεχνικής διαδικασίας, και επιπλέον να ενισχύσει την αξία της μέσω της αλληλοεπίδρασης των επιτευγμάτων της με την ανθρώπινη εμπειρία, στοιχείο που αποτέλεσε τη δική του φαινομενολογική προσέγγιση του κόσμου⁹⁷. Ξεκινώντας λοιπόν από τη θεωρία του Heidegger θα γίνει προσπάθεια αυτή να συνδεθεί με τη φαινομενολογία της αντίληψης του Maurice Merleau-Ponty που επηρέασε καθοριστικά τους δημιουργούς της περιόδου που εξετάζουμε. Και οι δύο στοχαστές, αντιλαμβανόμενοι με τρόπο παρόμοιο τη σχέση μεταξύ σώματος και γλώσσας, υπό το φως μιας οντολογικής προσέγγισης, είδαν την

⁹⁶ Ο Heidegger υποστηρίζει ότι η σκέψη είναι μια δραστηριότητα που προϋποθέτει τη χειρωναξία παραλληλίζοντάς την με την εργασία του μαραγκού και τη σχέση του με το ξύλο. Με αυτόν τον τρόπο αντιπαραθέτει το χειρωνακτικό με τη σύγχρονη βιομηχανοποιημένη τεχνολογία. Υπό την επίδραση της τελευταίας, οι κινήσεις και η δράση του σώματος είναι άνευ σημασίας αφού το υποκείμενο δεν έρχεται σε πραγματική επαφή με τις δυνατότητες του υλικού. Αντί για μια διαδικασία μάθησης και εξερεύνησης το άτομο υποτάσσεται σαν απρόσωπο σώμα στις οδηγίες της βιομηχανοποιημένης αναπαραγωγής αντικειμένων, ανίκανο να συναντήσει οτιδήποτε νέο. Υπό αυτήν την έννοια, η τέχνη αποτελεί για τον φιλόσοφο το κατεξοχήν παράδειγμα για να κατανοήσει κανείς το ζωντανό σώμα που ουσιαστικά στοχαστικό και ανοιχτό σε απρόβλεπτα και λανθάνοντα νοήματα αντιτίθεται προς τα μηχανιστικά μοντέλα. Έτσι η σκέψη που είναι στη βάση της χειροτεχνικής βρίσκει την καλύτερη έκφρασή της στις καλλιτεχνικές δραστηριότητες στις οποίες το σώμα θεμελιώνει την ικανότητά του για συσχέτιση με τα πράγματα και ως εκ τούτου με το «Είναι». M. Heidegger, *Was heisst Denken?*, *Gesamtausgabe*, vol. 8, (P. L. Coriando, Vittorio Klostermann eds.), Frankfurt a.M., 2002, (English: *What is Called Thinking?*, (transl. J. Glenn Gray), New York, Harper & Collins, 2004, σ. 42–44.

⁹⁷ Προσπάθησε δηλαδή να εξετάσει την ουσία της με τρόπο παρόμοιο με αυτόν που αντιλαμβανόμαστε τη φύση και τους εαυτούς μας, ως καθ' ολοκληρία οντότητες με σχέσεις αμοιβαίας εξάρτησης.

τελευταία ως δομικό στοιχείο της ύπαρξης, με το νόημα άμεσα συνυφασμένο με τη σωματική χειρονομία.

Στο έργο του Merleau-Ponty, *Φαινομενολογία της Αντίληψης*⁹⁸, το σώμα⁹⁹ εκλήφθηκε μέσα από τις εκφραστικές του δυνατότητες. Παρουσιάζοντάς το όχι τόσο ως φυσική παρουσία, αλλά σαν πεδίο πιθανοτήτων στο οποίο κυριαρχούν η κίνηση προς μια κατεύθυνση, η πρόθεση, η χειρονομία και η έκφραση, αυτό υιοθετήθηκε ως μέσο για την κατανόηση του κόσμου. Η σύνδεση μάλιστα μεταξύ σώματος και κόσμου και η παραδοχή ότι το πρώτο αποτελεί τη «γραμματική του Είναι»¹⁰⁰, όπως παρόμοια η γλώσσα απορρέει από την πρωταρχική συνείδηση, αντηχούν τις απόψεις του Heidegger¹⁰¹. Με αυτόν τον τρόπο, οι δύο φιλόσοφοι αντιπαρατέθηκαν προς την ανάλυση του Sartre, ο οποίος χρησιμοποιώντας τον αποπροσανατολιστικό όρο σώμα (*le corps*) το εξέτασε αποκλειστικά σαν απλουστευμένο και απομονωμένο φυσικό αντικείμενο, υποσκελίζοντας την οντολογική του διάσταση.

Αντίθετα, λόγος πλέον γίνεται για το «ζωντανό σώμα» (*living body*) που έρχεται να παρουσιαστεί σαν ένα ανοιχτό φαινόμενο συσχέτισης που όχι μόνο βρίσκεται μέσα στον κόσμο αλλά προϋποθέτει την ολιστική εμπειρία αυτού¹⁰², κατά αντιστοιχία με τον τρόπο που η ομιλία απορρέει από τη γενική κατανόηση της γλώσσας. Ο Merleau-Ponty υποστηρίζει ότι οι σκέψεις διαμορφώνονται τη στιγμή διατύπωσης του λόγου, γεγονός που σημαίνει ότι ο ομιλητής δεν ξέρει ακριβώς τι θέλει να πει πριν από την πράξη της ομιλίας¹⁰³. Έτσι οτιδήποτε παραδοσιακά θεωρήθηκε ως πνευματική ή λεκτική έκφραση συνιστά ένα τρόπο παρουσίας και

⁹⁸ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, στο *Maurice Merleau-Ponty, Oeuvres*, (ed. C. Lefort), Paris, Gallimard, 2010. Για τη διατριβή και την απόδοση των όρων χρησιμοποιήθηκε η αγγλική μετάφραση *Phenomenology of Perception*, (transl. C. Smith), London, Routledge & Paul, 1962, η οποία αντιπαραβλήθηκε με την πρόσφατη ελληνική *Φαινομενολογία της Αντίληψης*, (μτφ. Κική Καψαμπέλη), Αθήνα, Νήσος, 2016.

⁹⁹ Ο Merleau-Ponty διακρίνει δύο είδη σώματος. Αφενός το «αντικειμενικό σώμα» («*corps objectif*») το οποίο υπάρχει σαν «πράγμα» όπως μπορεί κανείς να το παρατηρήσει στο σώμα του ζώου, όπου τα διαφορετικά μέλη μπορούν να αναλυθούν σε συστατικά μέρη. Από την άλλη υπάρχει το «φαινομενικό σώμα» ή «σωστό σώμα» («*corps phénoménal*» ή «*corps propre*») το οποίο γίνεται αντιληπτό ως η εξωτερικότητα μιας εσωτερικότητας και το αντίστροφο, δηλαδή η εσωτερικότητα μιας εξωτερικότητας. Αυτές αποτελούν ένα και το αυτό και προσφέρουν μια ολιστική κατανόηση του κόσμου. Το «φαινομενικό σώμα» προσφέρει μια «μεταφυσική δομή» η οποία μπορεί να λειτουργήσει ως δύναμη έκφρασης του πνεύματος και δημιουργική παραγωγή νοήματος και ιστορίας. Εδώ από τη γαλλική έκδοση, *Phénoménologie de la perception*, ό.π., σ. 230-231, 267-268, 271, 289-291.

¹⁰⁰ M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, (ed. Claude Lefort), Paris, Gallimard, 1964, εδώ από η παραπομπή από την αγγλική μετάφραση *The Visible and the Invisible*, (transl. A. Lingis), Evanston, Northwestern UP, 1968, σ. 107.

¹⁰¹ Ο Heidegger στο *Είναι και Χρόνος* (*Sein und Zeit*) αντιστοιχίζει την έννοια της χειρονομίας με μια οντολογική προσέγγιση της γλώσσας που θεωρεί την τελευταία ως δομικό συστατικό της ύπαρξης. Έτσι η χειρονομία καταφέρει να ερμηνεύσει τόσο τη γλώσσα και όσο και τη σωματική ύπαρξη, όπως παραδειγματικά αποκαλύπτεται στο έργο τέχνης. M. Heidegger, *Sein und Zeit, Gesamtausgabe*, vol. 2, Frankfurt a.M., Vittorio Klostermann, 1977. Εδώ από την αγγλική μετάφραση. *Being and Time*, transl. J. Stambaugh, Albany, State University of New York Press, 1996, σ. 150.

¹⁰² Ο M. Merleau-Ponty δηλώνει ότι «όπως ακριβώς ο λόγος προηγείται της καθαρής πράξης της ομιλίας έτσι και ο κόσμος βρίσκεται πίσω από το σώμα μου», *The Visible and the Invisible*, ό.π., σ. 118, (μετάφραση δική μου).

¹⁰³ M. Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, ό.π., σ. 209.

ύπαρξής του ανθρώπου στον κόσμο «που με κάθε τρόπο συνυπολογίζει τη συνείδηση του σώματός του»¹⁰⁴.

Και για τον φαινομενολόγο Merleau-Ponty ο καλύτερος τρόπος για να συλλάβουμε τον «λόγο» και τη σχέση του με την ενσαρκωμένη συνείδηση (embodied consciousness) είναι μέσα από την τέχνη -ιδιαίτερα όταν ακούμε μουσική ή βρισκόμαστε μπροστά σε μια παράσταση-¹⁰⁵. Εκείνη τη στιγμή, το νόημα δεν διαχωρίζεται από την αισθητηριακή πρόσληψη του έργου τέχνης, αλλά παρουσιάζεται σύμφυτο με τις εκφράσεις του σώματος, όπως ακριβώς η χειρονομία ενός καλλιτέχνη τη στιγμή που ζωγραφίζει έναν πίνακα ή ενός ηθοποιού την ώρα που βρίσκεται στη σκηνή¹⁰⁶. «Η εκπεφρασμένη λέξη δεδομένου του ότι αποτελεί έκφραση του σώματος» γίνεται με τη σειρά της αντιληπτή ως χειρονομία -πράξη και κίνηση- η οποία κάνει δυνατή και κάθε μορφή επικοινωνίας¹⁰⁷.

Έτσι το νόημα και η αντίληψη δομούνται πάνω στις σχέσεις που ένα συγκεκριμένο υποκείμενο (σωματικό εγώ και σκεπτόμενο ον ταυτόχρονα) συνάπτει με τον κόσμο και τα πράγματα γύρω του. Μέσω του σώματος, συλλαμβάνεται τόσο ο εξωτερικός κόσμος, όσο και ταυτόχρονα εκφράζεται ο εαυτός μας μέσα σε αυτόν. Πρόκειται για την ιδιαιτερότητα της ουσιαστικής εμπειρίας που γίνεται αισθητή και βιώνεται, χωρίς να μπορεί να γίνει διαχωρισμός από τις πράξεις και τις χειρονομίες μας. Κατά τη φαινομενολογία λοιπόν η έκθεση του χρόνου και του χώρου μέσα στον οποίο ζούμε, αποτελεί ένα ανοιχτό και ανεξάντλητο σύνολο το οποίο δεν κατέχεται ποτέ ολοκληρωτικά. Και αυτό γιατί η θέαση και η αντίληψή του κόσμου βρίσκεται πάντα σε άμεση συνάρτηση με το τι είναι αυτό που βλέπω τη δεδομένη στιγμή και άρα παρουσιάζεται πάντα ως μερική.

Κατά αντιστοιχία, τα αντικείμενα παρουσιάζονται πάντα υπό ορισμένη προοπτική, ένα σύνολο δυνητικά άπειρων οπτικών, οι οποίες δεν μπορούν ποτέ να συνυπάρξουν και καθεμιά από αυτές τις οπτικές είναι αναγκαστικά περιορισμένη. Παρόλα αυτά, ο Merleau-Ponty υποστηρίζει ότι αντιλαμβανόμαστε ταυτόχρονα και την κρυμμένη όψη των αντικειμένων και αυτό όχι εξαιτίας της ύπαρξης καθορισμένων αισθητηριακών δεδομένων, αλλά επειδή το περιεχόμενο της αντίληψης μας παρουσιάζεται πάντοτε με τη μορφή ενός δομημένου και ενοποιημένου όλου. Στο σημείο αυτό, η επιρροή του από τη ψυχολογία της μορφής (Gestalt psychology) είναι εμφανής. Η προσέγγισή του, πρωτίστως ολιστική,

¹⁰⁴ Ό.π., σ. 210, (μετάφραση δική μου).

¹⁰⁵ Ό.π., σ. 212-213.

¹⁰⁶ Ό.π., σ. 213.

¹⁰⁷ Ό.π., σ. 213, (μετάφραση δική μου).

βασίζεται στο ότι η αντιληπτική εμπειρία προϋπάρχει των μερών στα οποία δεν μπορεί να διασπαστεί καθότι υπερβαίνει το απλό άθροισμα τους.

Υπό αυτό το πρίσμα, η φαινομενολογία είδε την αντίληψη του κόσμου ως ένα φαινόμενο άρρηκτα συνδεδεμένο με τις δυνατότητες, τις ιδιότητες και τη δομή του εν σώματι υποκειμένου και ως τέτοιο, περιορισμένο και υπό προοπτική. Το σώμα καθορίζει τη «γωνία θέασης» του κόσμου και ως απόσταση θεωρήθηκε το μέγεθος εκείνο που καταρχήν αντιπαρέβαλε τον θεατή προς το αντικείμενο. Σκοπός ήταν η ανταπόκριση του τελευταίου και σημαίνουσα βαρύτητα δόθηκε στον τρόπο, τον χρόνο εμπλοκής και τη διαλεκτική σχέση μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου στον χώρο. Αντίστοιχα λοιπόν και η τέχνη, ως γλώσσα συμβόλων γίνεται αντιληπτή από την ανθρώπινη ύπαρξη ανάλογα με το συνειδησιακό υπόβαθρο ενός εκάστου υποκειμένου, χωρίς να επιδέχεται μία και μόνο προσέγγιση.

Η φαινομενολογική προσέγγιση επέτρεπε λοιπόν μια σειρά ποικίλων ερμηνειών, με το έργο τέχνης να λειτουργεί σαν ένας ολόκληρος κόσμος που ανοιγόταν μπροστά στον θεατή και τον καλούσε να συμμετάσχει¹⁰⁸. Πρόκειται για την «αδηφάγο όραση πέραν των οπτικών δεδομένων»¹⁰⁹ που, όπως διεξοδικά αναφέρει ο Merleau-Ponty στο δοκίμιό του *Το μάτι και το πνεύμα* κινείται εκτός και πέραν των οπτικών συμβάσεων και της αναπαραστατικότητας, προτείνοντας την κάτοψη του αντικειμένου από διαφορετικές οπτικές, ακόμα και από αυτές που το αντικείμενο δεν είναι άμεσα ορατό, με σκοπό τη σύλληψη της συνολικής του εικόνας¹¹⁰.

¹⁰⁸ Ο Merleau-Ponty στο δοκίμιό του *«L'Œil et l'esprit»*, Paris, Gallimard, 1961, (εδώ οι παραπομπές στους αριθμούς σελίδων από την ελληνική έκδοση: *Η αμφιβολία του Σεζάν, Το μάτι και το πνεύμα*, μτφ. – εισαγωγή Α. Μουρίκη, Αθήνα, Νεφέλη, 1991), έχει ενδελεχώς αναφερθεί στην τέχνη, και συγκεκριμένα στον τρόπο που ο ζωγράφος καταφέρνει να μεταφέρει την εμπειρία των ορατών πραγμάτων στον θεατή μέσω του έργου τέχνης. Ο ρόλος του καλλιτέχνη είναι να εκφράσει τη σημαίνουσα ορατότητα μέσω του κυρίαρχου στοχασμού του για τον κόσμο. Αυτός δεν προκύπτει εξαιτίας κάποιας «άλλης τεχνικής παρά μόνο εκείνης που τα μάτια και τα χέρια του αποκτούν βλέποντας, ζωγραφίζοντας» και την οποία αποκαλεί «μυστική επιστήμη.» (σ. 64-65). [...] Ταυτόχρονα, «ο κόσμος του ζωγράφου είναι ένας κόσμος ορατός, ένας κόσμος σχεδόν τρελός, εφόσον είναι ένας κόσμος πλήρης μέσα από την μερικότητά του.», (σ. 72). [...] Ο φιλόσοφος αναφερόμενος στον Berenson και την ιταλική ζωγραφική γράφει: «Η ζωγραφική δεν ανακαλεί τίποτα και πάντως όχι το απτό. Κάνει κάτι τελείως διαφορετικό, σχεδόν το αντίστροφο: δίνει ορατή ύπαρξη σ' αυτό που η κοινή, η βέβηλη, όραση πιστεύει ότι είναι αόρατο.», (σ. 73). [...] «Όπως βλέπουμε, αυτό που ενδιαφέρει στην προκειμένη περίπτωση δεν είναι να προστεθεί ακόμα μία διάσταση στις δύο διαστάσεις του μουσαμά, ούτε να οργανωθεί μια οπτική απάτη ή μια χωρίς αντικείμενο αντίληψη της οποίας η τελειότητα θα συνίστατο στο να μοιάζει όσο το δυνατόν περισσότερο στην εμπειρική όραση... Η όραση του ζωγράφου δεν είναι πλέον στραμμένη προς τα «έξω», δεν αποτελεί «φυσικο-οπτική» και μόνον σχέση με τον κόσμο. Ο κόσμος δεν βρίσκεται πια μπροστά του μέσω της αναπαράστασης : είναι μάλλον ο ζωγράφος αυτός που γεννιέται μέσα στα πράγματα σαν μέσα από μια συμπύκνωση και συγκέντρωση του ορατού στον εαυτό του.», (σ. 99-100). [...] Εφόσον τα μέσα έκφρασης δεν είναι συγκρίσιμα, ούτε άλλωστε και οι χειρονομίες, το γεγονός αυτό αποτελεί μια απόδειξη ότι υπάρχει ένα σύστημα ισοδυναμιών, ένας *Λόγος* των γραμμών, του φωτός, των χρωμάτων, των ανάγλυφων επιφανειών, των όγκων· με άλλα λόγια, μια παρουσίαση, χωρίς τη διαμεσολάβηση των εννοιών, του παγκόσμιου Είναι.», (σ. 101).

¹⁰⁹ (the voracious vision) M. Merleau-Ponty, *Το μάτι και το πνεύμα*, ό.π., σ. 73.

¹¹⁰ «Και εκεί ακριβώς προκύπτει και το παράδοξο της εμμένειας και του υπερβατικού χαρακτήρα της αντίληψης. Εμμένεια, επειδή το υπό αντίληψη αντικείμενο δεν θα μπορούσε να είναι ξένο ως προς αυτόν που το αντιλαμβάνεται, και υπερβατικότητα, διότι πάντα περιλαμβάνει κάτι πέρα από αυτό που πραγματικά είναι. [...] Η εμφάνιση αυτού του «κάτι», απαιτεί εξίσου αυτήν την παρουσία και αυτήν την απουσία». M. Merleau-Ponty, «The Primacy of Perception and Its Philosophical Consequences» στο *The Merleau-Ponty Reader, The Merleau-*

1.7. Από τα πρώτα Θεάματα του Ξενάκη στην έκθεση «*Espace à Réflexion*»: η φαινομενολογική μετατόπιση του έργου του

Προς αυτήν την κατεύθυνση είχαν άλλωστε στραφεί και οι συζητήσεις και καλλιτεχνικές ανησυχίες που εκφράστηκαν από τα τέλη του 1960 στην Αμερική¹¹¹. Η εμφάνιση της μινιμαλιστικής γλυπτικής σε συνδυασμό με τη μετατόπιση των έργων προς τα τρισδιάστατα περιβάλλοντα, τα μεικτά, βιομηχανικά υλικά και τις ενδιάμεσες τεχνολογίες (intermedia), των οποίων η δομή ήταν άμεσα συνδεδεμένη με το σώμα και τη χρονική συνθήκη, βρέθηκε στο προσκήνιο του θεωρητικού διαλόγου. Χαρακτηριστικοί όροι προκάλεσαν διεξοδικές τοποθετήσεις τόσο από τη μεριά των καλλιτεχνών όσο και των κριτικών της εποχής, όπως για παράδειγμα αυτός της αναστοχαστικότητας/ανακλαστικότητας (reflexivity)¹¹² που προτάθηκε από τον Robert Morris.

Ο εν λόγω καλλιτέχνης στο κείμενο του «Notes on Sculpture» παρουσιάζει μια σαφή φαινομενολογική τοποθέτηση σύμφωνα με την οποία, το ανθρώπινο σώμα καθορίζει την αντίληψη της κλίμακας και είναι αυτό που αποτελεί το μέτρο της γλυπτικής. Αναφέρεται έτσι στη σημαίνουσα σχέση που προκύπτει από τον χρόνο αντιπαράβολής του σώματος του θεατή ως προς το έργο τέχνης, «το οποίο γίνεται αντιληπτό στον αισθητό χρόνο και εμπειρικό χώρο»¹¹³. Στον αντίποδα βρέθηκε η μοντερνιστική απάντηση του Michael Fried, ο οποίος ως οπαδός μιας τέχνης που βασίζεται στο καθαυτό μέσον και μπορεί να προσληφθεί «κατά μόνας, στιγμιαία μεν, άχρονη δε, δηλαδή εκτός του αισθητού χρόνου»¹¹⁴, καταφέρθηκε κατά «της ιδιότητας του αντικειμένου» (objecthood) και της επακόλουθης «θεατρικότητας». Με τον όρο θεατρικότητα ο θεωρητικός αντιπαρατέθηκε όχι μόνο στις θέσεις του Morris¹¹⁵, αλλά και στις

Ponty Reader, (Ted Toadvine και Leonard eds.), Lawlor, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2007, σ. 93, (μετάφραση δική μου).

¹¹¹ Ιδιαίτερα ο διάλογος που άρχισε με το αφιέρωμα του *Artforum* του Ιουνίου του 1967 γύρω από τη νέα αμερικανική γλυπτική όπως στοιχειοθετήθηκε από τα επιδραστικά κείμενα των Robert Morris, Michael Fried, Barbara Rose, Robert Smithson, Sol LeWitt μεταξύ άλλων.

¹¹² «Τα καλύτερα νέα έργα αντλούν σχέσεις μέσα από το ίδιο το έργο και τις μετατρέπουν σε συνισταμένες του χώρου, του φωτός, και του οπτικού πεδίου του θεατή. Το αντικείμενο δεν είναι παρά ένας μόνο από τους όρους αυτής της νεότερης αισθητικής. Κατά κάποιο τρόπο, το αντικείμενο είναι τώρα περισσότερο αναστοχαστικό, επειδή η επίγνωση του ότι υπάρχουμε στον ίδιο χώρο με το έργο είναι ισχυρότερη από ότι ήταν στα παλαιότερα έργα, τα οποία αναπτύσσουν κυρίως εσωτερικές σχέσεις.», στο Robert Morris, «Σημειώσεις για τη γλυπτική», *Από τη μινιμαλιστική στην εννοιολογική τέχνη, μια κριτική ανθολογία*, (επιμ. Ν. Δασκαλοθανάσης), ό.π., σ. 114.

¹¹³ Ν. Δασκαλοθανάσης, «Εισαγωγή του επιμελητή, Μέρος II» στο Robert Morris, «Σημειώσεις για τη γλυπτική», ό.π., σ. 94.

¹¹⁴ Ν. Δασκαλοθανάσης, «Εισαγωγή του επιμελητή» στο Michael Fried, «Τέχνη και ιδιότητα του αντικειμένου», ό.π., σ. 152.

¹¹⁵ Michael Fried, «Τέχνη και ιδιότητα του αντικειμένου», *Από τη μινιμαλιστική στην εννοιολογική τέχνη, μια κριτική ανθολογία*, ό.π., 2006, σ. 163.

σκηνοθετικές πρακτικές που δεν εντοπίζονται στο εσωτερικό του έργου αλλά επιπλέον στις πραγματικές συνθήκες υπό τις οποίες ο θεατής συναντά το τελευταίο¹¹⁶.

Ο διάλογος αυτός, αντανακλά καθαρά μερικές από τις βασικές φαινομενολογικές θέσεις του Merleau-Ponty που υποστήριξαν ότι η αντιληπτική διαδικασία υπόκειται σε μια έκδηλη υποκειμενικότητα η οποία φέρνει στο προσκήνιο το ανθρώπινο σώμα, ως καθοριστικό παράγοντα διαμόρφωσης της ύπαρξης και της ιδιαιτερότητάς της. Η θέαση παρουσιάζεται ως μια σχετικά προσωπική υπόθεση, καθώς το αντικείμενο ναί μεν παραμένει το ίδιο για όλα τα πιθανά υποκείμενα, όμως δεν καταφέρνει να μεταδώσει κοινά μηνύματα σε όλους τους δέκτες, αφού καθένας τους αποτελεί διακριτή οντότητα. Έτσι, για τον Merleau-Ponty το εκάστοτε υποκείμενο και το αντικείμενο της αντίληψης συνθέτουν μία σαφή και αδιαίρετη ενότητα σε διαρκή συνδιαλλαγή με τον κόσμο. Μέσα από αυτήν προκύπτει και εξελίσσεται η ίδια η ανθρώπινη ύπαρξη. Ο άνθρωπος υπάρχει στον κόσμο μέσω του σώματός του και εξαιτίας αυτού.

Ο φιλόσοφος δεν παρέλειψε να αναφερθεί και στην κίνηση, την οποία εκλαμβάνει ως φυσικό επακόλουθο της όρασης. Η κίνηση όχι μόνο δεν αποτελεί μια τυχαία σωματική αντανακλαστική ενέργεια, αλλά αντίθετα συνοδεύεται πάντα από ένα συγκεκριμένο υπόβαθρο, οι ρίζες του οποίου βρίσκονται στην περιοχή της συνείδησης. «Το υπόβαθρο της κίνησης δεν είναι μια αναπαράσταση που σχετίζεται ή συνδέεται εξωτερικά με την κίνηση αλλά είναι έμφυτο σε αυτήν, την εμπνέει και την υποστηρίζει κάθε στιγμή. Η κατάδυση στη δράση είναι από την πλευρά του υποκειμένου ένας πρωτότυπος τρόπος για να σχετιστεί με το αντικείμενο, και βρίσκεται στο ίδιο επίπεδο με την αντίληψη»¹¹⁷.

Αν και ο Ξενάκης εκείνη την περίοδο βρισκόταν μακριά από τις συγκεκριμένες συζητήσεις που είχαν σαν αφετηρία τους το μινιμαλισμό, αναμετρήθηκε με τα ίδια ερωτήματα γύρω από τη νέα τέχνη. Ο ίδιος εμφανίστηκε υπερασπιστής της θέσης που θέλει την αντιληπτική διαδικασία να λαμβάνει υπόψη και να ενσωματώνει τις κινήσεις του σώματος. Ταυτόχρονα αντιλήφθηκε την εμπειρία του έργου τέχνης σε άμεση συνάρτηση με την παρουσία του θεατή. Στο ίδιο πλαίσιο προβληματισμού σχετικά με τη συνθήκη της θεατρικότητας θα μπορούσαν να ενταχθούν και οι πρώτοι του πειραματισμοί με το είδος του θεάματος, και πιο συγκεκριμένα το έργο *EK-STASIS*, 1969 (εικ.23-24) του οποίου υπήρξε βασικός συντελεστής.

¹¹⁶ Χαρακτηριστικά ανέφερε ότι: «Η υιοθέτηση της ιδιότητας του αντικειμένου από τους κυριολεκτιστές δεν καταλήγει παρά σε μια έκκληση για ένα νέο είδος θεάτρου και το θέατρο σήμερα είναι η άρνηση της τέχνης». Στο Michael Fried, «Τέχνη και ιδιότητα του αντικειμένου», ό.π., σ. 163.

¹¹⁷ M. Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, ό.π., σ. 127, (μετάφραση δική μου).

Έχοντας ήδη κατακτήσει τη χειροτεχνική σταθερότητα και ελευθερώσει τη φαντασία του με τις ηλεκτρομαγνητικές κατασκευές, των οποίων οι αντανακλάσεις στα λυγισμένα κάτοπτρα ζωντάνευαν το περιβάλλον, αποφάσισε να επεκταθεί ακόμη περισσότερο στον χώρο και σε μεγαλύτερες διαστάσεις. Ο καλλιτέχνης αποφασίζοντας πλέον να δώσει έμφαση στην εξατομικευμένη υποκειμενικότητα προσέγγισε την τέχνη μέσα από μια υπαρξιστική διάσταση. Αναγνώρισε στις θεμελιώδεις αρχές του υπαρξισμού, τη δράση, την ελευθερία και την αποφασιστικότητα ως καθοριστικές συνισταμένες της ανθρώπινης ύπαρξης. Θέλησε λοιπόν μέσα από την τέχνη του θεάματος να παράγει νόημα που δεν παρέχεται από τη φυσιοκρατία, αλλά δημιουργείται, οπωσδήποτε προσωρινά και ασταθώς, μέσω των εξατομικευμένων δράσεων και ερμηνειών του σώματος του θεατή.

Για να το καταφέρει αυτό αποπειράθηκε να ενορχηστρώσει ένα παιχνίδι μεταξύ ήχου, χρώματος και κίνησης σε ένα τεχνητό περιβάλλον με καθαρά θεατρικά στοιχεία. Χρησιμοποίησε δηλαδή έναν καινούργιο για το εικαστικό του έργο τρόπο έκφρασης, μια «νέα γλώσσα» αυτήν της θεατρικότητας, εντάσσοντάς την οργανικά στην καλλιτεχνική του σύνθεση. Όπως μάλιστα ο τίτλος του έργου υποδείκνυε, το θέαμα φιλοδοξούσε μέσα από την εναλλαγή κίνησης και στατικότητας να μεταφέρει τον θεατή σε μια «εκ-στατική» κατάσταση. Τα ηλεκτροκινητικά γλυπτά ήρθαν να συνδυαστούν με τη σκηνοθετημένη κινησιολογία των μίμων. Οι φυσικές και οργανικές κινήσεις των διαφορετικών μελών του σώματός τους προσπάθησαν να στοιχειοθετήσουν ένα αλφάβητο στον χώρο. Ταυτόχρονα το σύνολο επενδύθηκε με την πρωτοποριακή ηλεκτροακουστική μουσική σύνθεση των πολωνών Joanna Bruzdowicz και Elzbieta Sikora. Η μουσική τους είχε επινοηθεί βάσει αρμονικών ακολουθιών που βρίσκονταν σε άμεση αντιστοιχία με το οπτικό παιχνίδι των σωμάτων και των γλυπτών, ενώ συγκεκριμένες χρωματικές παλέτες φωτός εναλλάσσονταν κάθε φορά.

Στο συνοδευτικό κείμενο ο στόχος αναφερόταν ρητά: «το θέαμα παρουσιάζει μια από τις πιο μοντέρνες τάσεις της σύγχρονης τέχνης [...] οι δημιουργοί σήμερα οφείλουν να εφεύρουν ένα διαφορετικό σύστημα γλώσσας για να κατανοήσουν και επικοινωνήσουν τη σύγχρονη πραγματικότητα. Ένα πρώτο στάδιο τεχνολογικής μεταμόρφωσης θα επιτρέψει τη σύνταξη ενός αλφαβήτου μέσω της διαμεσολάβησης ενός αντικειμένου με κονστρουκτιβιστικές καταβολές που ζωντανεύουν με ένα διαλεκτικό στοιχείο: τον μαγνητισμό. Πρόκειται για τη κατασκευή ενός επινοημένου περιβάλλοντος που δε θα βρίσκεται σε διαφωνία με τη φυσική δημιουργία, και που θα επιτρέπει στους παθητικούς καταναλωτές να μετατραπούν σε ενεργητικά υποκείμενα που εκδηλώνουν την προσωπικότητά

τους»¹¹⁸. Πρόκειται λοιπόν για ένα θεατρικό *mise-en-scène* στο οποίο οι ακουστικές, κινησιολογικές και οπτικές σχέσεις συνδιαλέγονταν σε μια μοναδική εμπειρία στον χώρο. Έχοντας εξέλθει από το παραδοσιακό πλαίσιο του καμβρά, το σώμα του θεατή πλέον, όχι μόνο περιβάλλονταν από ένα στροβίλισμα με διαφορετικές φόρμες, αλλά μετείχε ενεργά με όλες του τις αισθήσεις στη δημιουργία του έργου που παρουσιαζόταν ως μια νέα γλώσσα στον χώρο.

Διαβάζοντας τις απόψεις των συντελεστών διαπιστώνουμε ότι απηχούν ευθέως τις φαινομενολογικές θέσεις του Husserl¹¹⁹. Σύμφωνα με τον γερμανό φιλόσοφο, το σώμα δε θα πρέπει να κατανοείται σαν μια καθορισμένη φυσική υπόσταση σε σχέση αντίθεσης με το πνεύμα, αλλά ως ένα ζωντανό παρόν που προσδιορίζει το εδώ και το τώρα, ενώ ταυτόχρονα καθορίζει συγκριτικά τι είναι αυτό που υπάρχει εκεί, κοντά ή μακριά. Ένα σύστημα κινητικών δυνατοτήτων που εμπεριέχει αφενός τη φυσική διάσταση και αφετέρου τη χειροπιαστή εμπειρία. Με άλλα λόγια, πρόκειται για τον συνδυασμό των διαφορετικών αισθήσεων, που προσφέρουν στον θεατή τη δυνατότητα ενσυναίσθησης και βίωσης σε βάθος και με πληρότητα κάθε στιγμής της ζωής του, με αποτέλεσμα την κιναισθητική εγρήγορση του. Το άτομο κινούμενο ελεύθερα και σε άμεση ανταπόκριση προς το περιβάλλον αντιλαμβάνεται πλέον το σώμα του όχι μόνο ως το κέντρο της δικής του εμπειρίας αλλά και ως το μέσο για μια διωποκειμενικότητα (*inter-subjectivity*) που τον βοηθά να συσχετιστεί και να κατανοήσει τα υπόλοιπα στοιχεία που απαρτίζουν τον περιβάλλοντα κόσμο.

Στη φαινομενολογία του Husserl και ιδιαίτερα στην ιδέα του *Lebenswelt*, της πρωταρχικής δηλαδή εμπειρίας που δίνει προτεραιότητα τόσο σε αυτόν που βιώνει, όσο και σε αυτό που βιώνεται, στηρίχθηκε άλλωστε ο Merleau-Ponty για να θεμελιώσει τη δική του φαινομενολογία. Αυτή επικεντρώθηκε πάνω στην πράξη και επηρέασε καθοριστικά το υπό εξέταση περιβάλλον της περιόδου. Η συσχέτιση ανάμεσα στην ενεργητική συνειδητή πράξη αλλά και στα βαθύτερα στρώματα της υποκειμενικής εμπειρίας, που συχνά παραμένουν απαρατήρητα στην καθημερινή ζωή και που η τέχνη έχει τη δυνατότητα να διεγείρει, έγινε το έρεισμα για μια σειρά καλλιτεχνών και ειδικά για τον Ξενάκη.

Έτσι πρέπει να φανταστούμε ότι όταν ο εκάστοτε θεατής εισερχόταν στο θέαμα που ο καλλιτέχνης είχε ενορχηστρώσει, διαφορετικά κάθε φορά στοιχεία και εμπειρίες έρχονταν στο φως. Ανάλογα με την κίνησή του τη δεδομένη στιγμή, η μία ή η άλλη πλευρά του

¹¹⁸ Κείμενο στη μπροσούρα παρουσίασης του θεάματος *EK-STASTIS*, Maison des Jeunes et de la Culture de la Poterne des Peupliers, Paris, 12-13 Juin 1969, (μετάφραση δική μου).

¹¹⁹ Edmund Husserl, *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy: Second Book Studies in the Phenomenology of Constitution* (Husserliana: Edmund Husserl – Collected Works), Kluwer Academic Publishers, reprint of the original 1st ed., 1989 Edition.

προσλαμβανόμενου αντικειμένου εμφανιζόταν από μια συγκεκριμένη θέση. Ταυτόχρονα, αυτή η δυνατότητα της κίνησης στον χώρο και η παρουσία των καθρεφτών και των πρισμάτων έφεραν στο προσκήνιο άλλες αθέατες πλευρές και παραμόρφωναν τη μονοδιάστατη αντίληψη. Δημιουργείτο κατά αυτόν τον τρόπο μια διαρκής αλληλοεπίδραση ανάμεσα στο υποκείμενο και το αντικείμενο, προσφέροντας κάθε φορά μια νέα σφαίρα εμπειρίας του έργου και του ενεργού στο χώρο σώματος. Ο θεατής έπαιρνε τον ρόλο ηθοποιού που δρώντας μέσα στο περιβάλλον βίωνε μια μοναδική ψυχοσωματική εμπειρία.

Ο γνωστός μίμος Marcel Marceau προσπαθώντας να μοιραστεί την εμπειρία της συμμετοχής του, έγραψε ότι «ανάμεσα στους κεραυνούς και τις βροντές υπάρχει η λαμπρότητα των αρχαίων τραγωδιών, το δράμα είναι μόνιμο σε αυτόν τον κόσμο των μεταμορφώσεων, όπου οι μίμοι κινούνται με τρόπο οργανικό και λειτουργικό. Η μαγεία βρίσκεται μέσα σε αυτό που παρουσιάζεται ως φευγαλέο και απροσδόκητο. Και όπως είμαστε ευάλωτοι βρίσκουμε το θαυμαστό»¹²⁰. Η κριτική της εποχής σε αρκετές περιπτώσεις δεν ασπάσθηκε την ίδια άποψη, αφού είδε μια έλλειψη συνοχής ανάμεσα στον ήχο και τις κινήσεις και μια σύγχυση που προκλήθηκε από τα διάφορα τεχνολογικά μέσα και στοιχεία που απάρτιζαν το σύνολο¹²¹. Παρόλα αυτά συμφώνησε στη προσπάθεια των δημιουργών να εξανθρωπίσουν τα ηλεκτρομηχανικά μέσα, και να φέρουν τους ήχους σε παραλληλία με την ανθρώπινη φωνή και το σώμα για την επίτευξη ενός συνόλου που στοχάζεται πάνω στη σύγχρονη τεχνολογική συνθήκη.

Προς την ίδια κατεύθυνση κινήθηκε και η επόμενη ατομική παρουσίαση του καλλιτέχνη στην Södertälje Konsthall της Σουηδίας το 1969 (εικ.25). Ο τίτλος της έκθεσης *Espace à Réflexion* είναι δηλωτικός των προβληματισμών που τον απασχολούσαν και της απόφασής του να στοχαστεί πάνω στη διττή ερμηνεία του «*réfléchir*», ως αντανάκλαση αλλά και σκέψη. Όντας στο ίδιο μήκος κύματος με τη θέση του Morris που είδαμε παραπάνω¹²², ο Ξενάκης επιθυμώντας να επεξηγήσει τη νέα του αυτή δημιουργική απόπειρα έγραψε ότι πρόκειται για «ένα μέρος που ο θεατής με την ενεργητική ή παθητική του συμμετοχή συνεργάζεται στη δημιουργία ενός περιβάλλοντος που τροποποιείται ή ενεργοποιείται κατά βούληση με την απλή κίνηση του σώματος. Στόχος είναι μέσω του τυχαίου να καταστούν συνειδητές οι πολλαπλές δυνατότητες αυτού του παιχνιδιού αντανάκλασης/σκέψης»¹²³.

¹²⁰ Marcel Marceau, «EK-STASIS», έντυπο χωρίς τίτλο, Paris, 08.06.1969, από το αρχείο του καλλιτέχνη, (μετάφραση δική μου).

¹²¹ «Elektronischer Klangzauber min Grunzen und Stöhnen», *Kärntner Tageszeitung*, Vienna, Nr.147, σ. 8 και Ho., «Ziemlich chaotisch und nihilistisch», *Kleine Zeitung*, Vienna, 01.07.1969.

¹²² Δες υποσημείωση στο ίδιο κεφάλαιο ν. 111-112.

¹²³ Constantin Xenakis, «Espace à Réflexion», *Constantin Xenakis par Constantin Xenakis*, ό.π., σ. 36, (μετάφραση δική μου).

Τα λόγια του Ξενάκη μπορούν να συνδεθούν με τη θεωρία της ανακλαστικότητας όπως την εισήγαγε ο Karl Popper και τις διαφορετικές ερμηνείες που έλαβε εν συνεχεία ανάλογα με το πλαίσιο και την εποχή¹²⁴. Βασική της αρχή αποτέλεσε η εξέταση της σχέσης αλληλεπίδρασης που συντελείται μεταξύ ημών και των αντικειμένων που συγκροτούν τον κόσμο γύρω μας. Μέσα από την παρατήρηση και τη σκέψη για τις πράξεις και τις συνέπειές τους, σημασία δίνεται στην τροποποίηση της συμπεριφοράς και την εκ νέου αντίληψη και επαναπροσδιορισμό των αντικείμενων. Λαμβάνοντας υπόψη ότι ο κόσμος -παρά τον κυρίαρχο θετικισμό της εποχής- δεν εκλαμβάνεται ούτε γραμμικά, ούτε αντικειμενικά, η έννοια της διυποκειμενικότητας παρουσιάζεται και εδώ σημαντική. Με άλλα λόγια η πραγματικότητα δεν μπορεί παρά να είναι ρευστή και να δομείται εντός και κατά τη διάρκεια του βιωμένου χρόνου. Έτσι η ανακλαστικότητα προκύπτει αφενός ως απόρροια ενός συγκεκριμένου παρόντος και ενός τύπου μέσα στον οποίον ερχόμαστε αρχικά σε επαφή με το αντικείμενο, και αφετέρου η ιδέα-γνώμη μας για αυτό είναι αποτέλεσμα στοχασμού, δηλαδή μία πράξη αναδίπλωσης του όντος ως προς τον εαυτό του.

Εδώ βρίσκεται και η μεγαλύτερη διαφορά ανάμεσα στην αντανάκλαση (reflection) και την ανακλαστικότητα (reflexivity). Η πρώτη, αποσκοπώντας στο στοιχείο της ακρίβειας για την απόδοση της πραγματικότητας, παρουσιάζεται ως ένα γενικό σύνολο σκέψεων που επαληθεύουν και διασφαλίζουν ότι όλες οι απόψεις λαμβάνονται υπόψη. Η δεύτερη αφορά μια διαδικασία που εμπεριέχει το υποκείμενο και λειτουργεί ως ρητή αξιολόγηση του ίδιου μας του εαυτού. Ακόμη και η ετυμολογία της λέξης «re-flexivity» παραπέμπει στο ευλύγιστο, σε αυτό που στρέφει το βλέμμα πίσω στον εαυτό του και προκαλεί τον αναστοχασμό. Πρόκειται δηλαδή για μια ερμηνευτική οντολογική διαδικασία που θέλει τον άνθρωπο και τον κόσμο αλληλένδετους και εμπλεκόμενους σε μια διαλεκτική σχέση με τις διαφορετικές εκδοχές της πραγματικότητας.

Αυτή τη δεύτερη συνθήκη της ανακλαστικότητας προσπάθησε να αποδώσει και ο Ξενάκης με το έργο του. Μέσα στην αίθουσα με τα υπερίωδη φώτα φθορισμού που ήδη δημιουργούσαν μια ρευστή ατμόσφαιρα, το κοινό μπορούσε να μεταλλάξει όπως ήθελε τη σειρά από τα εκατό σαράντα μικρά γλυπτά/αντικείμενα. Αυτά αποτελούμενα από χρωματιστά χαρτόνια και κώνους έμοιαζαν με σήματα του δρόμου ή πιόνια και βρίσκονταν τοποθετημένα σε μια ράμπα αλλά και διαφορετικές σκηνές. Το σώμα των θεατών είχε τη δυνατότητα να τα

¹²⁴ Για τον ορισμό του «reflexivity» αλλά και τις διαφορετικές κοινωνικές θεωρίες που χρησιμοποιούν την έννοια δες Jess Stein (ed.), *The Random House Dictionary of the English Language*, New York, Random House, 1968 και Stuart Umpleby, «Reflexivity in social systems: the theories of George Soros», *Systems Research and Behavioral Science*, 24, 2007, σ. 515-522, <https://pdfs.semanticscholar.org/322c/bfc7119263f921789fde4c82738bd02c6d0d.pdf>, πρόσβαση 10.10.2018.

αντικαταστήσει και συνειδητά ή μη να δημιουργήσει μια ελεύθερη χορογραφία και έναν νέο κώδικα σε κίνηση. Με αυτόν τον τρόπο ο θεατής μπορούσε να γίνει ο ίδιος δημιουργός και μέσα από τον αυτοσχεδιασμό και την ανασύνθεση να κατανοήσει τον ίδιο τον εαυτό του οδηγώντας ταυτόχρονα την τέχνη σε νέα ανεξερεύνητα μονοπάτια.

Όπως μάλιστα ο Yona Friedman¹²⁵ επεσήμανε, για να καταλάβει κανείς τη σημασία του έργου του Ξενάκη, θα πρέπει να το δει σε αντιστοιχία με το αλφάβητο που όταν κανείς το σκέφτεται, αν και αυτό αποτελεί τον πλέον στοιχειώδη κώδικα, συμπεριλαμβάνει ολόκληρη τη λογοτεχνία, και αυτή που έχει γραφτεί και αυτή που μέλει να δημιουργηθεί. Ταυτόχρονα, η χρήση μουσικών στοιχείων από την ηλεκτροακουστική σύνθεση της Joanna Bruzdowicz μπορούσε να ερμηνευθεί σαν ήχοι τόσο από τη φύση, όσο και θόρυβοι που προκύπτουν από την κίνηση και την αλληλεπίδραση μεταξύ σωμάτων και αντικειμένων.

Αυτήν την αλληλοεπίδραση που συμβαίνει υπό προϋποθέσεις αλλά και την πολυπλοκότητα του μηχανισμού πίσω από κάθε διαλεκτική διαδικασία θέλησε να καταδείξει με το έργο του ο Ξενάκης. Στόχος ήταν η αποκάλυψη της διεργασίας που μεσολαβεί μεταξύ της προϋπάρχουσας αντίληψης των πραγμάτων και της παρούσας στοχαστικής διαδικασίας. Γεγονός που μας επιτρέπει να συνειδητοποιήσουμε τόσο τη δυναμική σχέση μεταξύ του εαυτού μας και των πραγμάτων, όσο και τον τρόπο με τον οποίο μπορεί να μεταβληθεί η προκαταρκτική μας αντίληψη και να κατανοηθεί εκ νέου το προς παρατήρηση φαινόμενο: εκεί όπου ο εαυτός και η εμπειρία μας γίνονται αντικείμενο ανάκλασης.

1.8. Ο κώνος μέσα στην πόλη και ως πολιτικό σύμβολο

Ο Pierre Restany για την επόμενη ατομική έκθεση του καλλιτέχνη στην Galerie Alliance το 1970 στην Κοπεγχάγη έγραψε «ότι το θέατρο είναι η ζωή: η φαντασία του Ξενάκη γρήγορα εξυψώθηκε σε μια ανώτερη διάσταση, αυτήν του περιβάλλοντος και του οργανωμένου χώρου, της αστικής ανάπτυξης. Αλλά της αστικής ανάπτυξης που συλλαμβάνεται μέσα στην κίνηση, στην προσαρμοστικότητα, στη διάθεση προς τους κατοίκους, προς τους χρήστες των δομών [...] Οι φόρμες του Ξενάκη άλλοτε αβλαβείς (λουλούδια, πάντα λουλούδια, γιατί όχι;) μεταλλάχθηκαν, σχηματίστηκαν, δομήθηκαν: στο σημείο που να δημιουργούν σήμερα έναν πραγματικό οπτικό κώδικα σήμανσης [...] Από αυθεντικά πρότυπα τα σημεία-κώδικες γίνονται προϊόντα που κατασκευάζονται ανά

¹²⁵ Yona Friedman, *Espace à reflexion*, (κατ. έκθεσης) Södertälje Konsthall, 13.9 - 5.10.1969.

εκατοντάδες και γίνονται ένας πραγματικός στρατός που καταλαμβάνει τον χώρο, τάγματα το ένα μετά το άλλο μέσα στην αντανάκλαση των στρατιωτικών τους στολών»¹²⁶.

Πράγματι ο καλλιτέχνης στο κλίμα του Μάη του 1968 και την αυξημένη πολιτικοποίηση της εποχής δεν θα ήταν από αυτούς «που θα αποφάσιζαν να αποκοιμηθούν όταν ο κατακλυσμός τους απειλούσε»¹²⁷ όπως έγραψε ο Adorno. Η Άνοιξη της Πράγας, η σοβιετική εισβολή στη Τσεχοσλοβακία, ο πόλεμος στο Βιετνάμ με τη διεθνή αντιπαράθεση και τα ανταρτοκρατικά κινήματα σε όλο τον κόσμο, σε συνδυασμό με τις φοιτητικές αναταραχές στο Παρίσι ήταν μερικά μόνο από τα γεγονότα που σημάδεψαν το πέρασμα από τη δεκαετία του 1960 σε εκείνη του 1970. Ο Ξενάκης επηρεασμένος από το πολιτικοκοινωνικό κλίμα, όπως αυτό συνοπτικά περιγράφεται παραπάνω, συμμετείχε ενεργά στις συζητήσεις-ζυμώσεις τόσο με το καλλιτεχνικό του έργο όσο και με τον θεωρητικό του λόγο, δηλώνοντας μάλιστα αναρχικός¹²⁸.

Στον δρόμο που είχαν εισάγει τα έργα της Καταστασιακής Διεθνούς και τα φιλμ του Jean-Luc Godard και δίπλα στις πολιτικές αφίσες της κολεκτίβας Atelier Populaire που εμφανίζονταν στους παρισινούς δρόμους, αποφάσισε και ο ίδιος να αμφισβητήσει την καθεστηκυία τάξη μέσα από πράξεις πολιτικού ακτιβισμού αλλά και με το έργο του. Εκείνη την περίοδο συνέπλευσε με τις απόψεις που εκφράστηκαν από την ομάδα Supports/Surfaces. Αυτή, υποστήριξε ότι η καλλιτεχνική πρακτική πρέπει να συμβαδίζει με τη θεωρία (κριτική σκέψη και συγγραφή), ενώ αντέδρασε έντονα στον συγκεντρωτισμό της τέχνης και του status quo της σχολής του Παρισιού που υποστήριζε τη συντηρητική αισθητική.

Ο Ξενάκης χωρίς να εφησυχάζει, προσπάθησε με τον δικό του τρόπο να συνδυάσει τη φαινομενολογία με την ιστορική και χρονική δέσμευση, αντηχώντας ταυτόχρονα τις θέσεις του Heidegger¹²⁹ αλλά και του Merleau-Ponty όπως είδαμε παραπάνω. Ανταποκρινόμενος στις συνθήκες και την περιρρέουσα ατμόσφαιρα της εποχής επεδίωξε η τέχνη του να έχει κοινωνικό

¹²⁶ Pierre Restany, «La métamorphose à portée de la main», *Constantin Xenakis*, (κατ. έκθεσης), Galerie Alliance, Copenhagen, 12.02.1970 - 07.03.1970, (μετάφραση δική μου).

¹²⁷ T.W. Adorno, «Commitment», *The Essential Frankfurt School Reader* (Arato Eike Gebhardt ed.), New York, Bloomsbury Academic, New edition, 1982, σ. 301.

¹²⁸ Σύμφωνα με τις δηλώσεις του καλλιτέχνη κατά τη διάρκεια συνεντεύξεων αλλά και στο Πέγκυ Κουνενάκη, Κωνσταντίνος Ξενάκης, *Ο δημιουργός ενός οπτικού αλφάβητου*, Σύγχρονοι Έλληνες Εικαστικοί, Αθήνα, *Τα Νέα* χ.χ. [μεταξύ 2006-2012], σ. 43 και 48.

¹²⁹ Σύμφωνα με τον φιλόσοφο ως κοινωνικά όντα, θα πρέπει να προσεγγίζουμε και να κατανοούμε τα γεγονότα μέσα στο πλαίσιο στο οποίο αυτά συμβαίνουν, αφού η αντίληψη τους είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τον χρόνο και τον τόπο. Επιπλέον η συμμετοχή μας στο πολιτισμικό γίνεσθαι έχει άμεσο αντίκτυπο στην ανθρώπινη υπόσταση. Επεσήμανε μάλιστα ότι όταν ερχόμαστε αντιμέτωποι με νέες καταστάσεις/δεδομένα τείνουμε να τα εντάξουμε στην προϋπάρχουσα εμπειρία μας με προκαθορισμένες ερμηνείες. Εντούτοις η ικανότητα να νοηματοδοτούμε τις εμπειρίες μας και τα φαινόμενα γύρω μας, αν και βασίζεται στον πυρήνα του εκάστοτε υποκειμένου, γίνεται πάντα μέσα στο ιστορικό και χρονικό πλαίσιο που αυτά διαδραματίζονται. Martin Heidegger, *Είναι και χρόνος*, (μετ. Γιάννης Τζαβάρας), Αθήνα, Δωδώνη, 2017.

αντίκτυπο. Συνειδητή του απόφαση ήταν να προσφέρει νέες σημάνσεις στο προσφιές αντικείμενο του κώνου. Φέρνοντάς τον κοντά στα αντικείμενα της καθημερινής ζωής και αντιπαραβάλλοντάς τον με τα οδικά σήματα της κυκλοφορίας θέλησε να τον κάνει αντανάκλαση της εποχής του. Μπορεί για την έκθεση στην Κοπεγχάγη να μην κατάφερε ο κώνος να κυριεύσει όπως επιθυμούσε την κεντρική πλατεία και το παλάτι *Amalienborg*¹³⁰, όμως ο κώνος-αλφάβητο όπως παρουσιάστηκε στον χώρο της γκαλερί συνέχισε μέσα από διαφορετικούς συνδυασμούς να δημιουργεί ένα μετασχηματιζόμενο περιβάλλον που διαμορφωνόταν διαρκώς σε συνάρτηση με τη δημιουργικότητα των θεατών.

Το αίτημα, να καταφέρει το έργο να λειτουργήσει σε μια διαλεκτική σχέση που επαναπροσδιορίζει τις κοινωνικές δομές, εκφράστηκε καλύτερα στην ατομική του έκθεση στο Malmö Museum στη Σουηδία το 1970. Στο ένα δωμάτιο, ένα από τα γνώριμα περιβάλλοντα με τις κωνικές φιγούρες σε έντονα χρώματα, που είχαν για κεφάλια σφαίρες χωρισμένες στα δύο με ένα άνοιγμα σαν στόμα, είχαν τοποθετηθεί πάνω σε μια σκηνική πλατφόρμα σαν κουκλοθέατρο και η κίνηση τους επιτυγχάνετο με τη βοήθεια μαγνητών¹³¹. Στην άλλη αίθουσα (εικ.26), μεγάλου ύψους και πορτοκαλί χρώματος κώνοι, που παραδοσιακά βρίσκονταν στον δημόσιο χώρο και τους σουηδικούς δρόμους εισήλθαν στο εσωτερικό του μουσείου καταλαμβάνοντας την αίθουσα. Μια μπαλαρίνα από το βασιλικό μπαλέτο της Κοπεγχάγης υποδεχόταν το κοινό και χορεύοντας γύρω από τους κώνους στον ρυθμό της ηλεκτρομαγνητικής σύνθεσης της Bruzdowicz με τίτλο *FOBOS*, αντιπαρέβαλε το σώμα της με τη δυναμική τριγωνική φόρμα. Τα σήματα οδικής κυκλοφορίας, αντί να δρουν αποτρεπτικά ενός επικείμενου κινδύνου, έγιναν πλέον γλυπτά που τόνιζαν την αισθητική λειτουργία του αντικειμένου. Ο καλλιτέχνης με τρόπο σαφή έθεσε το ερώτημα για το πώς ένα καθημερινό αντικείμενο μπορεί να μεταλλαχθεί σε έργο τέχνης και πώς ο περιβάλλων χώρος με τη δυναμική που ασκεί, μπορεί να υπάρξει φορέας αλλαγής της αρχικής φύσης του αντικειμένου αποδίδοντάς του εκ νέου νόημα.

Την ίδια στιγμή, επιθυμία του ήταν να σχολιάσει την τάση της κοινωνίας για συσσώρευση, αφομοίωση και ομοιομορφία αλλά και να αμφισβητήσει τις προκαθορισμένες εικόνες δίνοντας έναυσμα για νέες σκέψεις και προοπτικές αντίληψης. Αυτήν την κριτική στάση προς την υπεραφθονία, την άκριτη κατανάλωση, την εμπορευματοποίηση και τις ιδεολογικές ανακατατάξεις στη σύγχρονη τεχνολογική κοινωνία, θα ερευνούσε σε βάθος με

¹³⁰ Virtus, «Graesk kunstnergæst med en drøm: Amalienborg Plads som kunstværk», *Berlingske Aftenavis*, Copenhagen, 13.02.1970.

¹³¹ «Spegel-Konst på Malmö Museum», *Arbetet*, Malmö, 23.04.1970 και «3 utställningar på Malmö Museum», *Skanska Dagbladet Lund*, Malmö, 23.04.1970 και C.N., «Spegel, rörelse och fluoriserande ljus», *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*, Malmö, 23.04.1970, σ. 1 και 13.

τη βοήθεια του προγράμματος υποτροφιών DAAD, που του προσέφερε τη δυνατότητα να μεταβεί στο Βερολίνο για τα επόμενα δύο χρόνια (1970-71). Η πρώτη του ατομική παρουσίαση στη γερμανική πρωτεύουσα πραγματοποιήθηκε τον Ιανουάριο του 1971 στους Εκθεσιακούς Χώρους της Πρώην Γκαλερί του 20^{ου} Αιώνα (Ausstellungsräume der Ehemaligen Galerie des XX Jahrhunderts).

Δίπλα στον πρώτο χώρο με τα γνωστά του «λιλιπούτεια» κωνικά μοντέλα που κινούνταν και διατηρούσαν την ευφάνταστη παιδικότητα, παρουσίασε το νέο του περιβάλλον με τίτλο *Problème* (εικ.27). Με αυτό θέλησε να θέσει το εξής ερώτημα: πως οι θεατές θα μπορούσαν να υπολογίσουν το μέγεθος της αίθουσας, η οποία ακαθόριστη από το μπλε φθορίζον φως θα μπορούσε πιθανόν να οριοθετηθεί μέσα από τον αριθμό των κίτρινων φωσφορίζοντων κώνων; Στην έξοδο ο ίδιος ο καλλιτέχνης παρείχε την απάντηση: «οι εσφαλμένοι υπολογισμοί σου είναι συνέπεια της σημερινής πολιτικής σε όλα τα τεχνολογικώς ανεπτυγμένα κράτη»¹³².

Όντας το έργο του ταυτόχρονα πρόβλημα, παιχνίδι και σχόλιο πάνω στην κοινωνικοπολιτική συνθήκη, στόχος του Ξενάκη ήταν η ενεργοποίηση της φαντασίας. Όπως έγραψε στον κατάλογο της έκθεσης «πρέπει ν' αντιμετωπίσετε αυτές τις κατασκευές σαν μακέτες καμωμένες σε λιλипούτεια κλίμακα. Αν διαθέτετε φαντασία, μπορείτε να μπειτε σ' αυτό τον χώρο με τα σήματα ανοιχτού κώδικα, εννοώ ότι μπορείτε να δράσετε στο εσωτερικό, να το μετατρέψετε όπως σας βολεύει. Σας περιβάλλει μια πληθώρα αντικειμένων τόσο μεγάλη όση και το αλφάβητο σας, που σκοπό έχει να τονώσει τη φαντασία σας και να την κινητοποιήσει»¹³³.

Παράλληλα καπνός και μυρωδιά από θυμιάματα έβγαινε στον χώρο από το στόμιο των κώνων υποβάλλοντας ακόμη εντονότερα μία μυστικιστική και αινιγματική αίσθηση. Προσπαθώντας να μην επιβάλλει σε κανένα στάδιο την προσωπική του αισθητική, ο Ξενάκης σημείωσε ότι χρησιμοποίησε βιομηχανικά χρώματα και υπεριώδη φώτα που βοήθησαν το κοινό να απομακρυνθεί από τη «στατικότητα του συμβόλου και τις ανθρωπομορφικές αναφορές»¹³⁴. Απώτερη επιδίωξη ήταν να κάνει τον θεατή να αναρωτηθεί για τη «ψευδο-λειτουργικότητα αυτών των ονειρικών αντικειμένων»¹³⁵ και να τον προτρέψει να εφεύρει τους δικούς του κανόνες παιχνιδιού και ονείρου.

¹³² C. Xenakis, «L'imagination en conserve», *Berlin Künstlerprogramm, DAAD mit Unterstützung des Senators für Wissenschaft + Kunst, Ausstellungsräume der Ehem, Galerie des XX Jahrhunderts*, Berlin, 5-25 Januar 1971, σ. 8, (μετάφραση δική μου).

¹³³ Ο.π., (μετάφραση δική μου).

¹³⁴ Σε εισαγωγικά λόγια του καλλιτέχνη από τον κατάλογο της έκθεσης, ό.π., σ.10, (μετάφραση δική μου).

¹³⁵ Ο.π., σ. 12-13, (μετάφραση δική μου).

Η πόλη ως χώρος που διαμορφώνει και ταυτόχρονα υπονομεύει τα όνειρα, αλλά και επιτείνει το αίσθημα της αποξένωσης, ιδιαίτερα στο διαιρεμένο από το Τείχος Βερολίνου, βρέθηκε στο κέντρο του δημιουργικού του προβληματισμού. Οι δρόμοι, τα κτίρια και τα εμβληματικά μνημεία που συγκροτούσαν την καθημερινότητα γύρω του αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης και το όχημα που οδήγησε τη φαντασία του καλλιτέχνη προς νέες σουρεαλιστικές εικόνες. Έτσι δίπλα στο απροσδιόριστο περιβάλλον αποφάσισε να παρουσιάσει μια νέα σειρά φωτογραφικών κολλάζ με καρτ-ποστάλ στις οποίες είχε εντάξει το λαϊτμοτίφ του κώνου (εικ.28-31). Το υπερμέγεθες σύμβολο τώρα ρύθμιζε την κυκλοφορία οχημάτων και πεζών σε μια πολύβουη διασταύρωση μητρόπολης, «συνασπίζοταν» και έστηνε οδοφράγματα μπροστά από τη πύλη του Βρανδεμβούργου, αναμετρόταν με το τείχος του Βερολίνου, μπλόκαρε τους δρόμους και άλλαζε την κυκλοφορία ή ακόμη δημιουργούσε μια στρατιά αλλόκοτων «τουριστών» στην Ακρόπολη.

Το πολιτικό σχόλιο, ο σαρκαστικός τόνος και το αίτημα για επικοινωνία των δύο πλευρών της πόλης και αλλαγή υπήρξαν έκδηλα στο έργο του¹³⁶. Όχι μόνο ο καλλιτέχνης αντικατέστησε τα ονόματα των γερμανικών δρόμων με ονομασίες φαρμάκων και ιατρικά διαφημιστικά (εικ.31), αλλά δεν δίστασε να κατακρίνει το καθεστώς στην Ελλάδα που βρίσκονταν ήδη κάτω από τη δικτατορία των Συνταγματαρχών. Στην εθνικιστική αρχαιολαγνεία της εποχής, ο Ξενάκης με τόλμη πρότεινε στα επόμενα έργα του την κάλυψη των Καρυάτιδων με μαύρο πλαστικό, την περιφραγή του Παρθενώνα με συρματοπλέγματα και τον βομβαρδισμό του ναού (εικ.32-33). Σχεδόν απηχώντας τις θέσεις του Marinetti από το φουτουριστικό μανιφέστο, ο ίδιος αντιπρότεινε στο δέος που προκαλούταν από την παράδοση του παρελθόντος την καταστροφή όλων των έργων τέχνης από τους δημιουργούς τους αλλά και την παύση κάθε καλλιτεχνικής δημιουργίας για τουλάχιστον ένα χρόνο¹³⁷.

Αυτή η απόσυρση δεν πρέπει να εκληφθεί ως αποτέλεσμα μιας «ηθικής και απλοϊκής καταδίκης, γιατί δεν πρόκειται για θάνατο ούτε για χάπενινγκ»¹³⁸, αλλά αντίθετα νοείται ως πολιτική παρέμβαση που στόχευε στην αφύπνιση του κοινού και την αντίστασή του σε κάθε μορφή υποδούλωσης. Όμοια πρέπει να εκληφθούν και οι δράσεις που πραγματοποίησε την ίδια χρονιά (1971) στο Βερολίνο, όπως για παράδειγμα την *Strassenaktion* (εικ.34-35) κατά

¹³⁶ Η δημοσιογράφος Lucie Schauer γράφει: «Η τέχνη του Ξενάκη έχει συχνά την τάση της πολιτικής παρέμβασης. Αν για παράδειγμα παρατηρήσει κανείς προσεκτικά ένα σχέδιο με την ελληνική σημαία θα διαπιστώσει ότι τα μικρά πράσινα αστεράκια είναι τελικά συρματοπλέγματα. Ένα σχεδόν πολιτικό νόημα παίρνει επίσης η τοποθέτηση σημάτων κυκλοφορίας κοντά στην Πύλη του Βρανδεμβούργου η οποία στεφανώνεται μ' ένα μεγάλο STOP». Lucie Schauer, «Kunst mit dem Hang zu politischer Mahnung», *Die Welt*, 07.01.1971, (μετάφραση δική μου).

¹³⁷ C. Xenakis, «L'imagination en conserve», ό.π., σ. 20 και 24.

¹³⁸ Ό.π., σ. 24.

την οποία ογδόντα σήματα-κώννοι από τους οποίους έβγαιναν μαύροι καπνοί τοποθετήθηκαν σε διαφορετικά σημεία και μπλόκαραν την κύρια είσοδο της Σχολής Καλών Τεχνών. Ένα καυστικό σχόλιο ως προς τους χώρους και τον τρόπο με τον οποίο επιτελούνταν η παραγωγή και η διάδοση της γνώσης. Όπως αργότερα ο ιστορικός τέχνης Frank Popper θα αναφέρει «οι δράσεις στους δρόμους του Βερολίνου αποζητούν την πλήρη συμμετοχή: την οπτική, την απτική (ο θεατής πρέπει να μετακινήσει το έργο), την οσφρητική (αναθυμιάσεις καπνού), την ακουστική (ήχοι). Με άλλα λόγια ο Κωνσταντίνος Ξενάκης ζητά από τον θεατή να επαναπροσδιορίσει την πάντα σχετική του ελευθερία»¹³⁹. Αν και η αστυνομία δεν παρενέβη, η επιθυμία του το έργο να βγει έξω από τους παραδοσιακούς χώρους έκθεσης και ως εκ τούτου να αντιπαρατεθεί προς το παρωχημένο σύστημα εικαστικής παιδείας καθώς και το πολιτικοκοινωνικό κατεστημένο, ήταν σαφές. Ο ίδιος μάλιστα δήλωσε ότι «ο περιορισμός της τέχνης μέσα στα μουσεία και στα ατελιέ οδηγεί αναπότρεπτα στην πνευματική στασιμότητα...και ότι είναι υποχρέωση του καλλιτέχνη να μιλήσει «καλλιτεχνικά» για πολιτικά προβλήματα του καιρού του»¹⁴⁰.

Πέραν όμως από τα αιτήματα που θα έπρεπε να προβάλλει η σύγχρονή του τέχνη, στην ίδια συνέντευξη ο Ξενάκης δήλωσε ευθαρσώς ότι θεωρούσε τον εαυτό του Έλληνα και τοποθετήθηκε σε σχέση με το πώς έβλεπε την τέχνη στη χώρα. Προβληματισμένος από την έλλειψη «πραγματικής δημιουργίας και πειραματισμού», παρουσιάστηκε διστακτικός σχετικά με τις «προσπάθειες να ακολουθηθούν οι εξελίξεις στο εξωτερικό με την αναπόφευκτη καθυστέρηση» που καταλήγει σε «αντιγραφή και μιμητισμό»¹⁴¹. Ταυτόχρονα εξέφρασε την επιθυμία του να παρουσιάσει το έργο του στον ελληνικό καλλιτεχνικό χώρο με «βλέμμα τελείως κριτικό»¹⁴².

1.9. Η μετάβαση του κώννου από τον δημόσιο χώρο στο γλωσσικό περιβάλλον. Η πρώτη έκθεση στην Ελλάδα, Ινστιτούτο Goethe, 1971

Η πρόταση δεν άργησε να έρθει, και μερικούς μήνες αργότερα, στα τέλη του 1971, ο καλλιτέχνης πραγματοποίησε την πρώτη ατομική του παρουσίαση στην Ελλάδα στο εργαστήριο σύγχρονης τέχνης του Ινστιτούτο Goethe. Αν και η έκθεση πραγματοποιήθηκε

¹³⁹ Frank Popper, *Art, Action et Participation. L'artiste et la créativité aujourd'hui*, Paris, Klincksieck, 1985, σ. 55.

¹⁴⁰ Νικηφόρος Γραμματικός, «Ξενάκης: η ελληνική παρουσία στην κινητική τέχνη», *Επίκαιρα*, ν. 138, 26.03-01.04.1971, σ. 24-26.

¹⁴¹ Ο.π.

¹⁴² Ο.π.

μεσούσης της δικτατορίας των Συνταγματαρχών, ο Ξενάκης, συνέπλευσε με τους έλληνες ομόλογούς του, που είχαν πλέον επιστρέψει δριμύτεροι στην καλλιτεχνική παραγωγή μετά από δύο χρόνια σιωπής και «απραξίας». Παρουσίασε ένα έργο με έντονο τον χαρακτήρα της διαμαρτυρίας και του πολιτικού μηνύματος, που στην ειδική αυτή συνθήκη εκλήφθηκε ως ιδιαίτερα πρωτοποριακό και προκλητικό. Η έκθεση συνέβη την ίδια χρονιά που οι δύο ομαδικές εκθέσεις στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών του Χίλτον και στη Γκαλερί Νέες Μορφές¹⁴³ ήρθαν σαν αντίδραση στην *11^η Πανελλήνιο* που πλέον τελούσε υπό το καθεστώς των Συνταγματαρχών και στην παρωδία της επίσημης τέχνης.

Ταυτόχρονα η έκθεση του Ξενάκη θα πρέπει να ιδωθεί παράλληλα με την ευρύτερη τάση που είχε υιοθετηθεί κατά τη διάρκεια της δικτατορικής απολυταρχίας, και είχε ωθήσει τους έλληνες καλλιτέχνες να εφεύρουν νέους κώδικες επικοινωνίας μέσω των οποίων διέφευγαν της λογοκρισίας εκφράζοντας ταυτόχρονα την αντίθεσή τους στο πολιτικό καθεστώς. Οι τελευταίοι είχαν πλέον απομακρυνθεί από την αφαίρεση που κυριαρχούσε όλη την προηγούμενη δεκαετία. Είχαν δειλά ξεκινήσει να πειραματίζονται με νέα μέσα και τεχνικές και να χρησιμοποιούν επικοινωνιακούς κώδικες στην προσπάθειά τους να μεταφέρουν με τον πιο αποτελεσματικό τρόπο το επιδιωκόμενο μήνυμα στο κοινό¹⁴⁴.

Βλέπουμε λοιπόν ότι η δικτατορία λειτούργησε συσπειρωτικά για μια ομάδα του πνευματικού κόσμου και συνέβαλε στην ανάπτυξη νέων πρωτοποριακών μορφών τέχνης. Όπως μάλιστα η ιστορικός τέχνης Μάρθα Χριστοφόγλου ανέφερε: «αυτή η ενδιαφέρουσα μορφή αντιδικτατορικής αλληλεγγύης διευκόλυνε, μεταξύ άλλων, την υποδοχή καλλιτεχνικών προτάσεων, οι οποίες πριν από λίγα χρόνια θεωρούνταν ακραίες. Τόσο οι καλλιτέχνες όσο και οι θεατές ήταν πιο έτοιμοι από ποτέ να υπερβούν τον παραδοσιακό συντηρητισμό του μέσου νεοέλληνα της εποχής»¹⁴⁵.

Επίσης σημαντική ήταν η συμβολή των ξένων μορφωτικών ιδρυμάτων, που τα προηγούμενα χρόνια είχαν βοηθήσει ένα πλήθος πνευματικών ανθρώπων μέσω υποτροφιών

¹⁴³ Την ίδια εποχή που γίνεται η ΙΑ' «Πανελλήνια», στη γκαλερί των «Νέων Μορφών» (12-26.04.1971) και στην «Αίθουσα Τέχνης Αθηνών» του Χίλτον (22.04.-09.05.1971) οργανώνονται οι «Δύο συγκλίνουσες εκδηλώσεις», στις οποίες πήραν μέρος 36 ζωγράφοι και γλύπτες. Τα έργα τους αντιπροσώπευαν ό,τι καλύτερο έχει να δείξει τότε η ελληνική τέχνη. Αυτές οι δύο εκδηλώσεις είναι η πιο ουσιαστική αντιπαράθεση των εικαστικών στην τακτική που ακολουθεί η χούντα ως προς τη γενικότερη πολιτική της. Ανεπίσημα, οι εκδηλώσεις στις δύο γκαλερί αποκαλούνται «Αντι-πανελλήνια».», Πέγκυ Κουνενάκη, *Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές, 1971-1973*, Αθήνα, Εξάντας, 1988, σ. 25.

¹⁴⁴ Έτσι τον Νοέμβριο του 1970 η Μαρία Καραβέλα δημιούργησε το πρώτο περιβάλλον-χώρο στην Ελλάδα στην γκαλερί Άστορ. Την επόμενη χρονιά η δεύτερη ατομική της έκθεση στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών-Χίλτον που παρουσίασε μέσα από ένα περιβάλλον τη ζοφερή καθημερινότητα στις φυλακές, λογοκρίθηκε και ανάγκασε την καλλιτέχνη να φύγει για το Παρίσι, όπου και παρέμεινε μέχρι τα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης.

¹⁴⁵ Μάρθα-Έλλη Χριστοφόγλου, «Η καταλυτική επίδραση της δικτατορίας», *Καθημερινή*, Ένθετο *Επτά Ημέρες*, 09.01.2005.

να διαφύγουν από τον ασφυκτικό κλοιό της λογοκρισίας και να βρουν καταφύγιο σε διάφορες ευρωπαϊκές πόλεις. Αυτά πλέον συναινούσαν να προβάλουν και υποστηρίξουν τις προοδευτικές και τολμηρές εκφράσεις της τέχνης των ντόπιων και των εκπατρισμένων καλλιτεχνών. Αποτέλεσαν με αυτόν τον τρόπο τους ελάχιστους χώρους ελεύθερης συζήτησης που αντιτέθηκαν στη μαζική κουλτούρα και την εθνική αφήγηση που κυριαρχούσε από το 1967 και εξής. Μετά τις εκθέσεις των Τσόκλη και Δανιήλ στο Goethe, ήταν σειρά του «δύσκολου για το ελληνικό κοινό» Ξενάκη «να δώσει μια γεύση της αναστατώσεως και των αναζητήσεων που χαρακτήριζαν τη Σύγχρονη τέχνη»¹⁴⁶.

Η έκθεση ακολουθώντας τις προηγούμενες παρουσιάσεις της δουλειάς του συνδύασε «ηλεκτρονικά αντικείμενα για συμμετοχή του κοινού, «περιβάλλοντα», σχέδια και χαρακτηριστικά»¹⁴⁷. Την ημέρα των εγκαινίων, έπειτα από προβολή ταινιών και διαφανειών με το αντίστοιχο υλικό που είχε παρουσιαστεί στο Βερολίνο, ακολούθησε μια *δράσι* στον απέναντι υπαίθριο χώρο στάθμευσης. Κατά τη διάρκειά της ο Ξενάκης άναψε περίπου δέκα κώνους των οποίων ο καπνός κάλυψε την περιοχή και τους επισκέπτες. Αν και ούτε και εδώ η αστυνομία προσπάθησε να σταματήσει την εκδήλωση, οι αντιδράσεις ποικίλαν¹⁴⁸ με τον Τύπο της εποχής να χαρακτηρίζει τον καλλιτέχνη από «πρωτοποριακό, για άλλους συμβολικό-μυστηριακό, και για άλλους ακαταλαβίστικο ή και παιδαριώδη»¹⁴⁹.

Οι δυο πιο ενδιαφέρουσες κριτικές για την έκθεση ήταν αυτές της Έφης Ανδρεάδη¹⁵⁰ και της Ελένης Βακαλό¹⁵¹. Η πρώτη, επεσήμανε τον συμμετοχικό χαρακτήρα και τα διαφορετικά μέσα με τα οποία ο καλλιτέχνης προσπάθησε να αποταθεί στο κοινό. Χαρακτηριστικά αναφέρθηκε, στο στοιχειώδες σύμβολο του κώνου που με την εγγενή του απλότητα χρησιμοποιήθηκε σε πολλά περιβάλλοντα: από κατασκευαστικά σχέδια μέχρι σήματα της τροχαίας, αλλά και στα ιδεογράμματα που διαμόρφωναν τους κανόνες ενός δυνητικού παιχνιδιού. Η κριτικός ανέφερε ότι ο Ξενάκης κατάφερε να ισορροπήσει την επιθετικότητα και τη σαρκαστική διάθεση με την ιδέα του παιχνιδιού, και ο θεατής να οδηγηθεί σε καταστάσεις περισυλλογής, αμφιβολίας, προβληματισμού αλλά και διασκέδασης.

Το δεύτερο δημοσίευμα, αυτό της Βακαλό, είχε πλέον θεωρητικό χαρακτήρα καθώς φιλοδοξούσε να αναλύσει τις καταβολές της νέας τέχνης του περιβάλλοντος και να την εντάξει

¹⁴⁶ «Κώνοι και καπνοί στην έκθεση Ξενάκη», *Η Βραδυνή*, 02.12.1971.

¹⁴⁷ «Οι νεραϊδοιστορίες του Κ. Ξενάκη», *Απογευματινή*, 02.12.1971.

¹⁴⁸ Η Ελένη Βακαλό την χαρακτηρίζει ως την σημαντικότερη εκδήλωση σε ελεύθερο ανοιχτό χώρο που πραγματοποιήθηκε κατά τη διάρκεια της δικτατορίας. Ελένη Βακαλό, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα, Μετά την αφαίρεση*, ό.π., 1985, σ. 85.

¹⁴⁹ Θ. Δασκαλόπουλος, «Όταν η ζωγραφική γίνεται καπνός», *Απογευματινή*, Αθήνα, 03.12.1971.

¹⁵⁰ Έφη Ανδρεάδη, «Τα περιβάλλοντα του Κ. Ξενάκη», *Το Βήμα*, Αθήνα, 11.12.1971.

¹⁵¹ Ελένη Βακαλό, «Τέχνη περιβάλλοντος», *Τα Νέα*, 15.01.1972.

στην ιστορία της τέχνης. Η ιστορικός τέχνης αναφέρθηκε στην εξάλειψη των κατατάξεων και της ιεραρχίας μεταξύ των διαφορετικών ειδών της τέχνης και στις αλλαγές σε ό,τι αφορά την αντίληψη του χώρου και τη σχέση περιβάλλοντος και ανθρώπου. Ο θεατής όχι απλά ενυπήρχε στον χώρο αλλά αποτελούσε βασικό συντελεστή στον σχηματισμό του. Η κριτικός εξέτασε την πορεία της τέχνης του Ξενάκη εστιάζοντας στη νέα αυτή έκφραση με χαρακτηριστικό στοιχείο τη σύμπραξη, επισημαίνοντας χαρακτηριστικά ότι «στη συμβολή δράσης και αντίδρασης δεν υπάρχει τομή»¹⁵². Ταυτόχρονα, είδε στον κώνο «ένα απλό γεωμετρικό στοιχείο, κοινής και περιεκτικής αντίληψης»¹⁵³ που μπορούσε να έχει διαφορετικά επίπεδα χρήσης και να προσλάβει ποικίλες σημασίες.

Η πολυσημία του κώνου στο σημείο αυτό, μπορεί να εξεταστεί στο πλαίσιο της πρώτης εμφανούς στροφής του ενδιαφέροντος του Ξενάκη προς τον *Λόγο* και τη γλωσσική σήμανση. Ο καλλιτέχνης, αποφάσισε να επιμεληθεί μια έκδοση είκοσι-οκτώ σελίδων, η οποία έχοντας διάταξη εφημερίδας τυπώθηκε και διανεμήθηκε κατά τη διάρκεια της έκθεσης, ενώ έγινε στόχος της κριτικής¹⁵⁴. Υπό τον τίτλο *RA = Reflexion + Action = Reaction (RA = Σκέψη + Δράση = Αντίδραση)*¹⁵⁵ (εικ.36) ο καλλιτέχνης περιέλαβε διαφορετικά κείμενα επεξηγηματικά της τέχνης του. Ένα από αυτά ήταν απόσπασμα του κείμενου «η Φαντασία σε κονσέρβα» που είχε πρωτοδημοσιεύσει για την έκθεση του Βερολίνου¹⁵⁶, μαζί με ένα παλαιότερο κείμενο του Yona Friedman¹⁵⁷, στο οποίο ο αρχιτέκτονας είχε αναφερθεί στον αφηγηματικό χαρακτήρα της τέχνης του Ξενάκη.

Επιπρόσθετα διαφωτιστική υπήρξε η συνέντευξη του καλλιτέχνη με τον επιμελητή τέχνης Χρήστο Ιωακειμίδα με τον οποίο είχαν ήδη συνεργαστεί μερικά χρόνια νωρίτερα για την ομαδική έκθεση *Avant Garde Griechenland*¹⁵⁸. Σε αυτήν ο Ξενάκης σχολίασε τα πρώτα περιβάλλοντά του, που λειτουργούσαν ως δυναμικοί, ενεργητικοί ψυχολογικοί χώροι στους οποίους το αντικείμενο βρισκόταν σε απόλυτα διαδραστική σχέση με τον θεατή. Επίσης εξέφρασε την άποψη ότι η τέχνη στην Ελλάδα θα έπρεπε να αφορά το παρόν, οι καλλιτέχνες «να αναπτύξουν μια καλλιτεχνική προσωπικότητα που τους ανήκει» εκφράζοντας την τοπική

¹⁵² Ο.π.

¹⁵³ Ο.π.

¹⁵⁴ Συγκεκριμένα το δημοσίευμα της *Νέα Πολιτεία*, Αθήνα, 5.12.1971 εφορμώντας από το χρώμα της έκδοσης την αποκαλεί κίτρινο Τύπο λόγω του περιεχομένου του που σύμφωνα με τον δημοσιογράφο όχι μόνο δεν έχει κάτι άξιο να προτείνει αλλά σύμφωνα με τις χιουμοριστική και γεμάτη σαρκασμό παραίνεση του Ξενάκη θα πρέπει να πεταχτεί στο αποχωρητήριο.

¹⁵⁵ Κωνσταντίνος Ξενάκης, *RA = Reflexion + Action = Reaction (RA = Σκέψη + Δράση = Αντίδραση)*, Έτος 1^ο, Δεκέμβρης 1971, σ. 1-28.

¹⁵⁶ Δες υποσημείωση στο ίδιο κεφάλαιο ν. 132.

¹⁵⁷ Yona Friedman, «Urbanisme», *Espace à reflexion*, Södertälje Konsthall, 13.09 - 5.10 1969.

¹⁵⁸ Χρήστος Ιωακειμίδης, *Avant Garde Griechenland*, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, Haus am Lützowplatz, Berlin, Frankfurt, 1968.

κουλτούρα με τα «μέτρα ενός ανατολίτη μυθογράφου»¹⁵⁹. Αυτή αποτέλεσε ίσως την πρώτη αναφορά του καλλιτέχνη στον μύθο. Αυτός, όπως θα δούμε στη συνέχεια, με τον τρόπο με τον οποίο υπεισέρχεται τόσο στην καθημερινή ζωή όσο και στην τέχνη, θα είχε καταλυτική σημασία για την καλλιτεχνική παραγωγή του Ξενάκη.

Το επόμενο σημαντικό θέμα που θίχθηκε στη συνομιλία ήταν η παρουσία του βασικού δομικού στοιχείου του κώνου, που όπως πολύ εύστοχα επεσήμανε ο Ιωακειμίδης εμφανίστηκε με τρεις παραλλαγές που σηματοδοτούν και τη δημιουργική του εξέλιξη. «Ως οπτικό σήμα στις ηλεκτροκινητικές κατασκευές», «ως *structure primaire* μιας νέας διάταξης του χώρου» και «ως βάση μιας οπτικής γλώσσας»¹⁶⁰. Πράγματι ο καλλιτέχνης δήλωσε ότι βλέπει τον κώνο ως οπτικό σύμβολο ανάλογο με τα ιδεογράμματα και μέσω αυτού θέλησε να θέσει το πρόβλημα της επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων και της λειτουργίας της γλώσσας. Μάλιστα κατέθεσε την άποψη ότι «ο καθένας [...] αναπτύσσει μια δική του γλώσσα και δεν μπορεί να επικοινωνήσει με τους άλλους, καθώς αυτός και μόνο κατέχει τα στοιχεία της αποκρυπτογράφησης. Ο καθένας αναπτύσσει ένα δικό του κώδικα και μόνο εκείνος μπορεί να εξηγήσει τι θέλει πει»¹⁶¹.

Στο σημείο αυτό, με τα λόγια του ο Ξενάκης φαίνεται να προσπαθούσε να συγκεράσει τη σχέση μεταξύ της σημασιολογικής γλωσσολογικής προσέγγισης και της φαινομενολογικής περιγραφής, ως αναζήτησης μιας προγλωσσικής εμπειρίας. Σύμφωνα με την τελευταία, ο κόσμος βρίσκεται πάντα ήδη εκεί, πριν τη νόηση, σαν μία αναπαλλοτρίωτη παρουσία. Όλες οι προσπάθειες επικεντρώνονται στο να ανακτηθεί μια άμεση και πρωταρχική (*primitive*) επαφή με αυτόν, πριν την μεταφυσική θεώρηση ή την επιστημονική του προσέγγιση. Μέσω δηλαδή των αισθητηριακών και θυμικών λειτουργιών, μπορεί να διαμορφωθεί μια αντίληψη για τον κόσμο και τα πράγματα, τα οποία γίνονται αντιληπτά ως ανοιχτά και ανεξάντλητα σύνολα τα οποία δεν κατέχονται ποτέ ολοκληρωτικά αλλά υπόκεινται σε διαφορετικές ερμηνείες.

Εξαιτίας αυτού, ο ίδιος ο καλλιτέχνης επιθυμούσε να επεξηγήσει την εργασία του και να «περάσει στο στάδιο της αναλυτικής δουλειάς»¹⁶² κατασκευάζοντας ένα αλφάβητο, το οποίο θα του προσέφερε τη δυνατότητα να επικοινωνήσει τις σκέψεις του. Η εργασία του, παρόλα αυτά -όπως ο ίδιος εμφατικά υποστήριξε- δε θα έπρεπε να ιδωθεί με επιστημονικούς όρους, αλλά με τα μέτρα της ποίησης. Στο ίδιο πλαίσιο προέτρεψε και την καταστροφή των έργων και τη διακοπή της καλλιτεχνικής παραγωγής σαν ενεργητικό διάλειμμα που θα έκανε

¹⁵⁹ Χρήστος Ιωακειμίδης, Κ. Ξενάκης, «Ρεπορτάζ, Ποιος είναι ο Κ. Ξενάκης;», *RA = Reflexion + Action = Reaction* (*RA = Σκέψη + Δράση = Αντίδραση*), Έτος 1^ο, Δεκέμβρης 1971, σ. 7.

¹⁶⁰ Ό.π., σ. 8.

¹⁶¹ Ό.π., σ. 8.

¹⁶² Ό.π., σ. 8.

τους καλλιτέχνες «να σταματήσουν να δουλεύουν σαν ρομπότ [...] και κατόπιν να γίνει ένα νέο ξεκίνημα»¹⁶³.

Η σχέση λοιπόν που πρότεινε δεν ήταν απόλυτα προκαθορισμένη, αλλά επαφιότανε στην αλληλοεπίδραση μεταξύ ενεργούντος υποκειμένου και καλλιτεχνικού έργου. Η εγρήγορση και η αμφίδρομη συνθήκη ανταπόκρισης υπήρξαν τα συστατικά που θα οδηγούσαν «στην βιωμένη προοπτική της αντίληψης»¹⁶⁴. Ο καλλιτέχνης ενστερνιζόμενος τη φαινομενολογική σκοπιά, παρουσιάζεται σαν αυτός που βιώνει την εμπειρία του «οράν» μέσα στον κόσμο, χωρίς δηλαδή να μιμείται τον κόσμο σύμφωνα με την κοινή αντίληψη ή ένα πλαίσιο επιστημονικής επισκόπησης. Αντίθετα η δράση του στοχεύει στο να καταστήσει ορατές όψεις των πραγμάτων που δεν γίνονται συνήθως αντιληπτές στην καθημερινή πραγματικότητα ή όπως επισήμανε σε άλλο έργο του ο Merleau-Ponty να εκφράσει την «ποίηση που θα πει να αφυπνίζει και να επανεγκαλεί ολόκληρη την καθαρή εκφραστική δύναμη πέραν όσων έχουν ήδη ειπωθεί ή ιδωθεί»¹⁶⁵.

Ο Ξενάκης πλέον, λειτούργησε σαν προσεκτικός παρατηρητής του περιβάλλοντος που τον πλαισίωνε και δεν μπορούσε παρά να ασκήσει κριτική στην άμετρη τεχνολογική ανάπτυξη, τη βιομηχανοποίηση, την κυριαρχία των μέσων μαζικής ενημέρωσης και τον καταναλωτισμό. Επρόκειτο για έναν κόσμο σε ρυθμούς επιτάχυνσης με κατατρεγιστική πληροφόρηση στον οποίο η αισιοδοξία για τα τεχνολογικά επιτεύγματα είχε αντικατασταθεί από την έντονη αμφιθυμία για το πολιτιστικό γίγνεσθαι. Ιδιαίτερα μάλιστα στην Ελλάδα που παρά τη χρονική καθυστέρηση, τα φαινόμενα αυτά ήρθαν να συνδυαστούν με τα κοινωνικά, οικονομικά και πολιτικά προβλήματα, τα οποία η δικτατορία επέτεινε.

Όλα τα παραπάνω είχαν αρχίσει να θέτουν επιτακτικές ερωτήσεις για τον μεταβαλλόμενο χαρακτήρα της κοινωνικής ζωής αλλά και τον ρόλο της τεχνολογίας, ιδιαίτερα στη σχέση της με την τέχνη. Έτσι, από τη μια οι καλλιτέχνες αφενός έσπευσαν να απαντήσουν με κριτική διάθεση, και αφετέρου το κοινό παρουσιάστηκε περισσότερο έτοιμο από ποτέ να συμμετάσχει στις πρωτοπόρες δράσεις και happenings και να δεχτεί τις ριζοσπαστικές τάσεις που όχι σπάνια υποκαθιστούσαν την απαγορευμένη πολιτική δράση. Και ο ίδιος ο Ξενάκης με την έκθεση επεδίωξε τη συσπείρωση κοινού και δημιουργού και προσπάθησε να διευρύνει τον νέο σημασιολογικό ορίζοντα. Επιπλέον η έκδοση αυτή στο Ινστιτούτο Goethe πλαισιωμένη με κολλάζ, εικόνες από τις δράσεις, φωτογραφίες με τους κώνους σε απρόοπτα περιβάλλοντα και

¹⁶³ Ό.π., σ. 8.

¹⁶⁴ Μ. Μερλώ-Ποντύ, *Η αμφιβολία του Σεζάν. Το μάτι και το πνεύμα* (εισαγωγή-μετάφραση Α. Μουρίκη), Νεφέλη Αθήνα, 1991, σ. 36.

¹⁶⁵ Μ. Μερλώ-Ποντύ, *Σημεία* (μετάφραση Γ. Φαράκλας, επίμετρο Α. Μουρίκη), Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, 2005, σ. 84.

θέσεις και την σκωπτική προτροπή για τους πιθανούς τρόπους χρήσης της εφημερίδας¹⁶⁶ αποτύπωσε τη στροφή του ενδιαφέροντος του Ξενάκη στη γραφή και την αυτοαναφορικότητα της γλώσσας. Και αυτή θα ήταν μόνο η αρχή.

1.10. Η γλωσσολογική στροφή

Ενώ οι υπέρμαχοι καλλιτέχνες της τεχνολογικής εξέλιξης -ανάμεσά τους και ο Ξαγοράρης όπως θα δούμε στη συνέχεια- ενσωμάτωσαν στο έργο τους τους υπολογιστές, τη θεωρία της πληροφορίας και την κυβερνητική ακολουθώντας τα αντίστοιχα γραπτά των Norbert Wiener, Claude Shannon, Marshall McLuhan και Jacques Ellul, ο Ξενάκης είχε αρχίσει να αποστασιοποιείται από την κυριαρχία της τεχνολογίας που επικρατούσε τη δεκαετία του 1970. Σε συνέντευξή του μερικούς μήνες πριν την έκθεσή του στο Goethe το 1971, ανέφερε χαρακτηριστικά: «ανήκω βέβαια στην αρτ-σινετίκ αλλά θα πρέπει να θεωρηθώ μάλλον «ανορθόδοξος» θεράπων της. Οι κινητικοί, οι ορθόδοξοι, δίνουν μεγάλη σημασία στο στοιχείο της τεχνολογίας και χρησιμοποιούν σε μεγάλη έκταση τα μαθηματικά και τους γεωμετρικούς κανόνες. Για μένα αντίθετα η τεχνολογία είναι ένα απλό μέσον, με τη βοήθεια του οποίου προσπαθώ να πω αυτό που θέλω. Τα βασικά στοιχεία της τέχνης μου είναι η κίνηση και η εργασία μέσα στο χώρο. Προσπαθώ να δημιουργήσω ένα οπτικό αλφάβητο που θα μπορεί να χρησιμοποιηθεί από τον καθένα»¹⁶⁷.

Φαίνεται λοιπόν ξεκάθαρα πως το ενδιαφέρον του εκείνη την εποχή μετατοπίστηκε στον ρόλο της επικοινωνίας και ιδιαίτερα τη χρήση της γλώσσας στο καλλιτεχνικό έργο. Όμως αυτή η στροφή θα πρέπει να ιδωθεί στο ευρύτερο θεωρητικό ρεύμα που βρήκε την έκφρασή του στους ευρωπαίους φιλοσόφους (continental philosophy), θεωρητικούς και ιστορικούς που τη δεκαετία του 1960 και 1970 συνασπίστηκαν κάτω από την ομπρέλα του κινήματος του μεταδομισμού. Οι τελευταίοι άρχισαν να αμφισβητούν τον τρόπο που μέχρι τότε γράφονταν η ιστορία και αποφάσισαν να θέσουν νέα ερωτήματα σχετικά με τα υποκείμενα και τα αντικείμενα της ιστορικής γνώσης. Η επακόλουθη *γλωσσολογική, πολιτισμική και μεταδομιστική στροφή*, όπως συνηθίζεται να αποκαλείται προκάλεσε σύμφωνα με την Gabrielle Spiegel «μια μαζική αλλαγή στην αντίληψη που έχουμε σχετικά με τη φύση της

¹⁶⁶ Γράφει χαρακτηριστικά ότι: «Μπορείτε να χρησιμοποιήσετε την εφημερίδα με πολλούς τρόπους: 1. Να τη διαβάσετε 2. Να την κρατήσετε επιδεικτικά 3. Να τη δώσετε σε κάποιον άλλον 4. Να την επιστρέψετε σε αυτόν που σας την έδωσε 5. Να την πετάξετε στο αποχωρητήριο», ό.π., σ. 28.

¹⁶⁷ Νικηφόρος Γραμματικός, «Ξενάκης: η ελληνική παρουσία στην κινητική τέχνη», ό.π., σ. 26.

ιστορικής πραγματικότητας»¹⁶⁸. Το νέο αυτό κίνημα στην προσπάθεια ορισμού του, περιεγράφηκε ως «μια ευρύχωρη εκκλησία, ένας χαρακτηρισμός που καλύπτει μια ποικιλία πνευματικών κατευθύνσεων, που κυμαίνονται από τους ρηματικούς σχηματισμούς με βάση την ανάλυση του Foucault μέχρι τη ψυχανάλυση του Lacan, την αποδόμηση του Derrida και τη σημειολογία του Barthes»¹⁶⁹.

Συγκεκριμένα σε ό,τι αφορά τη γλώσσα, οι εκφραστές της τάσης πιστεύοντας σε μια ανοικτή δομή αυτής, που αφήνει περιθώρια στην ποικιλομορφία και το ενδεχόμενο, θέλησαν καταρχήν να υπονομεύσουν τις θέσεις και τις μεθόδους της προηγούμενης παράδοσης του δομισμού. Επιπλέον επιχείρησαν να υποστηρίξουν τη βασική παραδοχή της *γλωσσολογικής στροφής* που δεν ήταν άλλη από την χρησιμοποίηση της γλώσσας με βάση κοινωνικούς όρους. Σύμφωνα με την άποψη αυτή, η γλώσσα όχι μόνο λειτουργεί ως φορέας κοινωνικών σχέσεων, δηλαδή λειτουργεί μέσα σε συγκροτημένες κοινωνίες και απηχεί την οργάνωσή τους, αλλά ταυτόχρονα οργανώνει τον τρόπο που τα άτομα, ως ομιλούντα υποκείμενα, αντιλαμβάνονται τις κοινωνικές σχέσεις μέσα στις οποίες ζουν¹⁷⁰. Η γλώσσα με αυτόν τον τρόπο, δεν αποτελεί μόνο καθρέφτη του πραγματικού κόσμου, αλλά συμβάλλει στη συγκρότηση της πραγματικότητας και των ορίων της, με άλλα λόγια αποτελεί βασικό συστατικό στοιχείο για τη διαδικασία της δημιουργίας του νοήματος.

Ο Ξενάκης την ίδια περίοδο των αρχών του 1970 έθεσε παρόμοια ερωτήματα με αυτά των πρωτεργατών της γλωσσολογικής στροφής και μελετώντας μέσα από το καλλιτεχνικό πρίσμα τις γλωσσικές δομές, ενδιαφέρθηκε να εξετάσει τον τρόπο με τον οποίο παράγεται η γνώση. Ακολουθώντας και ο ίδιος τα μονοπάτια της επιστημολογίας και στηριζόμενος στη γνωσιολογική παραδοχή ότι τα υποκείμενα ως σκεπτόμενα όντα οργανώνουν τη σκέψη τους, όχι τυχαία αλλά με συγκεκριμένο κάθε φορά τρόπο, μελέτησε τη διαδικασία με την οποία οι άνθρωποι κατασκευάζουν και μεταδίδουν νοήματα και ερμηνείες, κατανοούν και διαμορφώνουν τις εμπειρίες τους και επεξεργάζονται τις πληροφορίες.

Σε αυτό το πλαίσιο λοιπόν, αποπειράθηκε να προσεγγίσει τον *Λόγο* (discourse), ως σύστημα σχέσεων που ενώνει τους ανθρώπους με την τεχνολογία, την πολιτική, την εξουσία, τους θεσμούς, τη συγγραφή και άλλους τομείς της ανθρώπινης δραστηριότητας και

¹⁶⁸ Gabrielle Spiegel, «The Task of the Historian», *American Historical Review* 114, no. 1, February 2009, σ. 1–15.

¹⁶⁹ Laclau Ernesto, «Foreword», στο Howarth David, Norval J. Aletta, Stavrakakis Yannis (eds), *Discourse Theory and Political Analysis. Identities, hegemonies and social change*, Manchester, Manchester University Press, 2000, σ. x., (μετάφραση δική μου).

¹⁷⁰ P. Burke, R. Porter (eds.), *The social history of language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987 και R. Fowler, G. Kress, «Critical linguistics», στο R. Fowler, G. Kress (eds.), *Language and control*, London, Routledge & Kegan Paul, 1979, σ. 185-213.

δημιουργίας. Το αποτέλεσμα ήταν μια πληθώρα σχεδίων που παρουσιάστηκαν σε πολυάριθμες ομαδικές και ατομικές εκθέσεις¹⁷¹ και σηματοδότησαν τη νέα αυτή δημιουργική περίοδο της καριέρας του στις αρχές της δεκαετίας του 1970.

Το νέο μέσο το οποίο ενσωμάτωσε σε αυτήν του τη μελέτη, ήταν οι μήτρες (stencils) με στερεοτυπικά σχήματα και σύμβολα (εικ.37-38). Αυτές, οι ανώνυμες φόρμες που μπορούν να εκληφθούν ως η γραφική παράσταση των στοιχείων που μας περιβάλλουν και είναι συνήθως διαθέσιμες στους γραφίστες, στους αρχιτέκτονες, στους τοπογράφους και άλλους επαγγελματίες των εφαρμοσμένων τεχνών και επιστημών, αποτέλεσαν την πρώτη ύλη για τις νέες καλλιτεχνικές απόπειρες του καλλιτέχνη (εικ.39-40). «Αυτές οι μήτρες, ούτως ή άλλως, φαίνονται σαν σύγχρονα ιερογλυφικά. Τα αποτυπώνει, τα επαναλαμβάνει σε σειρές, με ένα συγκεκριμένο ρυθμό: μέσω της πρόσθεσης γίνεται μια μεταλλαγή. Τα σήματα εμφανίζονται ως γραφή χωρίς φωνητικό περιεχόμενο»¹⁷², θα γράψει ο Heinz Ohff για την πρώτη έκθεση αυτών των έργων στο Βερολίνο το 1972.

Τα έργα του παρουσιάστηκαν σαν σειραϊκές συνθέσεις των οποίων η ανάπτυξη συνήθως ξεκινούσε από την παράθεση της πρωτότυπης μήτρας, την οποία στη συνέχεια ο καλλιτέχνης διαχώριζε στα ξεχωριστά στοιχεία-σύμβολα¹⁷³. Αυτά αντιμετωπίζονταν ως αλφάβητο το οποίο ο Ξενάκης αναδιοργάνωνε σε λογικές και μη ακολουθίες για να δημιουργήσει τελικά το δικό του σημασιολογικό κώδικα και την προσωπική του, υποκειμενική ερμηνεία του κόσμου. Η παράθεση του ενός συμβόλου δίπλα και πάνω στο άλλο δημιουργούσε διατάξεις που εκτείνονταν από δεξιά προς τα αριστερά και κλίμακες που αναπτύσσονταν από πάνω προς τα κάτω. Το τελικό αποτέλεσμα δίνει την εντύπωση πλεγμάτων, όχι μακριά από την αισθητική της «ύφανσης» των πλεγμάτων που είχαν αρχίσει να παράγονται εκείνα τα χρόνια με τη χρήση ηλεκτρονικών υπολογιστών¹⁷⁴. Σταδιακά, τα λεπτά περιγράμματα από τις υπερθέσεις και τις συσσωρεύσεις των γραμμών γίνονταν όλο και πυκνότερα και πιο αδιαφανή,

¹⁷¹ Από το 1972 έως το 1974 ο Ξενάκης πραγματοποίησε τρεις ατομικές εκθέσεις και δράσεις στην Ευρώπη: Modern Art Galerie, Berlin (1972), Galerie Tanit, Munich (1973), Α. Ιόλας-Γκαλερί Τ. Ζουμπουλάκης, Αθήνα, (1974), Galerija Studentskog Centra, Zagreb, (1974) και συμμετείχε σε δεκαοχτώ ομαδικές εκθέσεις σε Ευρώπη, ΗΠΑ και Λατινική Αμερική.

¹⁷² Heinz Ohff, «Kunst kann man finden», *Der Tagesspiegel*, 19.04.1972, (μετάφραση δική μου).

¹⁷³ Σε αυτό το σημείο αποδεικνύεται ιδιαίτερα εύστοχο το σχόλιο της Έφης Ανδρεάδη σχετικά με «το πρώτο ερέθισμα του δομένου σχήματος από όπου ξεκίνησε. Αυτή η ανάγκη απόδειξης, όπως και η όλη διάρθρωση της σκέψης τον πλησιάζει στο «κονσέπτουαλ αρτ» αλλά ο Ξενάκης αφήνει μεγάλο περιθώριο στην προσωπική του αυθαιρεσία και στο σπάνιο χιούμορ...», Έφη Ανδρεάδη, «Τρεις ατομικές εκθέσεις», *Το Βήμα*, Αθήνα, 02.02.1974.

¹⁷⁴ Παράλληλα με την έκθεση του Ξενάκη την ίδια περίοδο πραγματοποιούταν στην γκαλερί Δεσμός η έκθεση της Μπίας Ντάβου εμπνευσμένη από τα διαγράμματα ροής και τα κυκλώματα των υπολογιστών όπως θα δούμε στη συνέχεια.

στοιχειοθετώντας σκούρα ακαθόριστα πεδία των οποίων η ανάγνωση ήταν πια αδύνατη (εικ.41).

Σύμφωνα με την κριτική της εποχής περισσότερο ενδιαφέρον είχε όταν ο Ξενάκης «συνδυάζει από δύο διαφορετικά ρεπερτόρια μια καινούργια φανταστική γλώσσα [...] και όταν κατασκευάζει με τα ξεχωριστά στοιχεία συντακτικές ακολουθίες που, όση θέληση και να έχει κανείς, δεν μπορούν να αποκρυπτογραφηθούν. Η γοητεία αυτών των έργων παραμένει οπτική, παρόλο που ο έκπληκτος θεατής υποψιάζεται τη δυνατότητα να υποκρύπτεται σκοπίμως κάποιο νόημα, ή η λύση κάποιου αινίγματος που η ερμηνεία του σίγουρα απαιτεί σκέψη και κόπο»¹⁷⁵.

Παρόλα αυτά, αν και το οπτικό-αισθητικό στοιχείο ήταν έντονο, ο Ξενάκης χωρίς να εμμένει αποκλειστικά στη γραφική αναπαράσταση, δεν εγκλωβίστηκε από τον διακοσμητικό χαρακτήρα αυτών των σύγχρονων ιερογλυφικών που θυμίζουν αραβουργήματα. Αντίθετα, με την καινούργια του γλώσσα μετατοπίστηκε προς τη λογική επαγωγή και εν συνεχεία την ποιητική εμπειρία των σημάτων-σημείων. Με αυτόν τον τρόπο φιλοδοξούσε να συγκροτήσει έναν τρόπο έκφρασης μέσω του οποίου θα αναδυθούν νέες σημασίες και σημεία προσανατολισμού στο διαρκώς μεταλλασσόμενο πεδίο του πραγματικού. Ταυτόχρονα, κατέθεσε την αντίληψή του για τη σύγχρονή του κοινωνία, που όπως θα δούμε στη συνέχεια, λειτουργούσε συχνά υπονομευτικά και εξουσιαστικά ως προς κάθε μορφή ελευθερίας και ιδιαίτερα τη δημιουργική έκφραση (εικ.42).

Η τέχνη, επομένως, για τον Ξενάκη φαίνεται να λειτουργεί ως γλώσσα, όχι όμως στην κοινή της χρήση σύμφωνα με το κωδικοποιημένο σύστημα σημείων που μελετά η γλωσσολογία. Χωρίς δηλαδή να διαθέτει ένα συντακτικό και λεξιλόγιο που δομούνται πάνω σε καθορισμένους κανόνες, εκλαμβάνεται αντίθετα στην πρωταρχική της διάσταση ή την εκφραστική-δημιουργική της χρήση, ό,τι δηλαδή εννόησε ο Merleau-Ponty με τον όρο ομιλία (parole)¹⁷⁶. Ο καλλιτέχνης μέσα από το προσωπικό του κυριολεκτικά αλφάβητο δεν παρείχε μονοσήμαντες ή πλήρως αποσαφηνισμένες σημασίες. Αντίθετα, επανακαθορίζοντας τα ήδη σημαίνοντα εργαλεία, επιθυμούσε να επινοήσει νέα ρηζικέλευθα νοήματα, που με τη σειρά

¹⁷⁵ Wolfgang Längsfeld, «Zeichenspiele. Bilder und Objekte von Xenakis in der Münchner Galerie Tanit», *Süddeutsche Zeitung*, n. 267, 19.11.1973, σ. 15, (μετάφραση δική μου).

¹⁷⁶ Ο Merleau-Ponty διακρίνει δύο χρήσεις της γλώσσας: α) μια δευτερεύουσα ομιλούσα ομιλία (parole parlée), η οποία εμπεριέχει την εμπειρική χρήση της γλώσσας ως υπόμνηση ήδη αποδεκτών σημείων και β) την πρωταρχική ομιλούσα ομιλία (parole parlante), η οποία αποτελεί τη δημιουργική χρήση της γλώσσας, και η οποία παράγει νέα νοήματα μέσω των μετατροπών του ήδη προϋπάρχοντος συστήματος σημασιών. Γίνεται λοιπόν κατανοητό ειδικά αν εξετάσουμε τους όρους στα γαλλικά ότι η ομιλία αναλύεται βάσει της χρονικής της έκφρασης. Η πρωταρχική ομιλούσα ομιλία (parole parlante) δεν βασίζεται σε ένα προηγούμενο εκφραστικό μοντέλο και τα αποτελέσματά του. Ο ομιλών τοποθετείται προς το μέλλον και δεσμεύεται με την πράξη της παραγωγής του νοήματος παρά με την αναπαράστασή του. *Phénoménologie de la perception*, ο.π., σ. 229.

τους θα ενσωματωνόντουσαν στο παραδεδομένο πολιτισμικό υπόβαθρο και θα το αναδιαμόρφωναν. Με αυτόν τον τρόπο οι εικαστικές του επιλογές λειτουργούν σε δύο επίπεδα: αφενός ως κριτική στους συμβατικούς τρόπους νοηματοδότησης και αφετέρου ως σχόλιο στο κοινωνικό γίγνεσθαι και τις σχέσεις που εκπροσωπούνται από αυτό.

Αν και ο Ξενάκης δεν αποτέλεσε μέρος των ιδίων θεωρητικών κύκλων στο Παρίσι της δεκαετίας του 1970, οι σκέψεις του¹⁷⁷ σχετικά με τα περιθώρια της δημιουργικής ελευθερίας, μπορούν να διαβαστούν παράλληλα με αυτές του Foucault των ιδίων χρόνων. Πράγματι ο γάλλος μεταδομιστής φιλόσοφος την ίδια περίοδο παρατηρώντας την ανυπαρξία «μιας και μόνο ιστορίας» και τον «ριζοσπαστικό κατακερματισμό της πραγματικότητας»¹⁷⁸ εξέφρασε την αδυναμία εφαρμογής μιας ολιστικής προσέγγισης της ιστορικής πραγματικότητας. Αποφάσισε έτσι να μελετήσει την πρακτική εφαρμογή της γλώσσας όχι μόνο στο παρόν, αλλά στη διαχρονική εξέλιξή της, συνδυάζοντάς την με μια κοινωνική θεώρηση και τις αρχές των άλλων ανθρωπιστικών επιστημών. Ως εκ τούτου, επικεντρώθηκε στην ιστορική εξέταση της ανάδυσης των ρηματικών πρακτικών¹⁷⁹, δηλαδή των μορφών λόγου που υπάρχουν και δρουν στο εσωτερικό των σχέσεων εξουσίας¹⁸⁰.

Κατά αντιστοιχία, κοινή πορεία ακολούθησε και η έρευνα του Ξενάκη σε καλλιτεχνικό επίπεδο. Όπως θα δούμε εξετάζοντας τη δεύτερη ατομική του έκθεση στην Ελλάδα, αυτήν τη φορά στην Γκαλερί Ζουμπουλάκη το 1974, ο καλλιτέχνης διερωτήθηκε γύρω από την ιστορικά προσδιορισμένη φύση της γλώσσας και της πραγματικότητας, τις δυνάμεις και σχέσεις επικράτησης των κοινωνικών δομών και ταυτοτήτων οι οποίες κατευθύνουν την παραγωγή του νοήματος, αλλά και το κατά πόσο ο εκφυλισμός της επικοινωνίας οδηγεί τελικά σε έναν κόσμο χωρίς νόημα. Με την παρουσίαση ζωγραφικών έργων, αντικειμένων αλλά και τη φιλοτέχνηση ενός καταλόγου που λειτουργούσε ως

¹⁷⁷ «Ο καλλιτέχνης αποτελεί αναπόσπαστο μέρος μιας κοινωνίας καταπιεστικής. Δυσκολεύεται να την αμφισβητήσει ή να βρει νέες μορφές τέχνης με την προοπτική μιας απολύτρωσης. Απλούστατα επιβάλλει τα γούστα του (θέμα μόδας) χωρίς να αμφισβητεί οτιδήποτε. Έχει σχηματιστεί ένας κόσμος απολυταρχικός, στον οποίο κάθε στοιχείο αντίστασης είναι ανύπαρκτο», Πέγκυ Κουνενάκη, *Κωνσταντίνος Ξενάκης, Ο δημιουργός ενός οπτικού αλφάβητου*, ό.π., σ. 67.

¹⁷⁸ Georg G. Iggers, «Για τη 'γλωσσική στροφή' στην ιστορική σκέψη και την ιστοριογραφία», *Θέσεις*, τεύχος 60, 1997, σ. 111.

¹⁷⁹ Ο Foucault ήδη στην *Αρχαιολογία της Γνώσης* (1969) έχει περιγράψει τον *Λόγο* ως ένα πεδίο όπου κυριαρχεί ένα σύστημα προτάσεων ή ρηματικών σχηματισμών που παράγεται μέσα σε ένα ιστορικό πεδίο ρηματικότητας, το οποίο κυβερνάται από ιστορικά ενδεχόμενους κανόνες για τους οποίους συχνά τα υποκείμενα δεν είναι ενήμερα.

¹⁸⁰ Για τη σχέση λόγου – εξουσίας θα πει: «Ο *Λόγος* μπορεί να είναι ταυτόχρονα όργανο και αποτέλεσμα εξουσίας, αλλά και εμπόδιο, αντιστήριγμα, σημείο αντίστασης και ξεκίνημα για μια αντίθετη στρατηγική. Ο *Λόγος* μεταφέρει και παράγει εξουσία. Την ενισχύει αλλά και την υπονομεύει, την εκθέτει, την κάνει εύθραυστη κι επιτρέπει τον περιορισμό της». Michel Foucault, *Η Ιστορία της Σεξουαλικότητας. Η Δίψα της Γνώσης*, (μετ. Γκλόρυ Ροζάκη), Αθήνα, Κέδρος, 2005, σ. 125.

προέκταση του καλλιτεχνικού του έργου (artist book), ο καλλιτέχνης έστρεψε την προσοχή του στις αέναες συγκρούσεις του ατόμου με τους θεσμούς και αποτύπωσε το είδος του πολιτισμού που παράγεται στις σύγχρονες καταπιεστικές μεγαλουπόλεις. Τα stencils του με τρόπο ρητό κατάφεραν να εκφράσουν το γλωσσικό αδιέξοδο και την αέναη πάλη για οπτική - και κάθε άλλη- επικράτηση. Θα μπορούσαν έτσι να αντιπαραβληθούν και διαβαστούν δίπλα στους ρηματικούς σχηματισμούς του Foucault που -χωρίς να παραμένουν αυστηρά καθορισμένοι και αναλλοίωτοι σύμφωνα με την προηγούμενη δομιστική θεωρία- μεταλλάσσονται και οργανώνονται γύρω από ανταγωνιστικές σχέσεις δυνάμεων.

Στον κατάλογο της έκθεσης του καλλιτέχνη, ο θεατής-αναγνώστης μπορεί να «διαβάσει» αυτήν τη βήμα-βήμα σύγκρουση, που ακολουθεί την εκφυλιστική πορεία του κόσμου που πλημμυρισμένος από εκατομμύρια αντικείμενα και ακατανόητα σλόγκαν βρίσκεται σε απόλυτη σύγχυση και χάος (εικ.43). Ο καταγιγισμός πληροφορίας στο τρισδιάστατο περιβάλλον αποτέλεσε σημείο εκκίνησης της δουλειάς του. Το παρατηρούσε, ανίχνευε τα στοιχεία που τον ενδιαφέρουν και εν συνέχεια τα απέδιδε μέσα από την επίπεδη και στατικά κωδικοποιημένη εικόνα των stencils την οποία μετέφερε στον δισδιάστατο τυπογραφικό χώρο. Εκεί, ο ήδη συγκροτημένος κώδικας μεταλλασσόταν κατά τρόπο τέτοιο, ώστε νέα στοιχεία να παρεισφρήουν στο ήδη δεδομένο σύστημα ισοδυναμιών που ο καλλιτέχνης είχε στην κατοχή του. Το αποτέλεσμα ήταν η ανάδυση νέων πεδίων σημασιών για την εμπειρία του θεατή.

Στο σημείο αυτό υπεισέρχεται και το προσωπικό δημιουργικό στοιχείο του καλλιτέχνη: επανάληψη, πολλαπλασιασμός, ομαδοποίηση, αντιπαραβολές, απρόοπτοι συνδυασμοί και περίπλοκες σχέσεις που εξελίσσονται ως γεωμετρική πρόοδος με αβέβαιο φινάλε: την εκπλήρωση της επιθυμίας για ανάκτηση του κόσμου ή μήπως τη συνειδητοποίηση της αδυναμίας για κάτι τέτοιο; Όπως έγραψε ο ιστορικός τέχνης Εμμανουήλ Μαυρομμάτης στην πρώτη του κριτική για τον καλλιτέχνη «αυτές οι προοδευτικές «παραθέσεις», «επιθέσεις», «πολλαπλασιασμοί» και «διαιρέσεις», έχουν σαν αποτέλεσμα την προοδευτική παρουσίαση σχέσεων που γίνονται ολοένα και πιο πολύπλοκες ώσπου να αποκλείσουν οποιαδήποτε ανάγνωση. Οι μελέτες αυτές προβληματίζουν για τα «όρια» και τις δυνατότητες του συμβόλου (και του κώδικα)»¹⁸¹ (εικ.44).

Αυτή η αίσθηση αμφιβολίας και η ενδεχόμενη αστάθεια υπό την οποία, ανά πάσα στιγμή, όλα θα μπορούσαν να καταρρεύσουν οδηγώντας στο μη-νόημα, ουσιαστικά αποτελεί την ακραία λογική κατάληξη του ισχυρισμού που διατυπώθηκε παραπάνω από τον Foucault.

¹⁸¹ Εμμανουήλ Μαυρομμάτης, annual review , *Θέματα Χώρου και Τεχνών*, τευχ. 5, Αθήνα 1974, σ. 110-111.

Πρόκειται για την αποσταθεροποίηση όλων των δεδομένων δομών -είτε πρόκειται για τις σχέσεις των δρώντων υποκειμένων είτε για τα σημεία/σύμβολα- εξαιτίας των συγκρούσεων για εξουσία που συμβαίνουν στο επίπεδο του λόγου και ανάμεσα στις διαφορετικές κατηγορίες των ρηματικών πρακτικών. Και μένει να αναρωτηθεί κανείς: ποιος ο ρόλος του δημιουργού αν η αλληπάλληλη αποδυνάμωση του σύμβολου αμφισβητεί τη δυνατότητα ανασύνθεσής του;

Ο Ξενάκης αντιλήφθηκε τον κίνδυνο και ήρθε να προτείνει τη δική του απάντηση. Συγκεκριμένα, στο εξώφυλλο της έκδοσης που επιμελήθηκε ο δημιουργός παρέθεσε την «παλέτα» του, ή διαφορετικά, μέρος του αλφάβητου το οποίο θα χρησιμοποιούσε στη συνέχεια. Σύμβολα χημείας, οδικά σήματα, σήματα της IBM, μπανιέρες, δέντρα, ποτήρια ζέσεως, κατσαβίδια, βέλη, αεροπλάνα, λεκάνες, βόμβες, κάνουλες, διακόπτες, φιάλες είναι μερικά μόνο από τα αντικείμενα που απεικονίζονται και των οποίων τα περιγράμματα έχουν σχεδιαστεί με κόκκινο ινδικό μελάνι. Στη δεύτερη σελίδα, τα ίδια σύμβολα σε διαφορετική διάταξη αυτή τη φορά συμπληρώνονται με κίτρινο χρώμα και ως «πλήρη» τοποθετούνται πάνω στην πρώτη σελίδα.

Ακολουθούν αντί «προλόγου» και «εισαγωγής» δύο μικρά ακατάληπτα σχήματα στο κέντρο της κάθε σελίδας που θυμίζουν ιδεογράμματα. Το επόμενο «αναλυτικό σημείωμα» σαν ραχοκοκαλιά στο κέντρο της σελίδας παραπέμπει σε γραφές στους τάφους των Φαραώ και είναι ως να ανασύρει τις μνήμες του καλλιτέχνη από τη γενέτειρά του Αίγυπτο. Μια σελίδα μετά, οι αρχικές διαφορές στη σχηματική απεικόνιση των δύο φύλων (άντρας-γυναίκα) αμβλύνονται με τη σταδιακή μετάλλαξή τους σε όμοια σχήματα (πένσες), αποτελώντας ένα ενδεχόμενο σχόλιο στον υποβιβασμό του κοινωνικού ατόμου σε απλό χρηστικό εργαλείο (εικ.45).

Οι επόμενες σελίδες θα επιβεβαιώσουν την παραπάνω θέση. Σχήματα που συναντά κανείς σε διαφορετικά περιβάλλοντα στοιχειοθετούν ένα σύγχρονο «μουσείο», μια «δεξαμενή» διαλεκτικών εικόνων, ενώ στο κάτω μέρος της σελίδας παρατίθεται η φράση του Marcel Proust «notre moi est fait de la superposition de nos états successifs»¹⁸² (εικ.46). Η επιλογή δεν είναι τυχαία, αφού η συγκεκριμένη πρόταση αντικατοπτρίζει την αφηγηματική τεχνική του Proust για την αναπαράσταση του περάσματος του χρόνου. Ο συγγραφέας -όπως και εδώ ο Ξενάκης με τα stencils του- λειτουργεί σαν τον φωτογράφο που μέσα από τα στιγμιότυπα του φακού δημιουργεί στιγμές παγιωμένες στον χρόνο που ενσωματώνουν τόσο το παρελθόν, όσο ταυτόχρονα το παρόν και το μέλλον. Τοποθετώντας τις εικόνες αυτές στη

¹⁸² «Οι εαυτοί μας συντίθενται από την υπέρθεση των διαδοχικών μας καταστάσεων». Η φράση προέρχεται από το έργο του έργου του Proust, *Αναζητώντας το χαμένο χρόνο, Η Αλμπερτίν αγνοούμενη*, (έκτος τόμος), (μετ. Π. Πούλος), Αθήνα, Εστία, 2014.

συνέχεια τη μια παρακείμενα (διαδοχή) και υπερκείμενα (υπέρθεση) στην άλλη, δημιουργεί διαδοχικές σειρές στις οποίες κάτι από το παρελθόν αποκρύπτεται αλλά και κάτι διατηρείται. Η αίσθηση είναι ένα φωτογραφικό άλμπουμ που αποτυπώνει το πέρασμα του χρόνου και αφήνει να διαφανεί η διαδικασία της εξέλιξης και αναπόφευκτα της φθοράς.

Σε ότι αφορά τον Ξενάκη, η επιλογή και ο συνδυασμός αυτών των εικόνων των stencils αποτελεί μια ζωντανή στιγμή συνομιλίας του παρόντος με το παρελθόν και επικοινωνίας μεταξύ καλλιτέχνη και των αντικειμένων στο πλαίσιο μιας αινιγματικής διαλεκτικής. Η επιλογή των εικόνων, έγινε άλλοτε συνειδητά και άλλοτε ακούσια, σε κάθε όμως περίπτωση ο Ξενάκης θέλησε να επισημάνει την υλική υπόσταση των πνευματικών ποιοτήτων που συχνά ενυπάρχουν στα πράγματα. Έτσι καταφέρνει να παράγει μια απρόσμενη συνθήκη επικοινωνίας που αφενός αποδομεί την ίδια τη γλώσσα και αφετέρου αποκαλύπτει μια υπαινισσόμενη ιδεολογία. Αυτό είναι εμφανές στην εικόνα του καταλόγου του Ξενάκη, στην οποία η παράθεση «σύμβολων υδραυλικών και πνευματικών» στην αριστερή πλευρά έχουν συνδυαστεί με το «κυπριακό συλλαβισματάριο» στη δεξιά στήλη, αφήνοντας τον θεατή έκπληκτο να ανακαλύψει εντυπωσιακές ομοιότητες παρά διαφορές (εικ.47).

Γίνεται λοιπόν σαφές, ότι η αποδόμηση της γλώσσας περιλαμβάνει την αφαίρεση των συμβάσεων της, με τη βοήθεια κωδικών που προέρχονται από διαφορετικά πεδία της ανθρώπινης δραστηριότητας. Τα αντικείμενα του εξωτερικού κόσμου υποκαθίστανται με σημεία έτοιμα με δοσμένο εκ των προτέρων το νόημα και τους κανόνες χρήσης τους. Όμως με την αναδιαμόρφωση, αναδιάταξη και συνδυασμό τους, ο καλλιτέχνης χωρίς να εθελotuφλεί μπροστά στον αναπόδραστο εκφυλισμό της επικοινωνίας, παρέχει ένα νέο ενδεχόμενο νόημα στο έως τώρα παράλογο ή άνευ νοήματος κόσμο που τον περιέβαλε. Αφενός λοιπόν συνδέει τη φθορά με την εργαλειοτεχνική κυριαρχία στη φύση, άλλη μια συνέπεια και απώλεια από την τεχνολογική επικράτηση που υποβαθμίζει την ουσιαστική ανθρώπινη εμπειρία. Και αφετέρου διατείνεται ότι αυτού του είδους οι «βεβηλώσεις» υποθάλουν τη σταδιακή μετάβαση από τη μία πραγματικότητα σε μια άλλη¹⁸³. Και έτσι αντί η επικοινωνία να

¹⁸³ Σε μία από τις πιο διεισδυτικές κριτικές της έκθεσης, ο Στέλιος Λυδάκης γράφει: «...από την γραφή έως τα σήματα κυκλοφορίας έχουμε μια πολύπλοκη διαμόρφωση δυνατοτήτων για μια επικοινωνία των ανθρώπων που αντικαθιστά την ομιλία και την προσωπική επαφή. Εδώ βρίσκεται η σημασία των συμβόλων αλλά και ο κίνδυνός τους. Κάποιος μιλά με αυτά κι αυτός ο κάποιος είναι απρόσωπος και τελικά ανώνυμος. Μας κατευθύνει, μας υπαγορεύει την θέλησή του, μας λέει τι είναι σωστό και τι δεν είναι, τι πρέπει να κάνουμε και τι να μην κάνουμε. Αλήθεια ποιος κρύβεται πίσω από όλα αυτά; [...] Όποιος βρέθηκε κάποτε έστω π.χ. στον ταφικό θάλαμο της πυραμίδας του Φαραώ Ούγα, θάνοιωσε την καταναγκαστική επιβολή των συμβόλων και θα άκουσε το λόγο του νεκρού βασιλιά ακόμη και αν δεν ήξερε να τα διαβάσει. Τα δικά μας σύμβολα, κυρίως στην περιοχή της επιστήμης είναι πολύ πιο μουντά για οποιονδήποτε αδαή. Από την άλλη πλευρά τα σήματα και σύμβολα της καθημερινότητάς μας, στην σουρεαλιστική τους υφή, μας επηρεάζουν τόσο την σκέψη, που να υπαγόμαστε τελικά στον αυτοματισμό στον οποίο άλλωστε αποβλέπουν. Ο Ξενάκης παίζει πολύ σοβαρά με όλα αυτά τα πράγματα,

εξαντλείται τη στιγμή που συμβαίνει, εγκαινιάζεται μια νέου είδους τάξη στην αταξία, που λειτουργεί συγχρόνως ως μετάβαση και μεταμόρφωση.

Έτσι τα σημάδια γραφής που δημιουργήθηκαν για την ανταλλαγή μηνυμάτων έχουν «μέσα στην ορθολογική τους σαφήνεια ξεπεράσει τα όρια του λογικού»¹⁸⁴, και αδυνατώντας να ανταποκριθούν μεταβάλλονται μέσα από καταστάσεις «ακαμψίας και ευλυγισίας» (εικ.48). Το αποτέλεσμα είναι να λειτουργούν ως φορείς «ψυχοδυναμικών μεταλλάξεων» και να αντανakλούν όλο το εύρος διαταραχών που διέπουν τον σύγχρονο άνθρωπο. Έτσι σε μια από τις πρώτες σειρές από τα *Βέλη (Flèches)* του, ο Ξενάκης καταφέρνει να σωματοποιήσει «το έλκος, τη νεύρωση, την αλλεργία, τη φοβία, την παράνοια και τον εκφυλισμό» (εικ.49-50). Κοινός παρονομαστής «το άφωνο, άναρθρο, χιλιόσχημο άγχος»¹⁸⁵ που βυθίζει τον θεατή σε έναν *Λαβύρινθο* ασυνεννοησίας που απεικονίζεται με το γεωγραφικό σχήμα της Ελλάδας. Και στο σημείο εκείνο, όπου ο μίτος θα οδηγούσε τον θεατή στην έξοδο από τη δαιδαλώδη συνθήκη, το νήμα έχει κοπεί (εικ.51).

Ο καλλιτέχνης και στο μέλλον μέσα από χάρτες αποτύπωσε τη ζωγραφική γλώσσα στην «ενσώματη» διάστασή της εντός τόπου και χρόνου. Ανοικτή να συμμετέχει στη διαμόρφωση της ιστορίας όχι ως γραμμικής αφήγησης, αλλά όπως δομείται πάνω στη σύγκρουση, την αμφισβήτηση και την αμφισημία. Το νόημα και η διαστρέβλωσή του περνά μέσα από τη μεταμόρφωση, δεδομένου ότι παράγεται εν τη γενέσει και ο Ξενάκης για ακόμη μια φορά φέρνει στο μυαλό τα λόγια του Merleau-Ponty: «Η οιονεί αιωνιότητα της τέχνης ταυτίζεται με την οιονεί αιωνιότητα της ένσαρκης ύπαρξης και με βάση την άσκηση του σώματός μας και των αισθήσεών μας, στον βαθμό που αυτές μας εντάσσουν στον κόσμο, διαθέτουμε τα μέσα κατανόησης της πολιτισμικής μας χειρονομιακότητας (gesticulation) ενόσω αυτή μας εντάσσει στην ιστορία»¹⁸⁶.

Ίσως η μόνη απάντηση από το γλωσσικό αδιέξοδο στο σημείο αυτό να είναι η επιστροφή στο σώμα και η εσωτερική σύνδεση μεταξύ ενσώματου υποκειμένου και κόσμου. Αυτό φαίνεται να πρότεινε ο Ξενάκης με τα δύο σχέδιά του που τιτλοφορούνται *Αφιέρωμα στον ταντρισμό* (εικ.52). Σε αυτά, ο καλλιτέχνης παρουσίασε τα περιγράμματα μιας παλάμης και τα αποτυπώματα των ποδιών γεμάτα βέλη και οδικά σήματα που αυτή τη φορά μοιάζουν να προτείνουν ροές ενέργειας. Πράγματι ο καλλιτέχνης τα επόμενα χρόνια φαίνεται να επηρεάζεται βαθιά τόσο από τον Ηράκλειτο όσο και να στρέφεται σε ανατολικές φιλοσοφίες

αναμιγνύοντας πολύ ειρωνία και ακόμη τον θάνατο», Στέλιος Λυδάκης, «Ο Κ. Ξενάκης στην Γκαλερί Ζουμπουλάκη», *Ελεύθερος Κόσμος*, 23.02.1974.

¹⁸⁴ Ντιάνα Αντωνάκου, «Εκθέσεις», *Ημερησία*, 06.02.1974.

¹⁸⁵ Ο.π.

¹⁸⁶ Μ. Μερλώ-Ποντύ, *Σημεία*, ό.π., σ. 111.

που εστιάζουν στον μύθο, την τελετουργία και τον διαλογισμό. Μέσα από διαφορετικές πρακτικές και τεχνικές¹⁸⁷ -όπως θα δούμε και στη συνέχεια της εργασίας του- επεδίωξε να ανοίξει με αυτόν τον τρόπο μια απελευθερωτική οδό προς τη γνώση και την ελευθερία.

1.11. Από τις *Εφημερίδες* στη γλωσσική Βαβέλ

Τις τελευταίες σελίδες του καταλόγου για την έκθεση του Ξενάκη που διοργανώθηκε στη γκαλερί Ζουμπουλάκη το 1974, καταλαμβάνουν δύο φύλλα εφημερίδας των οποίων η τυπογραφική διάταξη θυμίζει έντονα το εξώφυλλο της γερμανικής εφημερίδας *Die Zeit* (εικ.53). Πράγματι, ο καλλιτέχνης είχε αρχίσει από το 1971 να δημιουργεί έργα που μιμούνταν τη στοιχειοθεσία των μεγαλύτερων ευρωπαϊκών εντύπων ενημέρωσης. Μόνο που οι δικές του εφημερίδες αποτελούνταν από φανταστικά σύμβολα και κάθε λογής στοιχεία προερχόμενα από το ελληνικό, το λατινικό, το αραβικό, το φοινικικό και το σινοϊαπωνικό αλφάβητο δημιουργώντας έτσι μια σύγχρονη «μεταγλώσσα»¹⁸⁸.

Εξαιτίας του σχεδιασμού των φύλλων που παρέπεμπε σε αναγνωρίσιμες στήλες με ανάλογο περιεχόμενο, η πρώτη αντίδραση υπήρξε η προσπάθεια ανάγνωσης της εφημερίδας. Ο αναγνώστης παρατηρούσε αφενός ότι η επιλογή των συμβόλων δεν ήταν τυχαία και αφετέρου ότι η επανάληψη στοιχείων που δημιουργούσαν συγκεκριμένες ακολουθίες λειτουργούσε υποδηλωτικά ενός νοήματος. Το 1974 ο καλλιτέχνης πραγματοποίησε στους δρόμους του Ζάγκρεμπ μια δράση κατά την οποία μοίρασε την εφημερίδα σε διαβάτες, επιδιώκοντας να τους εμπλέξει άμεσα σε αυτό το παιχνίδι-πρόκληση κατανόησης (εικ.54).

Αν και τελικά το κοινό αδυνατούσε να κατανοήσει πλήρως τη δράση, η δυνατότητα για προσωπική ερμηνεία, το έβαζε στη διαδικασία να αναρωτηθεί σχετικά με τα όρια των γλωσσικών ιδιωμάτων, τον τρόπο παραγωγής του νοήματος και το εφήμερο του μηνύματος. Παρόμοιες δράσεις ο καλλιτέχνης πραγματοποίησε και κατά τη διάρκεια των επόμενων δεκαετιών, με μαζικότερη αυτήν του 2011¹⁸⁹ στο πλαίσιο της Μπιενάλε της Θεσσαλονίκης (εικ.55). Αυτή υπενθύμιζε τα πάντα επίκαιρα λόγια του Restany: «Κάποτε οι κώνοι μεταμορφώθηκαν σε σημεία, τα σημεία σε ιερογλυφικά, τα ιερογλυφικά σε λέξεις, ενότητες

¹⁸⁷ Με τον όρο *tantra* στην ινδουιστική παράδοση νοείται κάθε συστηματικό και ευρέως εφαρμόσιμο «κείμενο, θεωρία, σύστημα, μέθοδος, όργανο, τεχνική ή πρακτική», Gavin Flood, *The Tantric Body, The Secret Tradition of Hindu Religion*, London, New York, I.B Tauris, 2006, σ. 9.

¹⁸⁸ Ως μεταγλώσσα στη γλωσσολογία ορίζεται ένας τεχνητός και συμβατικός λόγος (σύνολο λέξεων, φράσεων, όρων, σημείων, συμβόλων) που χρησιμοποιείται για να μιλήσει, να περιγράψει και να αναλύσει την ίδια τη γλώσσα (την «πραγματική» γλώσσα που χρησιμοποιούμε για να μιλήσουμε για τον κόσμο μας). Έτσι, μια μεταγλώσσα μπορεί να θεωρηθεί ως μια γλώσσα για μια άλλη γλώσσα.

¹⁸⁹ Εφημερίδα Δράσις 4^{ov} σελίδων με τίτλο «Σημεία και Τέρατα, Γυμνές Αλήθειες», ένητο στο *Το Βήμα* της Κυριακής, 18.09.2011.

ανάγνωσης αυτόνομες και αλληλοεξαρτώμενες. Στην κατεύθυνση αυτή ο Ξενάκης έκανε πρώτα δημοσιογραφία και έπειτα ζωγραφική»¹⁹⁰.

Προς αυτήν την κατεύθυνση της σημασιολογίας, κατά το δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1970, ο Ξενάκης συνέχισε να μετατρέπει τη στάση της ιδεολογικής και κοινωνικής κριτικής σε έναν προβληματισμό σχετικά με τα όρια γλώσσας και ως εκ τούτου τη δυνατότητα της επικοινωνίας¹⁹¹. Ταξιδεύοντας και πραγματοποιώντας εκθέσεις σε κάθε γωνιά του πλανήτη¹⁹² από την Σκανδιναβία έως την Ιαπωνία, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ένας σύγχρονος Οδυσσέας¹⁹³. Ταξιδευτής, βαθύς παρατηρητής και μαζί χαρτογράφος προσπαθούσε να κατανοήσει τους διαφορετικούς πολιτισμούς και περιόδους της ιστορίας και να ενσωματώσει στο έργο του ποικιλόμορφα γλωσσικά και άλλα στοιχεία που συναντούσε, χαράζοντας ταυτόχρονα τον δικό του δρόμο¹⁹⁴. Αυτή η έννοια της προσωπικής περιπλάνησης αποτυπώθηκε με τον καλύτερο τρόπο στη σειρά έργων *Qvo Vadis*, 1973 (εικ.56) στην οποία εσώκλεισε μέσα σε κουτιά και βαλίτσες ποικίλα αντικείμενα, μεταξύ άλλων χάρτες, οδικά σήματα, ready-mades, πάπυρους με ιδεογράμματα. Η επιρροή της φιλίας που είχε ξεκινήσει από τα πρώτα χρόνια της παραμονής του Ξενάκη στο Βερολίνο με τον Αλέξη Ακριθάκη -ο οποίος τα ίδια χρόνια δημιουργούσε τις δικές του *Βαλίτσες*- είναι έκδηλη στα έργα αυτά.

Και οι δύο καλλιτέχνες ενδιαφέρθηκαν για την έννοια του ταξιδιού και της περιδιάβασης στη διττή του σημασία. Από τη μία ως ανάγκη έκφρασης ενός νέου τύπου ουμανισμού, και από την άλλη, το ταξίδι ως εσωτερική κοσμογραφία του καλλιτέχνη που προσπαθώντας να αφήσει το προσωπικό του στίγμα, βιώνει συχνά το ψυχολογικό αδιέξοδο της δημιουργίας. Η αναζήτηση της θέσης του δημιουργού στον σύγχρονο κόσμο οδήγησε τον

¹⁹⁰ Pierre Restany, «Κωνσταντίνος Ξενάκης: η μνήμη του φετιχισμού», στον κατάλογο της έκθεσης στην Γκαλερί Ζουμπουλάκη, Αθήνα, Ιούλιος, 1977.

¹⁹¹ «Εγώ το μόνο έξυπνο που έκανα είναι η επικοινωνία. Όμως δεν το έκανα λόγω εξυπνάδας. Ήταν και είναι μια εσωτερική ανάγκη. Αυτό που είναι διαχρονικό είναι η επικοινωνία, διότι είναι βασικό πρόβλημα και θα συνεχίσει να είναι [...] Λογικό είναι μετά όσα πέρασα να έχω μια κοινωνική και πολιτική ευαισθησία: ή που τρέπομαι σε φυγή ή αποφασίζω να πολεμήσω και πολεμώ. Από τη στιγμή που το αποφάσισα αυτό, όλο μου το έργο βασίζεται στην επικοινωνία ή στην έλλειψή της. Στην αρχαία Ελλάδα ο φιλόσοφος ήταν και φυσικός, ήταν και πολιτικός. Αλλά όχι μόνο στην Ελλάδα, και στην Αφρική ο γλύπτης ήταν και γιατρός. Όλα ήταν ένα, η ειδίκευση που ήρθε μετά δημιούργησε το πρόβλημα. Ως παρατηρητής βλέπω πλήρη ασυνεννοησία», Χρυσούλα Μπεκιάρη, Κωνσταντίνος Ξενάκης, *Η μεταφυσική του καμβά, Μια διαλεκτική σύνθεση*, ό.π., σ. 106.

¹⁹² Συγκεκριμένα από το 1975 έως το 1980 πραγματοποίησε οκτώ ατομικές εκθέσεις και συμμετείχε σε είκοσι-δύο ομαδικές.

¹⁹³ «Ήμουν πάντα ανήσυχος, σε όλη μου τη ζωή ταξίδευα. Σε όποιο μέρος του κόσμου πήγαινα και όπου βρισκόμουν αγόραζα stencils, από αυτά που υπάρχουν στο εμπόριο. Το stencil έχει σύμβολα επάνω του. Κατά ένα τρόπο ποιητικό, η εποχή μας είναι μια ιερογλυφική κοινωνία, παντού υπάρχουν σύμβολα, παντού υπάρχουν εικόνες», Χρυσούλα Μπεκιάρη, Κωνσταντίνος Ξενάκης, *Η μεταφυσική του καμβά, Μια διαλεκτική σύνθεση*, ό.π., σ. 72.

¹⁹⁴ «Γιατί προχωρώντας διαλεκτικά με τις έννοιες, πολλές φορές νιώθω ότι είμαι ένας εξερευνητής που χρησιμοποιώ ένα χάρτη για να βρω τον δρόμο μου, όμως συγχρόνως τον διορθώνω κιόλας καθώς προχωρώ, παραμερίζοντας παλιές σχηματοποιήσεις και εισάγοντας νέες», ό.π., σ. 74.

Ξενάκη στη σειρά έργων *Χάρτες* που πρωτοπαρουσιάστηκαν το 1975 και συνέχισε να φιλοτεχνεί για πάνω από δύο δεκαετίες. Σε αυτούς, ξεκινούσε από το γεωγραφικό σχήμα των διαφορετικών χωρών και ηπείρων, το οποίο στη συνέχεια συνδύαζε και επαναλάμβανε έως ότου τα σύνορα αναδιαμορφώνονταν ή και εξαλείφονταν. Έτσι σταδιακά οδηγούνταν στη δημιουργία νέων κρατών και την «απορρόφηση» της μιας χώρας -και γλώσσας;-από την άλλη (εικ.57-58).

Ταυτόχρονα, συγκεντρώνοντας stencils από όλα τα μέρη του κόσμου τα οποία επισκεπτόταν, το εικαστικό λεξιλόγιο του Ξενάκη γινόταν όλο και πλουσιότερο. Πλέον η ανάμειξη των γλωσσών της γεωμετρίας, της χημείας, της αλχημείας, των ζωδίων, της χαρτογραφίας που παρουσιάζονταν μέσα από τις διάτρητες φόρμες δημιουργούσαν ένα σημασιολογικό συνονθύλευμα (pastiche). Αυτό ο καλλιτέχνης μετέφερε σε καμβάδες και χαρτιά κάθε σχήματος, σε αντικείμενα, σε βιβλία, ακόμη και σε ρολά από χαρτί τουαλέτας αλλά και όποια άλλη επιφάνεια εξυπηρετούσε την εκφραστική του αγωνία (εικ.59-61). Ξεκινώντας ως συνήθως από την παράθεση ενός δεδομένου κώδικα προκαλούσε αρχικά τον θεατή-αναγνώστη να διαβάσει τα ίδια τα σύμβολα, ενώ στη συνέχεια επεδίωκε να αιχμαλωτίσει το ενδιαφέρον του μέσω της αναδιάταξης και της εκτροπής των διαφορετικών στοιχείων. Αυτά κατέληγαν να δημιουργούν ένα κρυπτογράφημα ή μια συλλογιστική ζωγραφική στα χνάρια της οπτικής ποίησης του Mallarmé (εικ.62). «Η μυθολογία εξελίχθηκε ανεπαίσθητα σε σημειωτική. Η ποίηση έγινε λεξικό. Στο τέρμα ποιας άραγε εσωτερικής αναζήτησης; [...] Αλλά το άλμα έχει γίνει. Το δομικό σύστημα του Ξενάκη είναι μια πρόταση για ανάγνωση»¹⁹⁵ έγραψε ο Restany για τη δεύτερη ατομική έκθεση του καλλιτέχνη στην γκαλερί Ζουμπουλάκη το 1977.

Πράγματι οι συνθέσεις που παρουσίασε εκεί διακρίνονταν για την οπτική τους κίνηση και συνδιαλέγονταν έντονα με την έννοια του χώρου. Τα στοιχεία επαναλαμβανόμενα σε αμέτρητους και ευφάνταστους συνδυασμούς, αναμειγνύονταν μεταξύ τους και χάνοντας τα σαφή περιγράμματά τους στροβιλίζονταν σε μια δίνη. Επιπλέον η επίμονη έλλειψη κάδρων και πλαισίων έδινε την αίσθηση ότι τα έργα αποδρούσαν από τα όρια του καμβά και σε συνδυασμό με τον έντονο ρυθμό τους, εκτείνονταν δυναμικά στον χώρο θέλοντας να σχηματίσουν ένα περιβάλλον που προσέγγιζε το άπειρο (εικ.63). Ο Ξενάκης ξεκινώντας από τη θεωρητική άποψη που ήθελε κάθε πίνακα να μπορεί να συνοψιστεί σε τρία σχήματα και

¹⁹⁵ Pierre Restany, «Κωνσταντίνος Ξενάκης: η μνήμη του φετιχισμού», ό.π.

τρία χρώματα¹⁹⁶ έδωσε έμφαση στις χρωματικές ποιότητες στον δισδιάστατο χώρο, συνδυάζοντας το μαύρο και το λευκό με τα βασικά κυρίως χρώματα (μπλε, κίτρινο, κόκκινο) (εικ.64-65). Το αποτέλεσμα ήταν η δημιουργία οπτικών παιχνιδιών που εντείνονταν από τις πυκνώσεις και τα ελλείμματα της ζωγραφικής φόρμας, ενώ κατέληγαν σε ιδιαίτερα αφαιρετικές συνθέσεις που άρχισαν να θυμίζουν έργα της της ίδιας περιόδου του Vasarely και του Morellet.

Σταδιακά, ο λογικός κώδικας άρχισε να μετατρέπεται σε αισθητικό κώδικα. Και αν η αισθητική στο παρελθόν ενδιαφερόταν για την ομορφιά, εδώ ο Ξενάκης εστίαζε κυρίως στην αναζήτηση της αλήθειας. Χωρίς να μπορεί να προσφέρει μια τελική λύση, ο καλλιτέχνης φαίνεται ότι επιθυμούσε περισσότερο να επικοινωνήσει ένα ανοιχτό πρόβλημα που αφορούσε την ουσία του τεχνολογικού πολιτισμού που τον περιέβαλε και που βασιζόταν στη συσσώρευση και την επανάληψη. Τα stencils με την πληθώρα των σημείων που παρουσίαζαν, αντί να προάγουν την ταχύτητα και την αποτελεσματικότητα της επικοινωνίας ήθελαν αντίθετα να αναδείξουν τη δυσχέρεια επικοινωνίας. Σχηματοποιώντας συγκεκριμένα ιδιόλεκτα (jargon), ακατάληπτα για το μη μνημένο στη συγκεκριμένη γλώσσα κοινό, ικανά μόνο για την ανταλλαγή πληροφοριών μεταξύ ειδικών, ο καλλιτέχνης θέλησε να δείξει τον τρόπο παραγωγής μιας μιμητικής αναπαράστασης που είναι παντελώς αποκομμένη από την ουσιαστική επικοινωνιακή λειτουργία.

Τα έργα αυτά μας υπενθυμίζουν τα λόγια του φιλοσόφου Ernesto Laclau που έγραψε: «δεν υπάρχει καμία αλήθεια ούτε αξία που να είναι ανεξάρτητη από το πλαίσιο (context), και η εγκυρότητα κάθε δήλωσης καθορίζεται μόνο μέσα στο πλαίσιο»¹⁹⁷. Για τους υπόλοιπους «αδαείς», τα σύμβολα παρουσιάζονται σαν καταιγισμός πληροφοριών που ολισθαίνουν κάθε νοήματος σε μια ψυχεδελική επανάληψη που ξεφεύγει από την ορθολογική κατανόηση και καταλήγει στο διακοσμητικό και την αποϋλοποίηση. Η κωδικοποιημένη ζωή μας οδηγεί στην δυστοκία ή και στην αδυναμία επικοινωνίας. Η απομόνωση, αβεβαιότητα και σύγχυση του δέκτη που αδυνατεί να αφομοιώσει κάθε νέο στοιχείο, τον καθιστά απόλυτα απαθή και τον βυθίζει στη γλωσσική Βαβέλ¹⁹⁸ της νέας παγκοσμιοποιημένης πραγματικότητας. Με ποιον όμως τρόπο θα μπορούσε να ξεπεραστεί αυτό το «γλωσσικό αδιέξοδο»;

¹⁹⁶ Για παράδειγμα ένα κόκκινο τετράγωνο, ένα κίτρινο τρίγωνο και ένας μπλε κύκλος σε συνδυασμό με το λευκό που υποδηλώνει το κενό και το μαύρο που προσδίδει τα χαρακτηριστικά. Οι τρεις αυτές φόρμες μέσα από διαδοχικές υπερποθετήσεις δημιουργούν άλλες φόρμες και τα χρώματα επίσης άλλα χρώματα.

¹⁹⁷ Laclau Ernesto, *Emancipations*, London, Verso, 2007, σ. 51-52, (μετάφραση δική μου).

¹⁹⁸ Ιδιαίτερα αναλυτικά αποτυπώνονται οι απόψεις αυτές του Ξενάκη στη συνέντευξη Μ. Δημοπούλου, «Κ. Ξενάκης: Ένας σειсмоγράφος της εποχής μας», *Η Αυγή*, 09.06.1977.

1.12. Μεταξύ μαθηματικής τάξης και κοσμικής αταξίας

Το παραπάνω ερώτημα δικαιολογεί ίσως τη στροφή του Ξενάκη, ο οποίος από υπέρμαχος της τεχνολογίας και πρωτοπόρος της κινητικής τέχνης στην αυγή του 1960, δύο δεκαετίες αργότερα κατέληξε να ασκήσει έντονη κριτική στην επικράτηση του τεχνολογικού πολιτισμού και την επακόλουθη υπερπαραγωγή ανεπεξέργαστης πληροφορίας. Πράγματι με τις εκθέσεις στα τέλη της δεκαετίας του 1970, ο καλλιτέχνης έθεσε εμφατικά το πρόβλημα που είχε εντοπίσει στο μηχανιστικό σύστημα μετάδοσης των μηνυμάτων και την επαναληπτικότητα που χαρακτήριζε τον τρόπο επικοινωνίας. Για να αντιπαρέλθει το παραπάνω πρόβλημα τα έργα του ήρθαν να αντιπροτείνουν αφενός την ποίηση και αφετέρου την υλικότητα του μέσου και τη χειρωναξία σε ό,τι αφορά την παραγωγή του έργου τέχνης.

Σε ότι αφορά το δεύτερο, ο Ντένης Ζαχαρόπουλος μάλιστα επισημαίνει στο άρθρο του που ακολούθησε την ατομική έκθεση του καλλιτέχνη στην Galerie Roger d'Amécourt στο Παρίσι το 1978: «Οι μορφές (σημεία-σύμβολα) χάνουν την αναπαραστατικότητά τους και γίνονται υλικές. Το σημαίνουν αποδύεται τη σημασία του σημαινόμενου και μένει γυμνό, έτοιμο να δεχθεί οποιαδήποτε σημασία, οποιαδήποτε σημασιодότηση. Η μηχανιστική ταύτιση σημαίνοντος και σημαινόμενου που η ιδεολογία επιτυγχάνει δεν μπορεί να λειτουργήσει παρά αποσπασματικά, κατακερματισμένη. Η έννοια της «σειράς» που βγαίνει από τη βιομηχανία της πληροφόρησης, σειρά σαν κώδικας και κωδικοποίηση της πληροφορίας και κατ' επέκταση κωδικοποίηση της γνώσης και της συνείδησης, εξουδετερώνεται στα έργα του Ξενάκη».¹⁹⁹

Τα λόγια του κριτικού και επιμελητή τέχνης επαναφέρουν στο προσκήνιο το ζήτημα σχετικά με τον ρόλο του κειμένου στον σύγχρονο τεχνολογικό πολιτισμό της συσσώρευσης, αυτή τη φορά μέσα από τις πιο σύγχρονες θεωρίες, όπως αυτή του Friedrich Adolf Kittler. Ιδιαίτερα στο έργο του *Discourse Networks 1800/1900*²⁰⁰ που εκδόθηκε το 1985 και κυκλοφόρησε στα αγγλικά πέντε χρόνια αργότερα, ο γερμανός φιλόσοφος υπονομεύοντας την ερμηνευτική (hermeneutic) παράδοση που έδινε την προτεραιότητα στην έννοια και την ερμηνεία των μηνυμάτων, εστίασε στον τρόπο με τον οποίο γίνεται η επεξεργασία των πληροφοριών.

Αναφερόμενος δηλαδή, στην προ-τεχνολογική εποχή των αρχών του 19^{ου} αιώνα, ελλείψει άλλων επαρκών τεχνολογικών μέσων για την αποθήκευση και μετάδοση των πληροφοριών, το γραπτό κείμενο κατείχε ιδιαίτερη θέση αφού εμπεριείχε τον ήχο και τις

¹⁹⁹ Δ.Κ. Ζαχαρόπουλος, «Το τέλος της σημειοκρατίας στο έργο του Κ. Ξενάκη», *Αντί*, 09.09.1978, τεύχ. 107, σ. 50.

²⁰⁰ Friedrich Kittler, *Discourse Networks 1880/1900*, Stanford CA, Stanford University Press, 1990.

εικόνες. Έναν αιώνα όμως αργότερα, με την εφεύρεση της γραφομηχανής και στη συνέχεια την ανακάλυψη τεχνολογιών για την καταγραφή του ήχου και των κινούμενων εικόνων, τα νέα μέσα ανέπτυξαν εξειδικευμένες λειτουργίες. Η ροή των δεδομένων υποβάθμισε τις κειμενικές μορφές έκφρασης, που χάνοντας πλέον την αποκλειστικότητά τους, έγιναν ακόμη ένα κανάλι διάδοσης πληροφοριών μεταξύ άλλων.

«Όλος ο λόγος είναι πληροφορία, αλλά όλες οι πληροφορίες δεν είναι λόγος»²⁰¹ θα γράψει ο Kittler. Η τυπωμένη σελίδα αποτελούμενη από δακτυλογραφημένα σύμβολα επανέρχεται ως δισδιάστατη γραπτή επιφάνεια χωρίς όμως την υπερβατική φωνή και την εσωτερικότητα της ποίησης. Σειρές από μηχανικά αδιαφανή σημεία γίνονται το υλικό που γεμίζει τη σελίδα και η λογοτεχνία -σύμφωνα με τη νέα θεωρία των μέσων που ο ίδιος ανέπτυξε ακολουθώντας τα χνάρια Foucault- γίνεται μέρος ενός συστήματος που συνδέει το άτομο, την τεχνολογία, τη γραφειοκρατία και τη γραφή υπενθυμίζοντας τη ρήση του Mallarmé, «δεν κάνουμε ποίηση με ιδέες, αλλά με λόγια»²⁰².

Πράγματι, κατά αντιστοιχία με τη συνθήκη του 19^{ου} αιώνα που περιέγραψε ο Kittler με τις εφευρέσεις του Edison και στον αντίποδα της μετέπειτα απρόσωπης, μηχανιστικής ροής δεδομένων που επικράτησε κατά τον 20^ο αιώνα, ο Ξενάκης από θέση ή από αδυναμία να ακολουθήσει τον τέλεια προκαθορισμένο ρυθμό που τα τεχνολογικά μέσα επέβαλαν, εμπιστεύτηκε την ποίηση και απέδωσε σημασία στη φυσική κόπωση που η επανάληψη επιφέρει²⁰³. Πιστεύοντας διαισθητικά στη διάρκεια και την έκταση της χειρονομίας και της γραφής του, και χωρίς να έχει μια παγιωμένη εικόνα για το αποτέλεσμα, δημιούργησε τα έργα του σε βάθος χρόνου διαμορφώνοντάς τα συνεχώς. Πληρώντας περισσότερο ή λιγότερο τη ζωγραφική επιφάνεια δεν φαίνεται να θεωρούσε ότι έχει τελειώσει μία σχέση με τα δημιουργήματά του, μία σχέση η οποία δεν ήταν ούτε σχέση αυθόρμητης γραφής ούτε απόλυτα προκαθορισμένη. Αντιτιθέμενος λοιπόν στη μονότονη σειραϊκότητα, σχολίασε : «Επειδή όλη αυτή η δουλειά βγαίνει με το χέρι παρόλο που δίνει την εντύπωση μιας μηχανής, τελειώνοντας ένα έργο μου αισθάνομαι ότι και εγώ είμαι ένα θύμα του τεχνολογικού πολιτισμού μας αλλά συγχρόνως νιώθω και απελευθερωμένος»²⁰⁴.

²⁰¹ Friedrich Kittler, «A Discourse on Discourse», *Stanford Literary Review*, vol. 3, no. 1, 1986, σ. 157.

²⁰² Friedrich Kittler, *Discourse Networks 1880/1900*, ό.π., σ. 184. Σχετικά με τη θεωρία του Kittler επίσης το άρθρο Gill Partington, «Obituary 'Switch Off All Apparatuses': Friedrich Adolf Kittler, 1943-2011», *Radical Philosophy*, 2012, <https://www.radicalphilosophy.com/obituary/friedrich-adolf-kittler-1943-2011>, πρόσβαση 02.02.2019.

²⁰³ «Και αυτά τα σύμβολα τα επαναλάμβανα και σταματούσα όταν κουραζόμουν [...] σταματώ όταν κουραστώ, αλλά αυτό δε σημαίνει ότι έχει τελειώσει [...] όταν δεν μπορώ να συνεχίσω, το έργο είναι ατελείωτο, το έργο συνεχίζεται, αλλά σταματώ, πρέπει να σταματήσω, πρέπει». Χρυσούλα Μπεκιάρη, Κωνσταντίνος Ξενάκης, *Η μεταφυσική του καμβά, Μια διαλεκτική σύνθεση*, σ. 74.

²⁰⁴ «Ο Κ. Ξενάκης και τα σύμβολά του στην Αθήνα», *Απογευματινή*, 10.06.1977.

Η ιστορικός τέχνης Ντόρα Ηλιοπούλου Ρογκάν στον απόηχο της έκθεσης στην γκαλερί Ζουμπουλάκη το 1974 έγραψε ότι «για να αξιολογήσουμε τη θέση του Ξενάκη αναφορικά με τη σύγχρονη καλλιτεχνική δραστηριότητα πρέπει να ξεκινήσουμε από την αρχή ότι η τέχνη αποκρυπτογραφεί το πνεύμα της εποχής της»²⁰⁵. Σε αυτό το πλαίσιο η ίδια διέκρινε δύο κυρίαρχες τάσεις της εποχής: από τη μία την τέχνη που έχει σαν πρώτη ύλη την τεχνολογία και βρήκε την έκφραση της στην τέχνη των υπολογιστών και από την άλλη «κινήματα που εμπνέονται αποκλειστικά και μόνο από την επιστημονική μεθοδολογία και αποσκοπούν, μέσα από μίαν ολοκληρωτική αναίρεση της ορθόδοξης αισθητικής, σε μίαν ακραία φιλοσοφική θεώρηση της τέχνης (Conceptual Art, Art & Language)»²⁰⁶.

Πράγματι ως προς τη δεύτερη εννοιολογική κατεύθυνση που έχει πάρει η τέχνη από τη δεκαετία του 1970, ο Ξενάκης φαίνεται ότι κράτησε μια ιδιαίτερη στάση. Αν και η επαγωγική λογική και η σειραϊκή μέθοδος είναι παρούσες στην εργασία του, αυτές δεν παρουσιάζονται ως αυτοσκοπός, όπως αντίστοιχα παρατηρεί κανείς στους εννοιολογικούς καλλιτέχνες ή στους πρωτοπόρους καλλιτέχνες της τέχνης των υπολογιστών. Καλλιτέχνες που θα εξετάσουμε στη συνέχεια της εργασίας μας, με το παράδειγμα του Παντελή Ξαγοράρη, αλλά και αυτό της Ναυσικάς Πάστρα που χρησιμοποίησε τη λογική της επαγωγής ως βάση του καλλιτεχνικού και θεωρητικού της έργου.

Αντίθετα ο Ξενάκης εξέφρασε την άποψη, ότι η θεωρητική έρευνα που οδηγεί «σε στεγνό εγκεφαλικό δημιούργημα»²⁰⁷ όμοιο με αυτό που παράγεται από τους υπολογιστές δεν συνάδει με το έργο καλλιτεχνών που διέπονται από δημιουργική και κριτική διάθεση. Έτσι αν και το αρχικό ερέθισμα έχει στοιχεία που απορρέουν από μια επιστημονική και αντικειμενική θεώρηση του κόσμου, ο ίδιος παραδέχτηκε ότι πλέον δεν ταυτίζεται με αυτήν²⁰⁸. Επιπλέον σχετικά με την επικοινωνία που αποτέλεσε τη βασική επιδίωξη του έργου του δήλωσε: «Οπωσδήποτε, όμως, μίαν ανάλογη αφύπνιση, συνειδητοποίηση και διάθεση επιτυχημένης επικοινωνίας δεν την εννοώ ποτέ με βάση μια μηχανική, στεγνή και στείρα διαδικασία. Την εννοώ σε συνδυασμό με την παρουσία του στοιχείου της ποίησης και της φαντασίας, η παρουσία των οποίων είναι αναγκαστική για την επαλήθευση της ακεραιότητας ενός έργου τέχνης»²⁰⁹.

²⁰⁵ Ντόρα Ηλιοπούλου Ρογκάν, «Ο Κώστας Ξενάκης και η εποχή μας», *Τεχνοδομικά*, Δεκ. 1974, τεύχ. 7, σ. 14-15.

²⁰⁶ Ό.π., σ. 14.

²⁰⁷ Κ. Δ. Λιν. «Τέχνες : Τα καινούργια έργα του Κωνσταντίνου Ξενάκη», *Ταχυδρόμος*, αρ. φ. 1033, 25.01.1974.

²⁰⁸ «Έκθεση Κ. Ξενάκη», *Το Βήμα*, 25.01.1974.

²⁰⁹ «Κωνσταντίνος Ξενάκης», *Θέματα Χώρου + Τεχνών*, Αθήνα, 1975, τ. 6, σ. 128-129.

Έτσι ο Ξενάκης, τα επόμενα χρόνια δεν θα καθοδηγηθεί από μια απόλυτη για χάριν της ιδέας και μόνο λογική πορεία, που στην περίπτωση των εννοιολογικών καλλιτεχνών έφθασε σε ταυτολογικά αποτελέσματα, αλλά θα «αποτυπώ(σει) τις συγκινήσεις που αντλ(εί) από τη φύση με σημεία που είναι λιγότερο κωδικοποιημένα και κοινωνιολογικοποιημένα από τα «λογικά σημεία»²¹⁰. Παράλληλα όμως είναι εμφανές ότι τον συνεπήραν οι έννοιες της δομής, της συμμετρίας και της αρμονίας, ενώ σε φιλοσοφικό επίπεδο ο ίδιος ομολόγησε, ίσως με μία δόση υπερβολής, ότι ο Ηράκλειτος αποτέλεσε τη μοναδική του επιρροή²¹¹. Πράγματι ξανά ο Εφέσιος φιλόσοφος που πίστευε ότι ο κόσμος γεννιέται από τον πόλεμο των αντιθέτων και ο νόμος της συνεχούς αλλαγής είναι αυτός που διέπει το σύμπαν αφού «τα πάντα ρει και ουδέν μένει», συνέχισε να αποτελεί τον βασικότερο θεωρητικό καθοδηγητή για τον Ξενάκη.

Αν και οι ρήσεις του Ηράκλειτου ήταν συχνά αποφθεγματικές και ασαφείς, ουσιαστική του πεποίθηση αποτέλεσε η ύπαρξη ενός «Λόγου»²¹², ως ορθού και αντικειμενικού τρόπου κατανόησης που διέπει τα πάντα και ακολουθεί τους νόμους της φύσης. Τους ίδιους νόμους του σύμπαντος, το οποίο συνεχώς μετασχηματιζόμενο αυτοοργανώνεται επιβάλλοντας τελικά μια τάξη²¹³ στην αρχέγονη αταξία, αποφάσισε να εξετάσει και ο Ξενάκης από το 1980 και μετά. Στρέφοντας πλέον το ενδιαφέρον του στην αρχαία ελληνική και ιδιαίτερα την προσωκρατική φιλοσοφία, ο καλλιτέχνης προσπάθησε να βρει εκεί το έρεισμα για την ύπαρξη νοήματος πίσω από το συνονθύλευμα και την αταξία της πληροφορίας που τον περιέβαλε.

Χωρίς να προδικάζει το τελικό αποτέλεσμα ή να προσχεδιάζει²¹⁴ την πορεία που το έργο του θα ακολουθούσε, δήλωσε απερίφραστα ότι εμπιστεύεται τον χρόνο που δεν είναι ούτε

²¹⁰ «Ζωγραφική Κ. Ξενάκη», *Τα Νέα*, 25.01.1974.

²¹¹ Σε συνέντευξη που πραγματοποιήθηκε με τη συγγραφέα του διδακτορικού στο στούντιο του καλλιτέχνη στις 05.07.2018.

²¹² Ο Ηράκλειτος ονομάζει την εσωτερική τάξη του κόσμου, *Λόγον*. Δες υποσημείωση στο κεφάλαιο της εισαγωγής v. 47.

²¹³ «Θέλω να πω ότι η πολλή πληροφορία σκοτώνει την πληροφορία. Μιλάμε όλοι μαζί και κανείς δεν ακούει κανέναν. Και έτσι πήρα τα σύμβολα και προσπάθησα να βάλω μια τάξη σε αυτό το χάος των συμβόλων. Αρχισα με τους τρεις τρόπους, την επανάληψη, την αντιπαράθεση, την υπέρθεση, που είναι για μένα και οι βάσεις της ζωγραφικής όπως τη σκέφτομαι εγώ, διότι όλη η ζωγραφική κάπου εκεί στηρίζεται.», Χρυσούλα Μπεκιάρη, Κωνσταντίνος Ξενάκης, *Η μεταφυσική του καμβά, Μια διαλεκτική σύνθεση*, ό.π., σ. 73.

²¹⁴ «Όλη αυτή η ιστορία, η εμμονή μου να βάλω μια τάξη στο χάος... Δεν προσχεδιάζω ένα πίνακα, αλλά η εξέλιξή του βγαίνει μέσα από προσθετική εργασία», ό.π., σ.42. και «[...] δεν προσχεδιάζω μια σύνθεση, δεν σκέφτομαι εξαρχής κάποια σύνθεση. Είναι ας την πούμε μια αισθητική εξέλιξη. Εγώ αρχίζω όπως ένας γραφιάς που γράφει. [...] Όταν κουραζόμουν –διότι υπάρχει κόπωση στην επανάληψη– σταματούσα. Την άλλη μέρα η σύνθεση γινόταν διαφορετική, γιατί άλλαξα διάθεση. Γι' αυτό και ο χρόνος μετρούσε ιδιαίτερα σε μένα, εν αντιθέσει με τον κομπιούτερ, που θα ήταν καθαρά «conceptual», θα του έδινα μια διαταγή να κάνει αυτό. Σε μένα υπήρχε ο χρόνος, υπήρχε η κούραση η ανθρώπινη, η ταλαιπωρία να πηγαίνω από εδώ προς τα εκεί, να μην ξέρω που πηγαίνω. Αλλά κάπου στον δρόμο κουράστηκα. Σταματώ, τότε, και την επομένη, αφού έχω κοιμηθεί και ξεκουραστεί, παίρνω διαφορετική πορεία, η οποία καταγράφεται. Είναι μία σύνθεση αρχιτεκτονική που οργανώνεται ανάλογα με την ψυχολογική μου διάθεση. Γι' αυτό και ο χρόνος παίζει μεγάλο ρόλο. Γι' αυτό και αρνούμαι να το κάνω στον κομπιούτερ. Είχα προσπαθήσει παλιά και το βρήκα ανιαρό. Δεν είναι αυτό που ήθελα να κάνω, δηλαδή να καταγράψω τον πόνο μου! Με άλλα λόγια, αυτή την πορεία ακολούθησα και αργότερα, μάλιστα άρχισα να μετρώ και τον χρόνο. Ο χρόνος και η πορεία παίζουν ρόλο!», ό.π., σ. 92.

απόλυτος, ούτε αναστρέψιμος. Έτσι ενώ ξεκίνησε από μια ιδέα (concept) δεν παρέμεινε προσκολλημένος σε μια διαδικασία που καθορίζεται είτε από την τεχνολογία είτε από την επαγωγική μέθοδο. Αντίθετα λειτούργησε σαν ποιητής που δίνοντας βαρύτητα στο ένστικτο και τον μύθο αντικατέστησε τις λέξεις με σύμβολα. Πολλές φορές με τρόπο αυτόματο και συνειρμικό αλλά έχοντας πίστη στις βαθύτερες δυνάμεις που τον καθοδηγούν, επενέβη και επέκτεινε συνεχώς τις συνθέσεις του. Έτσι η τελική μορφή του έργου δεν σταματούσε ποτέ να τον απασχολεί, ταυτιζόμενος περισσότερο με τον Kant που διακήρυττε ότι ιδέα χωρίς μορφή δεν υπάρχει²¹⁵ και σε αντίθεση με τις αρχές της εννοιολογικής τέχνης.

Αυτή του η επιδίωξη για τάξη και αρμονία στην εποχή του πλεονασμού της πληροφορίας, επιτεύχθηκε αρχικά μέσω της επιλογής γεωμετρικών σχημάτων ως βάσης για τις συνθέσεις του. Ο ιστορικός τέχνης Χρυσάνθος Χρήστου έγραψε ότι στα έργα της περιόδου αυτής «παρακολουθούμε τη γεωμετρία να αποκτά ζωή και την ζωή ντυμένη σε καθολικούς μαθηματικούς τύπους να ξεπερνά την υποταγή της στον χρόνο»²¹⁶. Ο κώνος -με εγγενή την έννοια της αναλογίας- που αποτέλεσε από την αρχή της καλλιτεχνικής του δημιουργίας βασικό δομικό στοιχείο, συνδυάστηκε τώρα με τα άλλα επίπεδα σχήματα με μεγάλη συμμετρία, όπως αυτά του τετραγώνου και του κύκλου (εικ.66-68). Τα τελευταία χρησιμοποιήθηκαν είτε σαν ευδιάκριτα περιγράμματα στο εσωτερικό των οποίων ζωγράφιζε άλλα σύμβολα, είτε στρεβλώθηκαν και καταστράφηκαν με σκοπό να οδηγηθεί σε νέα γεωμετρικά σχήματα²¹⁷ (εικ.69).

Κατ' αυτόν τον τρόπο εισάγεται και η δεύτερη συναρτώμενη με την τάξη έννοια, που δεν είναι άλλη από τον χρόνο. Καταστάσεις οι οποίες εξελίσσονται αν και φαινομενικά δείχνουν να χάνουν την κανονικότητα της αρχικής τους δομής, εντούτοις η αταξία που παρουσιάζουν, η οποία ενδεχόμενα οδηγεί σε χαοτικές καταστάσεις, υπόκεινται σε νόμους της φύσης επιστημονικά διατυπωμένους και τεκμηριωμένους. Έτσι η εικαστική αγωνία του Ξενάκη να βάλει τάξη στο χάος καταλήγει να πραγματευτεί επίσης το μεγάλο επιστημονικό πρόβλημα της κατανόησης του χρόνου. Στην προσπάθεια του αυτήν, ο καλλιτέχνης επεξεργάστηκε και το σύμβολο του βέλους που αποσπασματικά είχε χρησιμοποιηθεί στο

²¹⁵ «Είναι λίγο επικίνδυνο: το concept δεν είναι μια καινούργια ιστορία. Η conceptual art ήταν γύρω στο 1970, δεν είναι τώρα' είναι η ιδέα. Η μορφή υποκλίνεται, φεύγει μπροστά στην ιδέα. Είναι αντίθετο από αυτό που είπε ο Kant, ότι ιδέα δίχως μορφή δεν υπάρχει. – πρέπει να υπάρχει μορφή. [...] Στο conceptual δεν υπάρχει «σου αρέσω», το αντίθετο. Η ιδέα δεν έχει μορφή, δεν κάνω κάτι αισθητικό, η ιδέα είναι ιδέα.», ό.π., σ. 98.

²¹⁶ Χρυσάνθος Χρήστου, «Η δημιουργία του Κ. Ξενάκη, προσπάθεια μιας σύγχρονης εικονιστικής μυθολογίας», *Θεσσαλονίκη*, 19.10.1977.

²¹⁷ Για το συγκεκριμένο έργο ο καλλιτέχνης αναφέρει: «Εδώ υπάρχει πολλή γεωμετρία. Αυτό με τυραννάει. Εδώ υπάρχουν έξι καρέ με μια πυραμίδα στο κέντρο- τα οποία δεν βλέπεις διότι είναι σε κίνηση», ό.π., σ. 81.

παρελθόν και πλέον έγινε το σημείο κατατεθέν της νέας ομώνυμης σειράς που τον απασχόλησε αδιάλειπτα από το 1978 έως και το 1982 (εικ.70-71).

Τα έργα αυτά μπορούν να ιδωθούν ως το εικαστικό ανάλογο των πρώτων νόμων της μηχανικής που διατυπώθηκαν από τους επιστήμονες. Οι τελευταίοι καταγράφοντας τις θεωρίες τους, συνειδητοποίησαν ότι οι περισσότερες φυσικές διαδικασίες είναι αντιστρεπτές. Δεν υπάρχει δηλαδή κανένας λόγος για τον οποίο να μην μπορεί να αντιστραφεί το βέλος του χρόνου, αντί δηλαδή να ξεκινά από μια αρχική κατάσταση και να οδεύει προς μια τελική κατεύθυνση, να έχει ακριβώς την αντίθετη πορεία (από το τέλος προς την αρχή). Ο μόνος νόμος που φαίνεται να μην υπακούει σε αυτήν τη συνθήκη αντιστροφής είναι ο δεύτερος θερμοδυναμικός νόμος που ορίζει την εντροπία²¹⁸.

Συγκεκριμένα, η εντροπία αυξανόμενη συνεχώς ακολουθεί μια πορεία από τη μικρότερη πιθανότητα και άρα αταξία προς τη μεγαλύτερη, χωρίς ποτέ να μπορεί να επανέλθει αντεστραμμένη σε μια κατάσταση μικρότερης πιθανότητας. Στη διαδικασία λοιπόν, εισέρχεται σαφώς η έννοια της χρονικής διαδοχής. Μια πιθανότερη κατάσταση ενός συστήματος μπορεί μόνο να έπεται και ποτέ να προηγείται μιας λιγότερο πιθανής κατάστασης. Η εξέλιξη ενός κλειστού συστήματος δηλαδή, είναι μία μη αντιστρεπτή διαδικασία: προέρχεται από ένα παρελθόν και κατευθύνεται προς ένα μέλλον.

Ο Ξενάκης δεν υπήρξε ποτέ θεωρητικός, ούτε είχε μελετήσει τους νόμους της Θερμοδυναμικής, σε αντίθεση με τον Ξαγοράρη που θα εξετάσουμε στη συνέχεια. Παρόλα αυτά οι καταβολές και εμπειρίες του βρίσκονταν σε παραλληλία με τις αρχές του Ηράκλειτου, που με τη σειρά τους βρέθηκαν στη βάση του δεύτερου θερμοδυναμικού νόμου που αφορά την εξέλιξη και την αταξία²¹⁹. Έτσι ο καλλιτέχνης αφενός φαίνεται να ταυτίζεται με τις θέσεις,

²¹⁸ Σύμφωνα με το δεύτερο θερμοδυναμικό νόμο που αποτέλεσε τη σημαντικότερη συνεισφορά του Rudolf Julius Emanuel Clausius στην επιστήμη και έχει καθολική ισχύ στο σύμπαν, η ποσότητα της εντροπίας σε ένα κλειστό σύστημα όπου λαμβάνουν χώρα μετατροπές ενέργειας, πάντα αυξάνεται ή μένει σταθερή, αλλά σε καμία περίπτωση δεν μειώνεται.

²¹⁹ Ο Ηράκλειτος υπήρξε ο πρώτος φιλόσοφος που υποστήριξε την ιδέα του γίνεσθαι της φύσης, κάτι το οποίο, κλείνει μέσα του τον σπόρο της ιδέας του βέλους του χρόνου. Για τον Εφέσιο φιλόσοφο η αέναη κίνηση προς τα μπροστά συνοψίζεται στα αποφθέγματα «[41. 40]. Plut. de E 18 p. 392 B ποταμῷ γὰρ οὐκ ἔστιν ἐμδῆναι δις τῷ αὐτῷ καθ' Ἡράκλειτον. [vgl. Plat. Cratyl. 402 A = 22 A 6. Aristot. Metaph. Γ 5. 1010a 12 c. 65, 4. — 22 B 12. 49a] οὐδὲ θνητῆς οὐσίας δις ἄψασθαι κατὰ ἕξιν <τῆς αὐτῆς>· ἀλλ' ὁξύτητι καὶ τάχει μεταβολῆς σκίδνησι καὶ πάλιν συνάγει (μᾶλλον δὲ οὐδὲ πάλιν οὐδ' ὕστερον, ἀλλ' ἅμα συνίσταται καὶ ἀπολείπει) καὶ πρόσσεισι καὶ ἄπεισι.», Fragmentum B 91, Hermann Diels, Walther Kranz, (eds), *Die Fragmente der Vorsokratiker*, ό.π. Ελληνική μτφ. Απόσπασμα 91: «Δεν μπορούμε να μπούμε δυο φορές στο ίδιο ποτάμι, κατά τον Ηράκλειτο, ούτε ν' αγγίξουμε δυο φορές μια ουσία θνητή, γιατί σκορπίζεται και πάλι μαζεύεται με την οξύτητα και την ταχύτητα της μεταβολής, (και μάλιστα όχι πάλι, ούτε αργότερα, αλλά ταυτόχρονα εμφανίζεται και χάνεται) και πλησιάζει κι απομακρύνεται.», «Τὸ Γίνεσθαι», *Ηράκλειτος*, J. Brun (επιμ.), ό.π.

Ενώ αιώνες πριν ακόμη διατυπωθεί η θερμοδυναμική θεωρία είχε διατυπώσει: «τὰ ψυχρὰ θέρεται, θερμὸν ψύχεται, ὕγρὸν αὐαίνεται, καρφαλέον νοτίζεται.», Fragmentum B 126, Hermann Diels, Walther Kranz, (eds), *Die Fragmente der Vorsokratiker*, ό.π.. Ελληνική μτφ. Απόσπασμα 126: Τα ψυχρά θερμαίνονται, το θερμό ψύχεται, το υγρό ξεραίνεται, το στεγνό δροσίζεται.», «Τὸ Γίνεσθαι», *Ηράκλειτος*, J. Brun (επιμ.), ό.π. Με αυτόν τον τρόπο

ότι η διαρκής κίνηση και μεταβολή αποτελούν τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά του κόσμου, και αφετέρου ότι ο χρόνος αιώνιος κι αυτός, εμπερικλείει κάθε στοιχείο και προσφέρει τον ρυθμό της συμπαντικής κίνησης που καθορίζεται από την αρμονία των αντιθέτων.

Υπό τη βαθιά λοιπόν επιρροή του φιλοσόφου, ο Ξενάκης χρησιμοποίησε το σύμβολο του βέλους, το οποίο εξέλιξε, μετασχημάτισε και διαμόρφωσε. Αυτό εγκαταλείποντας κάθε αίσθηση στατικότητας αντανακλά τη δυναμική αλλαγή και συνεχή ροή (εικ.72-73), ενώ ταυτόχρονα υποδηλώνει το κοινό μονοπάτι της ύπαρξης στο οποίο όλοι βαδίζουμε, παρά τις ιδιαιτερότητες και τους διαφορετικούς προορισμούς μας. Λειτουργώντας λοιπόν σαν αντανάκλαση του ρυθμιστικού παράγοντα του κόσμου ή ό,τι ο Ηράκλειτος ονόμασε *Λόγος*, ο θεατής καλείται να αποκρυπτογραφήσει την αέναή κίνησή του.

Ιδιαίτερα στα έργα που παρουσιάζουν σταθερά γεωμετρικά πλαίσια στο εσωτερικό των οποίων τα σύμβολα στροβιλίζονται σε δίνη, ο θεατής ακολουθεί πορείες βελών που μπλέκονται σε λαβύρινθους χωρίς συχνά να μπορούν να βρουν δρόμους διαφυγής. Η θέση του φιλοσόφου σύμφωνα με την οποία δεν θα πρέπει κανείς να προσκολλάται στην επιφάνεια των πραγμάτων, αφού οι μορφές μόνο φαινομενικά παρουσιάζονται στατικές ενώ αντίθετα στο εσωτερικό τους τα στοιχεία βρίσκονται σε διαρκή μετασχηματισμό, είναι ξανά παρούσα. Κανείς δεν μπορεί να μπει στο ίδιο ποτάμι δύο φορές, όπως και κανείς δεν μπορεί να συναντήσει ξανά το ίδιο πανομοιότυπο αποτύπωμα stencil στο έργο του Ξενάκη (εικ.74).

Πως λοιπόν νοείται η έννοια της τάξης σε αυτό το χάος των συμβόλων; Σύμφωνα με τον Ηράκλειτο, πρόκειται για μια τάξη αλληλοεπίδρασης και εξέλιξης, η οποία προκύπτει από την ανακύκληση των αντιθέτων κινήσεων που μέσα από την πυρπόληση (οιονεί εκπύρωση) οδηγεί στην φθορά και τη διάλυση του κόσμου όπως τον βλέπουμε γύρω μας, και πάλι στην ανάδυση ενός νέου σύμπαντος. Το γεγονός αυτής της ανειρήνευτης πάλης των αντιθέσεων επαναλαμβάνεται συνεχώς και στο διηνεκές και αποτυπώνεται στο έργο του Ξενάκη μέσα από μια συνεχή μετάλλαξη των συμβόλων.

Τα τελευταία συσσωρεύονται σε οριακές καταστάσεις και είτε περνάνε στο απόλυτο χάος (εικ.75) είτε σε νέες μορφολογικές καταστάσεις. Σχεδόν σε όλους τους πίνακες το μη-αντιστρέψιμο βέλος του χρόνου, που σηματοδοτεί το πέρασμα από το παρελθόν στο μέλλον είναι αναγνωρίσιμο. Μάλιστα σε ένα πρόσφατο έργο του καλλιτέχνη με το χαρακτηριστικά δανεισμένο τίτλο από τη γλώσσα των μαθηματικών *Fractal 13* (εικ.76) παρατηρούμε τον

οι ρήσεις του μπορούν να συνδεθούν με τη θερμοδυναμική, που μελετά τον μακροσκοπικό κόσμο της εμπειρίας. Σε όλα αυτά τα φαινόμενα η ροή του χρόνου γίνεται εμφανής στην τάση του συστήματος να περνάει από την τάξη προς την αταξία. Εκείνο που έχει ιδιαίτερη σημασία εδώ είναι ότι πρόκειται για μια διαδικασία η οποία δεν μπορεί ποτέ να γυρίσει προς τα πίσω. Έτσι, οι φυσικές διαδικασίες, όπου υπάρχει μια συνεχής απώλεια ενέργειας με τη μορφή θερμότητας, είναι μη αναστρέψιμες.

τρόπο που τα σύμβολα οδηγούνται σε μία δίνη που ταυτόχρονα είναι ένα παράθυρο ανοιχτό εκεί όπου η έννοια του χρόνου χάνεται²²⁰ και τα πράγματα συνεχώς και συσσωρευτικά περνάνε την οριακή γραμμή της καταστροφής και του χάους, χωρίς η επιστροφή να είναι πλέον δυνατή.

1.13. Το πέρασμα από τη μοντέρνα ζωγραφική στους μεταμοντέρνους αρχιτεκτονικούς προβληματισμούς

Με βάση τα παραπάνω, συνάγεται ότι ο Ξενάκης δεν έθεσε υπό αμφισβήτηση την αισθητική υπόσταση και τον τρόπο που αποδίδεται η μορφολογία του έργου τέχνης, ούτε επίσης ενδιαφέρθηκε αποκλειστικά και μόνο για τη διατύπωση ιδεών και νοημάτων όπως έκαναν οι οπαδοί της εννοιολογικής τέχνης. Έτσι παρότι ο λόγος και η επικοινωνία βρέθηκαν στη βάση του εικαστικού του έργου, τα κάθε είδους λεκτικά και εικαστικά σύμβολα δεν νοήθηκαν έξω από τα συμβατικά και «χειροποιητικά» μέσα της ζωγραφικής. Ο καλλιτέχνης δεν ενστερνίστηκε απόλυτα τις νέες αντιλήψεις που προσέγγιζαν την τέχνη «ως φιλοσοφία, ως πληροφορία, ως γλωσσολογία, ως μαθηματικά, ως αυτοβιογραφία, ως κοινωνική κριτική, ως αστείο, ως αφήγηση ιστοριών, (και) τέλος, ως διακινδύνευση της ίδια της ζωής του καλλιτέχνη»²²¹.

Αντ' αυτού η οπτική εμπειρία και οι υπόλοιπες αισθητηριακές προσλαμβάνουσες παρέμειναν ουσιώδεις αξίες²²². Επίσης η χωροπλαστική εμπειρία που μπορεί να προσφέρει στον θεατή το έργο τέχνης, ώθησαν τον Ξενάκη να εξερευνήσει περαιτέρω το σημείο ώσμωσης του αισθητικού με το νοητικό και την αλληλεπίδραση του θεατή με το περιβάλλον. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1980 και ιδιαίτερα τη δεκαετία του 1990 επικεντρώθηκε στο πρόβλημα της διαμόρφωσης του πεδίου στη δισδιάστατη ζωγραφική επιφάνεια, όπως για παράδειγμα είδαμε στη σειρά *Βέλη*, η οποία αποτελώντας βασικό θέμα μέχρι το 1988, παρουσιάστηκε σε

²²⁰ «... με θέλω όμηρο μιας κοσμικής μοίρας και της χαοτικής κατάστασης. Εδώ η έννοια του χρόνου εξαφανίζεται. Είναι ένας *Λόγος*, ένα παράθυρο ανοιχτό σε ένα κόσμο εν εξελίξει, όπου κάθε στιγμή είναι τέλεια και εκφράζεται μέσα σε ένα σύμπαν οντολογικά ανοιχτό», Χρυσούλα Μπεκιάρη, Κωνσταντίνος Ξενάκης, *Η μεταφυσική του καμβά, Μια διαλεκτική σύνθεση*, σ. 54.

²²¹ Roberta Smith, «Εννοιακή Τέχνη», στο *Έννοιες της Μοντέρνας Τέχνης, Από το Φωβισμό στον Μεταμοντερνισμό*, επιμ. Ν. Στάγκος, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 2010, σ. 358.

²²² «Βρίσκομαι πιο κοντά στην τέχνη της οποίας η μόνη λογική είναι η αισθητική του «βλέπω και νιώθω». Αυτό που ενδιαφέρει δεν είναι η μέθοδος ή η διαδικασία αλλά το αισθητικό αποτέλεσμα- μια αισθητική που αναδύεται από την αρχαία Ελλάδα. Ψάχνοντας τους νόμους της φύσης πάει κανείς πιο μακριά από το στυλ, ανακαλύπτει τους νόμους οι οποίοι θα προσαρμοστούν στις πτυχές της ζωής: η ζωή της κάθε μέρας γίνεται τέχνη. Συμφιλιώνοντας την ύλη και το πνεύμα, την έννοια και το αφηρημένο, δεν πρέπει πλέον να ταλαντευόμαστε μεταξύ της λογικής και του ενστίκτου», Constantin Xenakis, *Constantin Xenakis par Constantin Xenakis*, ό.π., σ. 116, (μετάφραση δική μου).

μεγάλο μέρος της το 1982 στην γκαλερί Ζουμπουλάκη²²³. Επιπρόσθετα εξέτασε τη λειτουργία του κώδικα και στον τρισδιάστατο χώρο με χαρακτηριστικό δείγμα το περιβάλλον που ο καλλιτέχνης δημιούργησε για την έκθεση *15 Ans d'Art Sémiotique* στο Centre Culturel de Mont-Saint-Aignan της Γαλλίας το 1981.

Στο συνοδευτικό της έκθεσης κείμενο, ο Restany παραμένοντας οξυδερκής σχολιαστής του έργου του Ξενάκη, επεσήμανε την καθοριστική σημασία του χώρου και την εξελικτική διαδρομή αυτού στο έργο του καλλιτέχνη: «δύο έννοιες-κλειδιά, κώδικας και χώρος. Ο κώδικας μέσα στον χώρο. Ο εσωτερικός χώρος της γκαλερί ή του μουσείου, ο ιερός χώρος του θεάματος, ο χώρος της ηλεκτρομαγνητικής τεχνολογίας (όλο φως και κίνηση), ο δημόσιος χώρος του δρόμου, ο τυπογραφικός χώρος της εφημερίδας, ο ζωγραφικός χώρος του πίνακα, ο τρισδιάστατος των αντικειμένων. Ο Ξενάκης εφαρμόζει τη σημειολογία στον χώρο προς κάθε κατεύθυνση. Σπάνια ένας κώδικας χρησιμοποιεί τόσα υποστηρίγματα για να εξασφαλίσει τη μόνιμη μεταμόρφωσή του»²²⁴.

Η πλέον σημαντική μεταφορά αυτών των αναζητήσεων σε σχέση με τον χώρο βρήκε την πραγμάτωσή της λίγα χρόνια αργότερα στο αρχιτεκτονικό κτίριο του σταθμού επεξεργασίας λυμάτων στην πόλη Crosne της Γαλλίας, τον οποίο ο καλλιτέχνης κλήθηκε να διακοσμήσει το 1985. Εκεί καλύπτοντας τις επιφάνειες των τοίχων με ανάγλυφα σχήματα, κεραμικά και πλακίδια μπλε χρώματος δημιούργησε σημειωτικές διαδρομές όπως ενδεικτικά δηλώνει ο τίτλος του έργου *Parcours sémiotiques*, 1987 (εικ.77). Το συγκρότημα αποτελούνταν από τρεις μοντερνιστικούς κύβους από μπετόν, ενώ οι ανάγκες υγιεινής επέβαλλαν την απουσία παραθύρων και άλλων ανοιγμάτων εκτός από την κεντρική είσοδο που έκανε την όλη μνημειακή κατασκευή να θυμίζει φαραωνικό τάφο.

Ο καλλιτέχνης θέλοντας να δημιουργήσει ένα διάλογο μεταξύ φυσικού χώρου και δομημένου περιβάλλοντος συνέδεσε τις εξωτερικές όψεις αυτής της επιβλητικής κατασκευής χρησιμοποιώντας διηγήσεις και μύθους που σχετίζονταν με το υγρό στοιχείο. Ιδιαίτερη έμφαση απέδωσε στη διακόσμηση της εξώθυρας όπως ακριβώς συνέβαινε στους βασιλικούς τάφους των Αιγύπτων. Ταυτόχρονα η χρήση ενός κεντρικού ιδεογράμματος, συμβόλιζε την πορεία του ανθρώπου στον χώρο και τον χρόνο μεταφέροντας στοιχεία από διαφορετικούς

²²³ Τα σχέδια που παρουσιάζω είναι μια σειρά που ξεκίνησε το 1978. Έκανα 26 συνολικά με θέμα το βέλος, δίνοντας του την έννοια της κατεύθυνσης [...] Όταν έφερα τα σχέδια στην γκαλερί και τα είδαμε συνολικά σκεφτήκαμε πως θα έπρεπε να δημιουργήσουμε καινούργιους χώρους. Κάθε έργο είναι βέβαια αυτόνομο, αλλά κι όλα μαζί δημιουργούν ένα χώρο. Διατυπώθηκαν πολλές απόψεις για την ανάρτησή τους, όλες ενδιαφέρουσες. Τελικά κατέληξα να τα τοποθετήσω το ένα δίπλα στο άλλο, σαν σελίδες βιβλίου προς ανάγνωση, όπως ακριβώς έχουν τοποθετηθεί στον κατάλογο.», «Σχέδια και ακρυλικά του Κωνσταντίνου Ξενάκη», *Επίκαιρα*, 01.04.1982.

²²⁴ Pierre Restany, «L'homme est l'œuvre», *Constantin Xenakis, 15 Ans d'Art Sémiotique*, Mont-Saint-Aignan, Centre Culturel de Mont-Saint-Aignan, 1981, χ.αρ., (μετάφραση δική μου).

πολιτισμούς (όπως ο αιγυπτιακός και ευρωπαϊκός που τόσο είχαν επηρεάσει τον καλλιτέχνη). Η παραπάνω εργασία -όπως ο ίδιος ο Ξενάκης δήλωσε²²⁵- θα έπρεπε να ιδωθεί σαν προέκταση των αναζητήσεων που πραγματοποιούσε στο ατελιέ του με τη διαφορά ότι τώρα είχε τη δυνατότητα να απευθυνθεί σε μεγαλύτερο κοινό.

Στόχος του καλλιτέχνη ήταν να συνδέσει την κοινωνική λειτουργία του έργου τέχνης και τον διάκοσμο που περιλάμβανε μυθολογικά σύμβολα και στοιχεία με διαφορετικές πολιτισμικές αναφορές με τον τεχνολογικό εξοπλισμό του κτιρίου (μηχανολογικό και ηλεκτρονικό-πληροφοριακό) και τη μοντερνιστική αρχιτεκτονική παράδοση. Κατάφερε έτσι τελικά το έργο του να αποτελέσει γέφυρα για μια οργανική σύνθεση μεταξύ παρελθόντος, παρόντος και μέλλοντος αλλά και να υποδηλώσει τον ρυθμό μετεξέλιξης της ίδιας της ζωής. Επιπλέον της δυναμικότητας και της ζωντάνιας που παρουσίαζε αυτή η ιστορική αναδρομή, ο Ξενάκης εξέφρασε με αμεσότητα τις επιρροές του, οι οποίες προέρχονταν τόσο από την αρχαιότητα όσο και από την σύγχρονη εποχή²²⁶. Μάλιστα σε συνεντεύξεις που έδωσε την ίδια περίοδο δεν παρέλειψε να διατυπώσει τις θέσεις του για την εποχή αλλά και να δηλώσει ρητά ότι το ενδιαφέρον του απέρρεε από τα χαρακτηριστικά «της σύγχυσης, της παρακμής, του Λαβυρίνθου [...] Ο αιώνας μας και αυτός που φτάνει θα ναι με το να πόδι στην προσπάθεια να απαγκιστρωθούμε από το παρελθόν ζητώντας λύση στην τεχνολογία και με το άλλο πόδι εγκλωβισμένο στο παρελθόν. Και αυτό για μένα είναι μαγευτικό: δημιουργεί μια σαδομαζοχιστική κατάσταση»²²⁷.

Αυτή η σύνδεση παλαιού και νέου αλλά και η αίσθηση ότι το συγκεκριμένο έργο τοποθετείται σε μια εποχή που έχει φτάσει στο τέλος της αλλά και στην αυγή μιας νέας περιόδου, ίσως να ήταν οι λόγοι που έκαναν τον θεωρητικό τέχνης Βασίλη Φιοραβάντε να επισημάνει ότι τα «βασικά στοιχεία της διαπολιτισμικότητας, οργανικότητας και επικοινωνίας το έκαναν να λειτουργεί ως μια «μοντέρνα» απάντηση στις σύγχρονες «μεταμοντέρνες» υπεκφυγές»²²⁸. Ο εν λόγω θεωρητικός στο βιβλίο του για τον Ξενάκη έχει με απόλυτο τρόπο

²²⁵ Στη συνοδευτική μπροσούρα που διανεμήθηκε με την ευκαιρία των εγκαινίων του κτιρίου στην πόλη Crosne, από το αρχείο του καλλιτέχνη.

²²⁶ Σε συνέντευξη μερικά χρόνια νωρίτερα έχει επισημάνει: «Η αρχαία Ελλάδα υπάρχει ονειρικά στην δουλειά μου, η πρώτη, η δεύτερη γραφή, η γεωμετρική περίοδος, η κυκλαδική τέχνη... Υπάρχει ακόμα και η Φαραωνική Αίγυπτος στην δουλειά μου (σαν ανάμνηση). Όμως επιμένω ό,τι περισσότερο με έχει επηρεάσει είναι η τεχνολογική γλώσσα με το αλφάβητό της, τις αποχρώσεις, τους κυματισμούς της.», Δημοσθένης Δαββέτας, «Κωνσταντίνος Ξενάκης: Γλώσσα και διασπορά», *Πρωινή*, 04.04.1983.

²²⁷ Ο.π.

²²⁸ Βασίλης Φιοραβάντες, «Η αναζήτηση της κοινωνικής και της αφηρημένης διάστασης στον δημόσιο χώρο. Παρατηρήσεις με αφορμή την διακόσμηση ενός κτιρίου από τον Κ. Ξενάκη στη πόλη Crosne», *Κωνσταντίνος Ξενάκης. Η βίωση των ορίων της μοντέρνας δημιουργίας*, Αθήνα, Εκδόσεις Παρουσία Χατζηακώβου & Σια, 2005, σ. 44.

τοποθετήσει το έργο του καλλιτέχνη στο πλαίσιο της μοντέρνας παράδοσης²²⁹, μάλλον αντιτιθέμενο προς τον τότε κυρίαρχο μεταμοντερνισμό. Στο σημείο αυτό θεωρούμε σκόπιμο να εξετάσουμε αν η μεταβατική περίοδος που περιέγραψε ο Ξενάκης σχετίζεται με ό,τι αποκαλέστηκε «μεταμοντέρνα κατάσταση»²³⁰ και πως το έργο του τοποθετείται σε σχέση με αυτήν.

1.14. Η πρόσληψη του έργου του Ξενάκη μεταξύ μοντέρνου – μεταμοντέρνου

Προτού εξετάσουμε το έργο του Ξενάκη, θα πρέπει στο σημείο αυτό να σημειώσουμε ότι οι συζητήσεις σε ότι αφορά το μεταμοντέρνο στην Ελλάδα, είχαν απασχολήσει -μάλλον επιφανειακά- τους διανοούμενους της εποχής. Δηλωτικό του ενδιαφέροντος που είχε προκύψει και της ανάγκης να σκιαγραφηθούν οι διαφορετικές, συχνά αντικρουόμενες θέσεις, ήταν το αφιέρωμα του περιοδικού *Θέματα Χώρου + Τεχνών*²³¹. Η δυσκολία στη αποσαφήνιση του όρου *μεταμοντέρνο* με τις αντιφατικές σημασίες, αλλά κυρίως η «αιμομικτική του σχέση με το μοντέρνο»²³² είχαν δημιουργήσει ένα ευρύ πεδίο πολεμικής, κρίσης και σύγχυσης που εκτεινόταν από την αποδοχή μέχρι την πλήρη άρνησή του. Τρία χρόνια αργότερα (1988) με το συνέδριο *Μοντέρνο-Μεταμοντέρνο*²³³, το οποίο πραγματοποιήθηκε στην Αθήνα έγινε μια αντίστοιχη προσπάθεια να συνοψισθεί το όλο ζήτημα, που ακόμη προβλημάτιζε μια δεκαετία σχεδόν μετά την πρώτη χρήση του όρου.

Σύμφωνα με τον γάλλο φιλόσοφο και εισηγητή του συνεδρίου Olivier Revault d'Allonnes οι δύο κυρίαρχες τάσεις είδαν το Μεταμοντέρνο, είτε ως ανάγκη συμπλήρωσης και

²²⁹ «Ο Ξενάκης... αποστασιοποιημένος από μόδες και κυρίαρχες ιδεολογίες επιμένει μοντερνιστικά, γνωρίζοντας ότι το μοντερνιστικό σχέδιο, που ξεκίνησε από τον Ριμπώ δεν είχε εξαντλήσει τις κριτικές και δημιουργικές δυνατότητές του, αν και μέσα σε συνθήκες γενικής παραίτησης, ήταν πλέον έντονη η βίωση του πλησιάζματος προς την περάτωση στις μορφές που είχε αποκτήσει όλον τον 20ό αιώνα μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1970, ενδεχομένως και ιστορικής.», ό.π., σ. 11. και «Αυτή όμως η αναζήτηση δεν σημαίνει ταυτόχρονη αποδοχή του μεταμοντερνισμού από τον Ξενάκη. Αντίθετα το έργο του δεν αποκλίνει καθόλου στη διάρκεια όλης της καλλιτεχνικής διαδρομής του, από το μοντερνιστικό πνεύμα: επιβεβαιώνει μια αντίστοιχη μ' αυτό θέληση και στάση, προσθέτοντας ταυτόχρονα μια προσωπική διάσταση στον επίκαιρο, πάντοτε, μοντερνισμό», ό.π., σ. 19.

²³⁰ Σύμφωνα με το εμβληματικό κείμενο που έγραψε ο Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, 1979. Εδώ χρησιμοποιήθηκε η ελληνική έκδοση Ζαν-Φρανσουά Λυοτάρ, *Η μεταμοντέρνα κατάσταση* (μετ. Κωστή Παπαγιώργης), Αθήνα, Γνώση, 2008.

²³¹ Στην εισαγωγή του τεύχους εκφράζεται ρητά ότι η ανάγκη στοχασμού πάνω «στην πολιτισμική κατάσταση της σύγχρονης «πλουραλιστικής» εποχής, ιδιαίτερα στις τέχνες και στην αρχιτεκτονική που χαρακτηρίζονται από τις περιπέτειες των χρήσεων και των καταχρήσεων, των σημασιών και των σημάνσεων, καθώς και αινιγματικών όρων όπως *μεταμοντέρνο*, *μετανεωτερικότητα*, *μεταμοντερνισμός* (*postmodern, postmodernity, postmodernism*)», «Μετά(το)μοντέρνο», *Θέματα Χώρου κα Τεχνών*, τ. 16, 1985, σ. 14.

²³² Ό.π.

²³³ *Μοντέρνο-Μεταμοντέρνο*, 26-28 Φεβρουαρίου 1988, πρακτικά συνεδρίου, Αθήνα, Σμίλη, 1988.

βελτίωσης του Μοντέρνου (όπως εκφράστηκε από την κοινωνική θεωρία του Habermas²³⁴ για την ανάπτυξη της *επικοινωνιακής ορθολογικότητας* που ανιχνεύεται στις δομές της διαπροσωπικής γλωσσικής επικοινωνίας), είτε ως ριζική ρήξη με αυτό (σύμφωνα με τον ορισμό του Μεταμοντέρνου κατά τον Lyotard). Συγκεκριμένα ο εισηγητής σχολίασε: «Η λέξη «μεταμοντέρνο» είχε το τεράστιο πλεονέκτημα να είναι διττή στην ίδια της τη δομή: το «μετά» και το «μοντέρνο», αναφερόμενη έτσι ταυτόχρονα στην προηγούμενη και στη νέα κατάσταση»²³⁵.

Κύριο χαρακτηριστικό του Μεταμοντέρνου όπως το είδε ο Lyotard ήταν μια διαρκώς μεταβαλλόμενη «κατάσταση» που εξαιτίας της ρευστότητάς της ήταν αδύνατον να συλληφθεί. Η εξάλειψη των όποιων σημείων αναφοράς -είτε αυτά αφορούν ιδεολογίες είτε την ίδια τη γνώση- έχει ως αποτέλεσμα μια δίνη που παρασύρει τα πάντα στην παρακμή και την αντικατάστασή τους²³⁶. Εδώ η φιλοσοφία του Ηράκλειτου που είχε επηρεάσει τον Ξενάκη επανέρχεται εμφαντικά. Ενώ σε ότι αφορά την τέχνη, αυτή έχοντας από καιρό εγκαταλείψει την αισθητική επίτευξη του *Ωραίου* αλλά και την επιδίωξη του *Υψηλού*, όπως προτάθηκαν από τον Kant, προσπαθεί πλέον να ξεπεράσει τα ίδια της τα όρια. Οι αξιολογικές κρίσεις παρουσιάζονται άνευ σημασίας αφού «αυτό που θέλουν να πουν τα έργα είναι ότι δεν μπορούν να πουν τίποτα»²³⁷.

Το αποτέλεσμα ήταν μια αναπόφευκτη μετατόπιση της αντίληψης της γνώσης από τη μοντέρνα θεώρηση που θεμελιώθηκε στην παντοδυναμία του υπερβατικού υποκειμένου και την ενότητα του *Λόγου*²³⁸, στην κατάρρευση των μεγάλων αφηγήσεων, στο παράλογο, και

²³⁴ Jürgen Habermas, *The Theory of Communicative Action. Vol. I: Reason and the Rationalization of Society*, T. McCarthy (trans.), Boston, Beacon, 1984, [German, 1981, vol. 1] και Vol. II: *Lifeworld and System*, T. McCarthy (trans.), Boston, Beacon, 1987 [German, 1981, vol. 2]. Ο Habermas πρότεινε τη θεωρία της «επικοινωνιακής δράσης» (communicative action) που βασίζεται τόσο στην κριτική σκέψη όσο και στην πρακτική δράση. Αυτή φιλοδοξεί να ανακαλύψει τρόπους (π.χ. μέσω της καθημερινής ομιλίας) που θα βοηθήσουν τους συνδιαλεγόμενους στην αμοιβαία κατανόηση και την αρμονική συνύπαρξη. Ασκώντας κριτική στον άκρατο πεσιμισμό και υπερβολή της μεταμοντέρνας σκέψης, υποστήριξε τη διόρθωση και συμπλήρωση του μοντέρνου μέσα από τη διαφορετική χρήση των μέσων ενημέρωσης η οποία και τελικά θα συντελούσε στον εκσυγχρονισμό και στον εκδημοκρατισμό της κοινωνίας. Carlito M. Gaspar, «Habermas' Theory of Communicative Action», *Philippine Studies* 47, no. 3 (1999), σ. 407-25, <http://www.jstor.org/stable/42634329> και James Bohman, William Rehg, «Jürgen Habermas», *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2017 Edition), Edward N. Zalta (ed.), <https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/habermas/>.

²³⁵ *Μοντέρνο-Μεταμοντέρνο*, Olivier Revault d'Allonnes, ό.π., σ. 12.

²³⁶ Ό.π., σ. 12, 16.

²³⁷ Ό.π., σ.17.

²³⁸ «Στο Μεταμοντέρνο έχει καταρρεύσει ο *Λόγος* ως ενοποιητική ρυθμιστική αρχή όλων των κοινωνικών σφαίρων. Η διαίρεση της μοντέρνας κατάστασης σε αυτόνομες σφαίρες αξιών (την επιστήμη, την ηθική και το δίκαιο, και την τέχνη) και η αντίστοιχη εμφάνιση αξιολογικών δεσμευτικών αποφάνσεων για καθεμία απ' αυτές τις σφαίρες καταργούνται. Στη θέση τους εμφανίζονται αμέτρητα «γλωσσικά παιχνίδια» εκ των οποίων το καθένα αναπτύσσεται κατά ιδιαίτερο τρόπο, χωρίς να υποκύπτει στους εξαναγκασμούς του ταυτοποιητικού *Λόγου*», Θεόδωρος Γεωργίου, «Η «Μεταμοντέρνα Κατάσταση»: Απόρριψη του γενικού», *Μοντέρνο-Μεταμοντέρνο*, 26-28 Φεβρουαρίου 1988, πρακτικά συνεδρίου, Αθήνα, Σμίλη, 1988, σ. 56.

στην ετερομορφία των επιμέρους «γλωσσικών παιχνιδιών»²³⁹. Για τον Lyotard η μεταμοντέρνα κατάσταση συλλαμβάνεται «ως διαδικασία απελευθέρωσης από τις ορθολογικές αρχές του σκέπτεσθαι»²⁴⁰ που είχαν υποβαθμίσει το υποκείμενο σε ένα «cogito» αποκομμένο από τη φαντασία και τη δημιουργική-κριτική ικανότητα. Θέλοντας λοιπόν ο φιλόσοφος να αποκαταστήσει τις αδυναμίες της μοντερνιστικής λεκτικής έκφρασης²⁴¹ πρότεινε να εμπιστευτούμε τη γλωσσική επινοητικότητα και να ακολουθήσουμε τους κανόνες του «γλωσσικού παιχνιδιού» όπως αυτό προτάθηκε από τον Wittgenstein²⁴².

Το έργο του Ξενάκη -χωρίς ο ίδιος να παρουσιάζεται ως άκριτος μιμητής της κυρίαρχης αυτής μόδας και της αισθητικής της εποχής-, στα τέλη της δεκαετίας του 1980 βρέθηκε αντιμέτωπο με αυτό το ήδη «συντελεσμένο μετά»²⁴³ της εικόνας και της ανάγνωσής της. Η συγκεκριμένη τάση, λόγω της έλλειψης προκαθορισμένων κανόνων, κρίσεων και κατηγοριών βρίσκεται σε μια κίνηση προς τα εμπρός ενώ ταυτόχρονα ολισθαίνει προς τα πίσω. Άλλωστε για «κάθε καινοτομία υπάρχει μια προετοιμασία»²⁴⁴ έγραψε η Ελένη Βακαλό. Όπως φαίνεται από την υιοθέτηση ενός διαφορετικού χειρισμού και οπτικής που λειτουργούσε

²³⁹ «Έτσι στη μεταμοντέρνα γνωστική κατάσταση δεν επικρατεί το υποκείμενο, η συνείδηση, αλλά η γλώσσα, η γλωσσική συμπεριφορά των δρώντων. Η τελευταία δεν είναι αυθαίρετη, αλλά ακολουθεί τους κανόνες του «γλωσσικού παιχνιδιού», οι οποίοι κατασκευάζονται ad hoc, κατά περίπτωση, κατά την πορεία ανάπτυξης του παιχνιδιού και δεν επιδέχονται αναγωγή σε κάποιους ενδεχόμενους υπερβατικούς όρους συγκρότησης της ανθρώπινης ύπαρξης.», ό.π., σ. 55.

²⁴⁰ Θεόδωρος Γεωργίου, «Η συζήτηση για τη μεταμοντέρνα κατάσταση», στο Ζαν-Φρανσουά Λυοτάρ, *Η μεταμοντέρνα κατάσταση* (μετ. Κωστή Παπαγιώργης), Αθήνα, Γνώση, 2008, σ. 13-14.

²⁴¹ «Τα αιτήματα της καθολικότητας και αντικειμενικότητας της είχαν αφενός ανάγει τον άνθρωπο σε υπερβατικό υποκείμενο και αφετέρου είχαν καταδικάσει σε ανυπαρξία κάθε στοιχείο που δεν είναι απεικονισμο.», Θεόδωρος Γεωργίου, «Η συζήτηση για τη μεταμοντέρνα κατάσταση», ό.π., σ. 16.

²⁴² Κατά τον Wittgenstein κάθε έκφραση ανήκει σε κάποιο γλωσσικό πλαίσιο, το οποίο είναι αυτό που δίνει στην κάθε έκφραση το συγκεκριμένο νόημά της. Το πλαίσιο αυτό το ονομάζει «γλωσσικό παιχνίδι». Οι ίδιες λέξεις που χρησιμοποιούνται στα γλωσσικά παιχνίδια μπορούν να χρησιμοποιούνται και σε άλλα γλωσσικά πλαίσια με διαφορετικό τρόπο. Τότε όμως έχουν διαφορετική σημασία. Η αλήθεια μιας πρότασης καθορίζεται από το νόημα που παίρνει η κάθε «λέξη» από τους κανόνες που χτίστηκαν μέσα στο πλαίσιο όπου αυτή υπάρχει. Γι' αυτό συμβαίνει η ίδια λέξη που χρησιμοποιείται σε δύο διαφορετικά γλωσσικά πεδία, να έχει διαφορετικό νόημα σε δύο γλωσσικά παιχνίδια όπου ισχύουν διαφορετικοί κανόνες. Ευθυμία Σακαρέλλου, *Ερकुνα*, Επιθεώρηση Εκπαιδευτικών-Επιστημονικών Θεμάτων, Τεύχος 7ο, 2015, σ. 211-226. Για το «γλωσσικό παιχνίδι» ο Lyotard αναφέρει ότι χωρίς αυτό να λειτουργεί με ρυθμιστικό τρόπο ούτε να υποβαθμίζει τους συμμετέχοντες, επιτρέπει αντίθετα τη γνωσιολογική και αισθητική πρόσληψή του, κατά το δοκούν του υποκειμένου και «επινοεί υπαινιγμούς του νοητού που δεν μπορεί να απεικονιστεί», Jean Francois Lyotard, «Τι είναι το μεταμοντέρνο», *Θέματα Χώρου κα Τεχνών*, τ. 16, 1985, σ. 38.

²⁴³ Ο Lyotard γράφει χαρακτηριστικά: «Ένας μεταμοντέρνος καλλιτέχνης ή συγγραφέας βρίσκεται στην κατάσταση ενός φιλοσόφου: το κείμενο που γράφει, το έργο που ολοκληρώνει δεν ρυθμίζονται καταρχήν από προκαθορισμένους κανόνες, και δεν επιδέχονται καθοριστικές κρίσεις, με την εφαρμογή σε αυτό το κείμενο ή σε αυτό το έργο γνωστών κατηγοριών. Κανόνες και κατηγορίες είναι αυτό που το έργο και το κείμενο αναζητούν. Ο καλλιτέχνης και ο συγγραφέας εργάζονται επομένως χωρίς κανόνες, για να διατυπώσουν τους κανόνες αυτού που θα έχει γίνει. Από αυτό προκύπτει και το γεγονός ότι έργο και κείμενο έχουν τις ιδιότητες του ερχόμενου συμβάντος, που σημαίνει ότι φτάνουν πάντα καθυστερημένα για τον δημιουργό τους ή, πράγμα που είναι το ίδιο, ότι η λειτουργία τους αρχίζει πάντα πολύ νωρίς. Το μεταμοντέρνο θα μπορούσε να υποδηλωθεί σύμφωνα με το παράδοξο του παρελθόντος (modo) μέλλοντος (post).», ό.π., σ. 38.

²⁴⁴ Ελένη Βακαλό, *Μοντέρνο-Μεταμοντέρνο, Συνδέσεις και αποστάσεις*, Εργαστήρια Ελευθέρων Σπουδών Βακαλό, 2001, σ. 11.

σύμφωνα με τους όρους του «γλωσσικού παιχνιδιού» και πρόβαλλε μια σειρά γνωρισμάτων συνδεδεμένων με το μεταμοντέρνο²⁴⁵, το έργο του Ξενάκη εκείνη την περίοδο είχε, ήδη, κάνει το βήμα προς τη νέα αυτή μεταμοντέρνα κατάσταση. Και αυτό, γιατί ο καλλιτέχνης ως ευαίσθητος παρατηρητής αφουγκράστηκε τον μεταμοντέρνο κόσμο. Ξεκινώντας από τα ερεθίσματα που το περιβάλλον του προσέφερε, επεδίωξε να κατανοήσει το βαθύτερο νόημα τους και να το μετουσιώσει σε ένα σύγχρονο εικαστικό έργο.

Οι προβληματισμοί σχετικά με την αδυναμία λεκτικής επικοινωνίας που προκαλεί η πληθώρα των μηνυμάτων, ο βιομηχανοποιημένος αυτοματισμός και η άκριτη κατανάλωση είχαν απασχολήσει, όπως είδαμε, τον καλλιτέχνη όλα τα προηγούμενα χρόνια²⁴⁶. Η μετάβαση λοιπόν φαίνεται να είχε προετοιμαστεί και να μην ήρθε σαν βίαιη ρήξη. Μέσα στην πάροδο του χρόνου, ο Ξενάκης είχε σταδιακά επιδιώξει τη χρήση της τεχνολογίας, την έξοδο από το τελάρο, τη χρήση καθημερινών αντικειμένων που προβλήθηκαν ως τέχνη (stencils με εικόνες από διαφορετικά περιβάλλοντα, σήματα οδικής κυκλοφορίας, ζωγραφική σε ποικίλες επιφάνειες και ευτελή υλικά), έως και το σοκ ως τρόπο επικοινωνίας με το κοινό (δράσεις με καπνούς στο Ινστιτούτο Goethe και κλείσιμο της εισόδου της Σχολής καλών Τεχνών στο Βερολίνο, διανομή της μη αναγνώσιμης εφημερίδας στο Ζάγκρεμπ). Επιπλέον από τα τέλη της δεκαετίας του 1980 στράφηκε και προς την αρχιτεκτονική και την ενσωμάτωση κατασκευών.

Ταυτόχρονα ως νέα κατεύθυνση θα πρέπει να εκληφθεί η τάση συνένωσης στοιχείων από διάφορες φάσεις της καλλιτεχνικής του πορείας και η οικειοποίηση ετερόκλητων στοιχείων από διαφορετικές ιστορικές περιόδους και η εισαγωγή μυθολογικών γεγονότων. Από την Αίγυπτο των Φαραώ και την αρχαία Ελλάδα μέχρι τις γλώσσες των υπολογιστών και

²⁴⁵ Η Ελένη Βακαλό προσπαθώντας να αποσαφηνίσει τον όρο μεταμοντέρνο στην πιο καταχρηστική εκδοχή του, ως κάτι που επακολούθησε του μοντέρνου και όχι ως μιας συγκεκριμένης τάσης παρέθεσε μια σειρά από δέκα χαρακτηριστικά που είδε να συνυφαίνονται και να βρίσκουν συγκεκριμένη εφαρμογή στην τέχνη. Αυτά είναι: «Η έξοδος από το τελάρο. Η κατασκευή έναντι του πίνακα. Η χρήση αντικειμένων που προβάλλονται ως τέχνη. Η χρήση της τεχνολογίας. Το άσχημο έναντι του ωραίου. Η αντίθεση στην αισθητική. Το σοκ ως τρόπος επικοινωνίας. Η κατάργηση των ορίων της υψηλής τέχνης. Η είσοδος των μειονοτήτων στον καλλιτεχνικό στίβο. Η αντικατάσταση της μορφής από την ιδέα.», Ελένη Βακαλό, *Μοντέρνο-Μεταμοντέρνο, Συνδέσεις και αποστάσεις*, ό.π., σ. 13.

²⁴⁶ Εδώ μπορούμε να αντιπαραβάλουμε τα λόγια του Ξενάκη που το 1994 σε συνέντευξή του ανέφερε: «Γινόμαστε αδύναμοι μάρτυρες πολιτικών και πολιτιστικών γεγονότων που έχουν οδηγήσει στην αδιαφορία. Ο δημιουργός σήμερα δεν έχει πολύ μεγάλη σημασία. Είναι ο μεσολαβητής, ο εκφωνητής, ο τηλεοπτικός παρουσιαστής, ο οργανωτής ντεφιλέ μόδας που έχει γίνει Θεός. Σε μια τέτοια κοινωνία, ο καλλιτέχνης με την πιο ευγενή έννοια της λέξης, ο δημιουργός σειсмоγράφος της εποχής του και ανεξάρτητος κριτικός των μέσων, δεν έχει πολλές τύχες επιβίωσης. Αυτός ο απολυταρχικός τύπος κοινωνίας ευνοεί την μια και μόνο ισχυρή και έγκυρη ιδέα, συντρίβοντας κάθε ελεύθερη έκφραση των υποκειμένων, με αποτέλεσμα να γίνεται η ίδια αυτοδύναμη. Αλλά κακό ήταν επίσης ότι υπέστησαν τα συστήματα της ΛΔΓ και της ΕΣΣΔ. Αυτό είναι το κακό από το οποίο υποφέρουμε εδώ, παρά το πρόσχημα μιας φιλελεύθερης κοινωνίας. Ακόμη σχετικά με το πολιτιστικό πλουραλισμό που διακρίνει τις ΗΠΑ και ο οποίος δείχνει πιο καθησυχαστικός, αυτός επίσης υπακούει στους νόμους της αγοράς. Τα θεμέλια συμβαδίζουν με σταθερές αξίες.», Κωνσταντίνος Ξενάκης, «Que veut dire créer pour vous aujourd'hui?», *Rémanences*, n.3, 1994, σ. 121-123, (μετάφραση δική μου).

τα σύμβολα της διαφήμισης ο Ξενάκης φαίνεται ότι επιθυμούσε να λειτουργήσει σαν τον άρχοντα του Μαντείου των Δελφών που «ούτε λέει, ούτε κρύβει αλλά μονάχα σημαίνει»²⁴⁷. Αντί δηλαδή να παραθέσει μια κεντρική μοντερνιστική αφήγηση, αφέθηκε στον πλούτο των αναφορών και όπως οι αρχαίοι χρησμοί δεν περιέχουν μια συγκεκριμένη επεξήγηση, προτίμησε να δημιουργήσει ερωτήματα και να δώσει αμφίσημες απαντήσεις.

Αυτά τα χαρακτηριστικά είναι έκδηλα στο αυτοβιογραφικό έργο το *Βιβλίο της Ζωής* που παρουσιάστηκε σε κεφάλαια σε τρεις εκθέσεις: Το κεφάλαιο Α' το 1995 στην γκαλερί Κρεωνίδης στην Αθήνα, το κεφάλαιο Β' το 1997 με τον τίτλο *Ο Μέγας Αλέξανδρος κι εγώ* στο Αλατζά Ιμαρέτ της Θεσσαλονίκης στο πλαίσιο της Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης και το 2003 στη διευρυμένη εκδοχή του στο Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης και το Μακεδονικό Μουσείο της Θεσσαλονίκης όπου προσέθεσε το κεφάλαιο Γ' με τίτλο *Τα τρία Κ*. Ο τίτλος ήταν εμπνευσμένος από το *Βιβλίο των νεκρών*, το σύνολο δηλαδή των αρχαίων αιγυπτιακών κείμενων, που ήταν γραμμένα αρχικά πάνω στις σαρκοφάγους και αργότερα σε πάπυρους που ενταφιάζονταν μαζί με τον νεκρό.

Αντίστοιχα λοιπόν με τις επωδούς, τους αριθμούς και τις μαγικές επικλήσεις που χωρίζονταν σε κεφάλαια και καθοδηγούσαν τους νεκρούς στις διάφορες δοκιμασίες πριν φθάσουν στον Κάτω Κόσμο και τους συνόδευαν στη μεταθανάτια ζωή, ο Ξενάκης «έστησε» τους σταθμούς της δικής του πορείας επιθυμώντας να κατασκευάσει τον προσωπικό του σύγχρονο μύθο. Για την πρώτη παρουσίαση του έργου, ο καλλιτέχνης δημιούργησε ένα περιβάλλον με ασπρόμαυρα τυπωμένα χαρτιά γεμάτα σύμβολα, σχέδια, ιδεογράμματα από διάφορες ιστορικές και οπτικές γλώσσες τα οποία αναμειγνύονταν με αυτοβιογραφικά και μυθοπλαστικά στοιχεία συνδεδεμένα με τη ζωή του (εικ.78). Ένα *pastiche* στιγμών το οποίο αφενός διατηρούσε τον επίπεδο χαρακτήρα της γραφής και αφετέρου εκτείνονταν στον χώρο της γκαλερί δημιουργώντας μια προοπτική ψευδαίσθηση δηλώνοντας εκ νέου το ενδιαφέρον του για την αρχιτεκτονική. Ταυτόχρονα, η σταδιακή αλλοίωση των στοιχείων δημιουργούσε πληροφοριακή σύγχυση. Όπως έγραψε στην κριτική του ο ιστορικός τέχνης Εμ. Μαυρομμάτης «η τελευταία του έκθεση παρουσιάζεται ως ένα προσωπικό ημερολόγιο στο οποίο παρακολουθούμε το πως οι φάσεις του προοδευτικά μη-αναγνώσιμου αντικειμένου-εικόνας σε χαρτί υπολογιστών, μας καθοδηγούν σχεδόν συστηματικά να αντιληφθούμε [...] τα απειροελάχιστα όρια ανάμεσα στη γνώση και τη διαίσθηση.»²⁴⁸

²⁴⁷ Δες υποσημείωση στο κεφάλαιο της εισαγωγής ν. 48.

²⁴⁸ Εμμανουήλ Μαυρομμάτης, «Εγκαταστάσεις ιδεών και υλικές εγκαταστάσεις», *Κέρδος*, Αθήνα, 29.11.1995, σ. 38-39.

Χωρίς λοιπόν ο καλλιτέχνης να επιδιώκει μια πιστή ιστορική αναδρομή, αλλά συνενώνοντας στοιχεία από το χτες και το σήμερα μαζί με μνήμες που ενυπάρχουν από το μακρινό παρελθόν της Αιγύπτου και το προσωπικό του ταξίδι, προχώρησε στο επόμενο κεφάλαιο της έκθεσης που έπαιρνε έναυσμα από τη ζωή του Μέγα Αλέξανδρου και την εποχή των Πτολεμαίων (εικ.79). Η μεγάλων διαστάσεων ξύλινη κατασκευή (εικ.80-81) που θύμιζε αιγυπτιακό τάφο αποτέλεσε «το όχημα μιας αμφίδρομης και ακατάληκτης περιπλάνησης στη γραμμή των συνόρων της προσωπικής μυθολογίας και των ιστορικών συμφραζομένων που προσδιορίζουν τον χρόνο ως ανάγνωσμα»²⁴⁹ έγραψε χαρακτηριστικά στον κατάλογο της έκθεσης η ιστορικός τέχνης Θάλεια Στεφανίδου. Αυτή η σαρκοφάγος καλυπτόταν από ένα κολλάζ με παραμορφωμένες και ανασκευασμένες εικόνες της προτομής του Μεγάλου Αλεξάνδρου, ιερογλυφικές γραφές, ζωγραφικές παραστάσεις, χάρτες, ιστορικά ντοκουμέντα, επιγράμματα της εποχής, σημειώσεις, θραύσματα της πραγματικότητας από εφημερίδες, προσωπικά αντικείμενα και φωτογραφίες του καλλιτέχνη, όλα συνδυασμένα σε μια παράξενη και απρόβλεπτη αλληλουχία ανοιχτή σε κάθε είδους ερμηνεία (εικ.82).

Γίνεται λοιπόν αντιληπτό, ότι η ιστορία αποτέλεσε απλά την πρόφαση και στον Τύπο της εποχής το έργο περιγράφηκε ως ένα «διήγημα σε εικόνες»²⁵⁰. Χωρίς δηλαδή να επιθυμεί την επιστροφή στο παρελθόν, προέβη σε μια προσωπική ανάγνωση της ζωής του στρατηλάτη σε ενεστώτα χρόνο. Στόχος του Ξενάκη υπήρξε η αντανάκλαση των δικών του βιωμάτων και η ερμηνεία τους στο σήμερα. Όπως μάλιστα ο ίδιος δήλωσε ρητά: «δεν τον βλέπω [τον Μέγα Αλέξανδρο] ούτε σαν ιστορικός τέχνης, ούτε σαν αρχαιολόγος, ούτε σαν ιστορικός. Ο Αλέξανδρος είναι ένα μέρος της ζωής μου όπως της έζησα στην Αλεξάνδρεια [...] και μέσα από το «Βιβλίο της Ζωής» έχει σημασία να προβάλω στο σήμερα την εποχή των Πτολεμαίων να δω πως την βιώνω σήμερα, με μια αναδρομή που κάνω σαν παιδί. Χωρίς καμία νοσταλγία. Παίρνω το χτες και το μεταλλάσσω σε σήμερα»²⁵¹.

Στο σημείο λοιπόν αυτό βλέπουμε δύο ακόμη στοιχεία του έργου που συνάδουν με το μεταμοντέρνο υπόβαθρο της εποχής: αφενός την οικειοποίηση μορφών της ιστορίας που χρησιμοποιούνται πέραν του αμιγώς αυστηρού μοντερνιστικού λόγου και της αυτόνομης παράθεσης, και αφετέρου την αποσπασματικότητα ως μορφικό χαρακτηριστικό του καλλιτεχνικού έργου. Στο έργο του αυτό είναι εμφανή: η ιδέα των κεφαλαίων, ο

²⁴⁹ Θάλεια Στεφανίδου, *Το βιβλίο της ζωής. Κεφάλαιο Β'. Ο Μέγας Αλέξανδρος και εγώ, του Κωνσταντίνου Ξενάκη*, (κατ. έκθεσης), 3-30 Νοεμβρίου 1997, Αλατζά Ιμαρέτ, Θεσσαλονίκη, σ. 6.

²⁵⁰ Κώστας Κεκελιάδης, «Εικαστικό διήγημα για το Μέγα Αλέξανδρο», *Αγγελιοφόρος*, Θεσσαλονίκη, 04.11.1997, σ. 43, Σμαρώ Χριστίδου, «Κ.Ξενάκης: καταγράφω το χάος της επικοινωνίας», *Νέα Μακεδονία*, 09.11.1997, σ. 3 και Α.Μ., «Ο Μέγας Αλέξανδρος του Κ.Ξενάκη», *Η Βόρεια*, 08.11.1997.

²⁵¹ Σμαρώ Χριστίδου, «Κ.Ξενάκης: καταγράφω το χάος της επικοινωνίας», ό.π.

κατακερματισμός της συνέχειας ως αποτέλεσμα της επιλογής τμημάτων της πραγματικότητας που εξυπηρετούν στην αφήγηση, η ασαφής μετάβαση από την ιστορία στον μύθο, οι αλλοιωμένες εικόνες που προκύπτουν από τον αγχώδη και απειλητικό ρυθμό ζωής και η γενική παραμόρφωση. Τα παραπάνω στοιχεία κάνουν την ελεύθερη αυτή εικαστική εκδοχή του Ξενάκη να αντανakλά ένα κόσμο ανάλογο με αυτόν που δημιούργησαν λογοτεχνικά έργα όπως το *Finnegans Wake* του James Joyce, οι *Φανταστικές Πόλεις* του Italo Calvino ή *Το Όνομα του Ρόδου* του Umberto Eco.

Στο κοινό λοιπόν σύνορο της καινοτομίας με την ανατροπή θα πρέπει επιπλέον να σημειώσουμε τη χιουμοριστική τάση και την ευρηματικότητα που συχνά εκφράστηκαν μέσα από την ειρωνεία και την παιγνιώδη διάθεση. Τα στοιχεία αυτά ενσωματώθηκαν στο έργο του Ξενάκη ως αποτέλεσμα της απόρριψης των όποιων διακρίσεων ανάμεσα σε σημαντικό και ασήμαντο καλλιτεχνικό επίτευγμα και της πεποίθησης του καλλιτέχνη ότι οποιοδήποτε στοιχείο της καθημερινότητας είναι δυνατόν να μετατραπεί σε τέχνη²⁵². Έτσι στην παρουσίαση του τρίτου κεφαλαίου του *Βιβλίου της Ζωής*, *Τα τρία Κ.Κ.Κ.* αναφέρονται στην Κλεοπάτρα, τον Καβάφη και τον καφέ (εικ.83-84). Όπως με σκωπτικό τόνο ο καλλιτέχνης περιέγραψε στον κατάλογο της έκθεσης το γράμμα Κ μας μεταφέρει από το «ΚΑ» όπως συνήθιζε να αποκαλείται η ψυχή στην φαραωνική Αίγυπτο στη διπλή επανάληψη του «ΚΑ» που είναι τα Κακά του σήμερα. Με τη συνοδεία λοιπόν του καφέ και του ήχου του κομπολογιού, συνήθειες που χαρακτηρίζουν τον σύγχρονο νεοέλληνα, ο Ξενάκης αφηγείται με σαρκασμό το πέρασμα από το «καλό στο κακό, από την πνευματικότητα του “ΚΑ” στην ασήμαντη υλικότητα του “ΚΑΚΑ”». Το ταξίδι από την αρχαία Αίγυπτο στη σύγχρονη Ελλάδα [...] της πολιτικής βλακείας και της πνευματικής χαζομάρας»²⁵³.

Ταυτόχρονα ο καλλιτέχνης έχοντας αντιληφθεί τις μεταβολές του θεατή σε σχέση με το έργο, σχολίασε το δίπολο μοντέρνου-μεταμοντέρνου και τη σχέση του με την παράδοση²⁵⁴.

²⁵² «Πιστεύω πως το κάθε τι, ακόμη και στην καθημερινή μας ζωή μπορεί να έχει την πνοή της τέχνης, να μετατρέπεται σε τέχνη! Όσον αφορά τι προσπαθώ να περάσω εγώ στον θεατή μέσα από την τέχνη θα έλεγα πως το ίδιο το έργο παρουσιασμένο με χιούμορ και ποίηση, έχει ύλη προς σκέψη αφού πηγάζει από κοινωνικοπολιτικές καταστάσεις. Η ανάγνωσή του όμως και η ερμηνεία του είναι πάντα εντελώς προσωπική.», Έλενα Τζήκα, «Κ. Ξενάκης: ο Μ. Αλέξανδρος στο κέντρο δύο πολιτισμών», *Ελληνικός Βορράς*, 23.11.1997, σ. 16.

²⁵³ Το απόσπασμα από τον κατάλογο της έκθεσης *Κωνσταντίνος Ξενάκης. Το Βιβλίο της Ζωής, κεφάλαιο Γ'. Τα τρία Κ.Κ.Κ.*, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη, 2003, σ. 57.

²⁵⁴ «Αν εγώ που άνηκα το '60 και το '70 σε μια πρωτοπορία κάνω σήμερα μια επιφανειακή κριτική στο μοντερνισμό, γίνομαι συντηρητικός. Προσωπικά είμαι εναντίον της εύκολης επιστροφής στο παρελθόν, όπως και της σημερινής παρεξήγησης που λέγεται μοντερνισμός», Μαρία Μαραγκού, «Μόνο στο περιθώριο πιστεύω», *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 17.12.1995, σ. 56. Και σε μετέπειτα συνέντευξή του επίσης αναφέρει χαρακτηριστικά: «Η πολυσυζητημένη παγκοσμιοποίηση έχει δημιουργήσει μια νέα σύγχυση, μια ατμόσφαιρα παρακμής, καταστάσεις κρίσης, κάτι που εκφράζει ο όρος «μεταμοντέρνο». Όμως το έργο τέχνης έρχεται και πάλι να εκφράσει αυτήν τη συγκεκριμένη κατάσταση, ώστε να επιτευχθεί η μετάβαση στην επόμενη.», Ζαχαρίας

Ο ίδιος αφενός αντιτέθηκε σε κάθε προσκόλληση προς το παρελθόν όπως και στις προκαθορισμένες ταξινομήσεις, κρίσεις και αισθητικά κριτήρια²⁵⁵. Αφετέρου κατέληξε στο ότι ακόμη και η σύγχυση που απορρέει από την ανατροπή των αξιών, τη σχετικότητα και την κυριαρχία του θεάματος, μπορεί να διευρύνει τα όρια και τις έννοιες της τέχνης, λειτουργώντας καταλυτικά με αποτέλεσμα τον τελικό εμπλουτισμό του έργου.

Χωρίς λοιπόν να αρνείται τον πλουραλισμό, τον κατακερματισμό, τις παραλλαγές, την αλληγορία και τα κάθε είδους «εισαγωγικά» που επέφερε ο κυρίαρχος μεταμοντερνισμός του «anything goes», αποστασιοποιήθηκε από τις όποιες αξιολογήσεις και επεδίωξε να απευθύνει το ίδιο το έργο στον θεατή. Ο τελευταίος με όχημα τη φαντασία του κλήθηκε να πραγματοποιήσει ένα ταξίδι στον χωροχρόνο, κατά τη διάρκεια του οποίου θα διαβάσει και μεταφράσει την ιστορία. Σύμφωνα μάλιστα με τα λόγια του Ξενάκη «το έργο «ζει» μέσα από την «ερμηνεία» του θεατή και «πεθαίνει» δια μέσου του θεατή»²⁵⁶.

Η κατάργηση της απομόνωσης και της αυτονομίας του έργου τέχνης και η επανατοποθέτησή του στη ζωή, μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο Ξενάκης αντιλήφθηκε το έργο τέχνης σε διαλεκτική σχέση με τον θεατή και σε αντίστοιχη αλληλεπίδραση με τα γλωσσικά στοιχεία. Μάλιστα σε σημειώσεις του καλλιτέχνη βρήκαμε την αναπαραγωγή της γνωστής φράσης του Wittgenstein «τα όρια της γλώσσας είναι τα όρια του κόσμου μου», ενώ ο ίδιος σε συνέντευξή του είχε δηλώσει ότι «δε θα τον πείραζε καθόλου (μάλλον τιμητικό θα είναι) να μπορούσε ο θεατής του έργου του να προβληματιστεί όσο προβληματίζαν τον ίδιο οι προσωκρατικοί ή ο Wittgenstein»²⁵⁷. Την επιρροή του Ηράκλειτου, όπως και του γλωσσικού παιχνιδιού -ως συγκεκριμένη χρήση της γλώσσας από κάποιους ανθρώπους για κάποιο σκοπό- σύμφωνα με τον ορισμό που έδωσε ο αυστριακός φιλόσοφος, την εξετάσαμε παραπάνω.

Εδώ συνοψίζοντας, μπορούμε να πούμε ότι όπως ο Wittgenstein θεωρούσε ότι η γραμματική και η σύνταξη είναι αυτόνομες και ελεύθερες, και ότι κάθε φορά που μια λέξη ή πρόταση εκφέρεται στην καθημερινή ζωή το νόημά της δύναται να μεταβληθεί, αντίστοιχα και ο Ξενάκης επιθυμούσε το έργο του να μη δεσμεύεται από τους κανόνες της συμβατικής λογικής, αλλά να φέρει τον αυθορμητισμό και την ελευθερία της έκφρασης που χαρακτηρίζει

Ρουστάνης, «Ένα έργο για να υπάρξει προϋποθέτει τον θεατή», *Πρόσωπα 21^{ος} Αιώνας*, εβδομαδιαία έκδοση της εφημερίδας *Τα Νέα*, 12.08.2000, τ. 75, σ. 30-32.

²⁵⁵ «Δεν σημαίνει βέβαια ότι στην πράξη και με τρόπο ανώδυνο καταργούνται τα κριτήρια γενικά. Πάντα παρεμβαίνουν ταξινομήσεις, αξιολογήσεις κλπ. των έργων τέχνης. Παλαιότερα ήταν απόλυτα καθορισμένες και καθοριστικές. Στον αιώνα μας επήλθε μια ανατροπή που από τη μια μεριά υποβίβασε τα κριτήρια σχετικοποιώντας τα, από την άλλη όμως εμπλούτισε την τέχνη διευρύνοντας την έννοιά της [...]», Ζαχαρίας Ρουστάνης, «Ένα έργο για να υπάρξει προϋποθέτει τον θεατή», ό.π.

²⁵⁶ Ζαχαρίας Ρουστάνης, «Ένα έργο για να υπάρξει προϋποθέτει τον θεατή», ό.π.

²⁵⁷ Φωτεινή Μπαλογιάννη, «Κ. Ξενάκης», *Πανσέληνος*, εβδομαδιαία έκδοση της εφημερίδας *Μακεδονία*, 16.01.2000, τ. 19, σ. 34-37.

την ποίηση και τη φαντασία²⁵⁸. Παρατηρούμε δηλαδή ότι όπως στη γλώσσα στην οποία οι λέξεις δεν είναι μονοσήμαντα συνδεδεμένες με καθορισμένο νόημα- η νοηματοδότηση εκλύεται από το συγκεκριμένο κάθε φορά πλαίσιο αναφοράς το οποίο μεταβάλλεται ανάλογα με τα συμφραζόμενα- έτσι και στο έργο τέχνης, ενυπάρχουν πολλαπλές ερμηνείες αφού πρόκειται για «μορφή ζωής».

Η ιστορικός τέχνης και επιμελήτρια του Γ' κεφαλαίου της έκθεσης Μαρία Κοτζαμάνη γράφει στον κατάλογο «ότι ανάλογα με τις επιθυμίες της ψυχής και τους προσανατολισμούς των ονείρων, δημιουργείται ένα σύστημα γραφής που αυτορυθμίζεται και μετασχηματίζεται αδιάκοπα, αποκαθιστώντας μία αμφίδρομη σχέση ανάμεσα στο πραγματικό και στο φανταστικό, ανάμεσα στη ψευδαίσθηση και στην αλήθεια, την ιστορική καταγραφή και τη μυθοπλασία»²⁵⁹. Συνοψίζοντας, για να προσθέσουμε στα λόγια της, μπορούμε να πούμε ότι με αυτήν τη μετάβαση από το αναγνώσιμο στο μη εναργές, από το παρελθόν στο παρόν και πάλι πίσω, ο Ξενάκης ανάπλασε τους κώδικες αναπαράστασης. Δημιούργησε ένα έργο ανοιχτό σε ποικίλους νοηματικούς συσχετισμούς που προάγουν τη συνάντηση του ατόμου με τον κόσμο, τη σύνδεση της ψυχολογίας με τη σημασιολογία, της πράξης με τη μνήμη για χάριν μιας νέας εικαστικής μυθο-λογίας και πολιτισμικής πρότασης (εικ.85).

²⁵⁸ «Δε ξεχνώ ότι υπήρξα σε μια φάση κάπως αναρχικός και πίστευα ότι μόνο το σήμερα έχει σημασία, και το παρελθόν βάραινε τόσο πολύ που έφτασα να λέω ότι πρέπει να το ξεχάσουμε. Γυρεύω την ισορροπία, - όχι την αλήθεια, αυτή δεν υπάρχει, «ο καθείς την αλήθεια του». Το παρελθόν είναι αυτό που είναι. [...] Άλλωστε εγώ δεν το καταστρέφω, το χρησιμοποιώ. Φτιάχνω ένα καινούργιο τάφο, ο οποίος μπορεί να είναι κάτι άλλο ή να μην είναι μόνο τάφος.», Ελένη Ομήρου, «Κ. Ξενάκης: το βιβλίο της ζωής», *Εξώστης*, 07.11.1997, σ. 15.

²⁵⁹ Μαρία Κοτζαμάνη, «Το «Βιβλίο της Ζωής» του Κωνσταντίνου Ξενάκη. Σημειώσεις μιας άλλης ανά-γνωσης», *Κωνσταντίνος Ξενάκης Το Βιβλίο της Ζωής, κεφάλαιο Γ'. Τα τρία Κ.Κ.Κ.*, ό.π., σ. 9.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

ΝΑΥΣΙΚΑ ΠΑΣΤΡΑ

2.1 Η μαθητεία στην Βιέννη, 1957-1963

Οι νοηματικοί συσχετισμοί που αναπόφευκτα προκύπτουν από το αντικείμενο της θεωρητικής ανάλυσης, που δεν είναι άλλο από τη μέθοδο δημιουργίας της καλλιτεχνικής εργασίας, βρέθηκαν στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος της δεύτερης καλλιτέχνης που εξετάζεται στο πλαίσιο της διατριβής αυτής. Ήδη από την περίοδο της μαθητείας ή αλλιώς της «αθωότητας», όπως η ίδια η Ναυσικά Πάστρα την αποκάλεσε¹, αποκαλύφθηκαν με ενστικτώδη τρόπο τα πρωταρχικά εκείνα στοιχεία και οι έννοιες που θα αποτελούσαν κοινό τόπο σε όλη την καλλιτεχνική της διαδρομή. Το πρώτο ήταν η ιδέα της *Αναγκαιότητας*, δηλαδή της καλλιτεχνικής δημιουργίας ως έκφρασης της απόλυτης ανάγκης του ίδιου του δημιουργού, των ιδιαιτεροτήτων και των προσωπικών εκείνων πεποιθήσεων, που δεν μπορεί να αποποιηθεί ή να μεταβάλλει. Αυτές καθιστούν το έργο του μοναδικό, ενώ παράλληλα κινητοποιούν και συντηρούν την ύπαρξή του. Το δεύτερο στοιχείο ήταν η *Φύση*, η οποία με την νομοτελειακή και καταλυτική παρουσία της, αποτελεί και η ίδια αναγκαιότητα. Η λιτότητα, ομορφιά, σοφία και συμμετρία που τη χαρακτηρίζουν την κατέστησαν για την καλλιτέχνηδα όχι στοιχείο προς μίμηση και αντιγραφή -σύμφωνα με την κλασική και αναγεννησιακή αντίληψη- αλλά πηγή έμπνευσης και κατανόησης των προσωπικών της αναγκών.

Εξαρχής, αυτό που φαίνεται να την απασχόλησε, δεν ήταν η καθαυτή μορφή των αντικειμένων, αλλά η ανακάλυψη των αρχών, η μελέτη της διαδικασίας και οι καθολικοί νόμοι πάνω στους οποίους στηρίζεται η δημιουργία. Παρότι στα πρώιμα έργα της δεν απομακρύνθηκε από την οπτική πραγματικότητα, ούτε προχώρησε στην άρνηση της μορφής και την ακύρωση του αισθητικού κριτηρίου, το κέντρο βάρους της καλλιτεχνικής της πράξης είχε μετατοπιστεί. Από την αναπαράσταση και τον τρόπο εμφάνισης της ανθρώπινης φιγούρας, το ενδιαφέρον της στράφηκε στους νόμους ισορροπίας που διέπουν κάθε φυσικό αντικείμενο και τη δημιουργία ενός εφαρμόσιμου συστήματος εργασίας, την ανάδειξη δηλαδή του τρόπου σύστασης των μορφών και την υλοποίηση της ιδέας.

¹ Ναυσικά Πάστρα, «Περίοδος 1957-1963 στη Σχολή Καλών Τεχνών της Βιέννης στο εργαστήριο γλυπτικής του Fritz Wortuba», 2010, στον κατάλογο της έκθεσης *Ναυσικά Πάστρα (1921-2011). Αναδρομική έκθεση: τα Σχέδια, τα Γλυπτά και τα Θεωρητικά Κείμενα*, (επιμ. Εμ. Μαυρομαμάτης), Θεσσαλονίκη, Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 2014, σ. 41.

Η ίδια ρητά ανέφερε ότι: «οι μορφές των έργων [πρέπει] να δείχνουν τον τρόπο με τον οποίον έγιναν»² ακόμη και όταν αυτές περιλάμβαναν φιγούρες, μελέτες του σώματος ή πήλινα αγγεία. Υπό το πρίσμα αυτό αξίζει να εξεταστούν τα πρώτα της γλυπτά, καρπός της εκπαίδευσης που έλαβε στην ακαδημία Καλών Τεχνών της Βιέννης (1957-1963) δίπλα στον καθηγητή Fritz Wortuba, αλλά και το σεμινάριο που παρακολούθησε το 1957 στο Salzburg με καθηγητή τον Ewald Mataré³ (εικ.86). Στο τελευταίο, η Πάστρα εργάστηκε πάνω σε έναν πήλινο αμφορέα του οποίου η δομική-οργανική σύλληψη και η επανάληψη υπήρξαν κυρίαρχες στην απόδοση της μορφής (εικ.87). Χρησιμοποιώντας εν είδει κατασκευαστικών στοιχείων πήλινους δακτυλίους, τους οποίους τοποθέτησε τον έναν πάνω στον άλλο, η καλλιτέχνης θέλησε να μελετήσει τη θέση των όγκων μέσα στον χώρο και τις διαφορετικές σχέσεις που αναπτύσσονται στη προσπάθεια επίτευξης ισορροπίας. Έμφαση δόθηκε στην κατασκευαστική διαδικασία που πήρε δύο κατευθύνσεις: μία σε κάθε οριζόντια τομή από μέσα προς τα έξω, και μία κάθετη με την υπερτοποθέτηση των δακτυλίων από κάτω προς τα πάνω.

Οι τομές αυτές βοήθησαν την Πάστρα στο σταδιακό έλεγχο της απόδοσης της μορφής, όπου κάθε σημείο οργανικά και βήμα προς βήμα ήρθε να προστεθεί πάνω στο προηγούμενο, ως συνέχεια και αποτέλεσμα του προγενέστερου σταδίου ανάπτυξης. Η σημασία του έργου αυτού, τονίζεται περαιτέρω εξαιτίας της επιστροφής της καλλιτέχνης στην πρωταρχική τεχνική της κεραμικής κατά τα τελευταία χρόνια της εικαστικής της πορείας. Έχοντας -όπως θα δούμε στη συνέχεια- αναμετρηθεί με τη γεωμετρία και ακολουθήσει ένα αυστηρά εννοιολογικό συλλογισμό, από το 1998 και εξής θα δημιουργήσει τα έργα με τίτλο *Γη, σίδερο, ξύλο* της σειράς *Σχέσεις-Ρυθμοί T.E.*. Αυτά θα πάρουν τη μορφή αντίστροφων κόλουργων κεραμικών κώνων (εικ.88), ανακαλώντας δυναμικά την πεποίθηση της Πάστρα όταν αναφερόμενη στον πρώιμο αυτό αμφορέα έγραψε: «ένιωσα τη μορφή να αναπτύσσεται οριζόντια και κάθετα, να ελέγχω και να πραγματοποιώ το σημείο έντασής της, η μορφή να γίνεται, να αποκτά την ύπαρξή της και να με καθοδηγεί στις δικές της ανάγκες.»⁴

Η ιδέα των δύο αντίθετων δυνάμεων που διασταυρούμενες επιφέρουν ισορροπία στη σύνθεση, υπήρξε το κύριο θέμα εργασίας της Πάστρα καθ' όλη τη διάρκεια παραμονής και μαθητείας της στη Βιέννη δίπλα στον διάσημο γλύπτη Fritz Wortuba. Ο δάσκαλός της

² Σύμφωνα με ανυπόγραφο και αχρονολόγητο κείμενο που βρέθηκε στο αρχείο της καλλιτέχνης στο οποίο περιγράφει τους κύριους καλλιτεχνικούς προβληματισμούς και τα βήματα της εργασίας της.

³ Βλέπε το αναλυτικό σχόλιο 2 του Εμ. Μαυρομμάτη σχετικά με το σωζόμενο αγγείο ή βάζο -κατά την έκφραση της καλλιτέχνης- του 1957 κατασκευασμένο με τη μέθοδο των διαδοχικά προστιθέμενων δακτυλίων πηλού και τον τρόπο διδασκαλίας του Ε. Μataré όπως παρουσιάζεται στην επιστολή της Πάστρα προς τον Dr. Keller. Στον κατάλογο *Ναυσικά Πάστρα (1921-2011)*, ό.π., σ. 62.

⁴ Ό.π., σ. 62.

ταυτιζόμενος με τη «μοντέρνα αυστριακή πλαστική»⁵ είχε συγκεντρώσει γύρω του έναν κύκλο μαθητών που ανοιχτοί σε νεωτερισμούς ακολούθησαν τη διεθνή πρωτοπορία, συμπεριλαμβανομένης και της Πάστρα. Η ίδια ακολουθώντας τα διδάγματα της σαφήνειας και της δομής, που για τον Wortuba εκφράστηκαν μέσα από το κυβιστικό πνεύμα και τις ιδιότητες του υλικού, επικεντρώθηκε στη μελέτη του ανθρώπινου σώματος (torso και κεφάλια) και την αντιθετική σχέση μεταξύ των μελών του. Στόχος της ήταν η ανακάλυψη και η εφαρμογή ενός συστήματος που στόχευε στην εύρεση των αξόνων και την παρακολούθηση των κατασκευαστικών εκείνων γραμμών, οι οποίες απαλλαγμένες από φιλολογικά στοιχεία συγκροτούσαν ένα σύνολο ομοιογενές, ένα σκελετό με μορφική ακρίβεια και συνειδητά συνοπτικό.

Από τις σημειώσεις της περιόδου αυτής⁶ βλέπουμε το σώμα να αναπαρίσταται σχεδιαγραμματικά σε κάθετους και οριζόντιους άξονες⁷, με βασικότερο από τους νόμους ισορροπίας τη χιαστί κατανομή του βάρους⁸. Αυτή δίνει στη μορφή τη δυνατότητα να σταθεί και να κινηθεί. Το τελικό έργο που η ίδια τιτλοφόρησε «κατασκευή εις Χ», δημιουργείται ξανά με την υπερτοποθέτηση υλικού στα καθοριστικά για την απόδοση της μορφής σημεία τα οποία «προκύπτουν οργανικά μέσα από τις ανάγκες και τους νόμους του χτισίματος»⁹ (εικ.89). Η σταδιακή επικράτηση της αφαίρεσης είναι ακόμη πιο εμφανής στα τελευταία έργα της περιόδου, αλλά και στις προτομές της διετίας 1963-64, στα οποία το θέμα πλέον αποτέλεσε το πρόσχημα και μόνο της δημιουργικής διαδικασίας (εικ.90). Τα έργα αυτά εξέθεσε με επιτυχία το 1963 στην γκαλερί Würthle στη Βιέννη. Η εργασία της δέχτηκε εγκωμιαστικά σχόλια και εκτεταμένες αναφορές στον Τύπο της εποχής. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η οξυδέρκεια με την οποία οι κριτικοί υπογράμμισαν όχι μόνο «την ακραία ακρίβεια της μορφής και την πίστη της για την απόλυτη αξία των μορφοπλαστικών νόμων»¹⁰, αλλά και τις μαθηματικές καταβολές

⁵ Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά, «Ναυσικά Πάστρα», 1995, στον κατάλογο *Ναυσικά Πάστρα (1921-2011)*, ό.π., σ. 67.

⁶ Οι σημειώσεις αυτές, που βρέθηκαν κατά την έρευνα στο αρχείο της καλλιτέχιδας, είναι δακτυλογραφημένες, χωρίς χρονολόγηση και αδημοσίευτες. Σε αυτές περιγράφεται το σύνολο της δουλειάς της και παρατίθενται ασπρόμαυρες φωτοτυπίες από έργα χαρακτηριστικά της κάθε περιόδου.

⁷ Η έννοια της οριζοντιότητας και της καθετότητας καθίσταται πρωταρχική για την καλλιτέχινδα και επανέρχεται συνεχώς στο σύνολο του έργου της, ενώ πηγάζει από τη πίστη της ότι όλα τα πράγματα θα μπορούσαν εν δυνάμει να παρασταθούν σε ένα σύστημα κάθετων και οριζόντιων αξόνων. Αυτή είναι και η πρώτη φορά που γίνεται αναφορά στη σημαντική για τη συνέχεια της καριέρας της έννοια του συστήματος.

⁸ Το κέντρο βάρους σώματος προσδιορίζεται πειραματικά με τη μέθοδο της διπλής εξάρτησης ή με τη μέθοδο της διπλής στήριξης. Στα ομοιογενή σώματα με γεωμετρικό σχήμα, όπως για παράδειγμα σε κυκλικό σώμα το κέντρο βάρους του είναι το κέντρο του, σε τριγωνικό το σημείο τομής των τριών διαμέσων του και σε παραλληλόγραμμο το σημείο τομής των διαγώνιων του. Η θέση του κέντρου βάρους ενός ομοιογενούς σώματος με σταθερή μάζα και σταθερό σχήμα είναι αμετάθετη όπως και να μετακινηθεί αυτό. Στα ομοιογενή σώματα το κέντρο βάρους εξαρτάται από το γεωμετρικό σχήμα τους, ενώ στα ανομοιογενή από τη διάθεση της ύλης.

⁹ Δες υποσημείωση στο ίδιο κεφάλαιο ν. 6.

¹⁰ Otto Breicha, «Nausica Pastra», στο *Nausica Pastra, Skulptur, Skulpturen, Zeichnungen*, Galerie Würthle, Wien, 1963, ελληνική μετάφραση: «Ναυσικά Πάστρα» στο *Ναυσικά Πάστρα (1921-2011)*, ό.π., σ. 49.

του έργου της, που αντανακλούσε «το γεωμετρικό τόπο όλων των σημείων που ζητούν να εξωτερικεύσουν την εσωτερική περισυλλογή»¹¹.

Η ίδια χωρίς να επαναπαυτεί στις διθυραμβικές κριτικές αντιμετώπισε τα έργα αυτά όχι σαν κατάληξη, αλλά σαν αφετηρία ενός καινούργιου προβληματισμού σχετικά με τον όγκο και τον χώρο. Η εκκίνηση μιας νέας συλλογιστικής διαδικασίας που θα είχε ως βάση της τα μαθηματικά και τη γεωμετρία ή όπως η ίδια επεσήμανε την «ανακάλυψη της αφαίρεσης πηγαίνοντας βήμα προς βήμα από την αρχική αναζήτηση ενός επί μέρους αποτελέσματος, στη γενική αρχή, στον νόμο που το ορίζει» είχε ήδη συντελεστεί. Στο σημείο αυτό η Πάστρα αποφάσισε να εγκαταλείψει τη Βιέννη και να μεταβεί στο Παρίσι. Εκεί άγνωστη μεταξύ αγνώστων όχι μόνο θα δεχόταν τις προκλήσεις του γλυπτικού μέσου, αλλά παράλληλα θα εναντιωνόταν μέσα από την πρακτική της στις θέσεις που ήθελαν «τη γυναικεία φύση οδηγημένη από το συναίσθημα [να] αδυνατεί να ολοκληρωθεί μέσα από την πλαστική κατασκευή που διέπεται από τη λογική και τον ορθολογισμό»¹². Στην ίδια πόλη γνώρισε και τον ιστορικό τέχνης Εμ. Μαυρομάτη, ο οποίος αποτέλεσε όχι μόνο τον σύντροφο της ζωής της, αλλά και συνοδοιπόρο στις θεωρητικές ανησυχίες και κύριο σχολιαστή του έργου της¹³.

¹¹ Harald Sterk, «Nausica Pastra: Ein sammelpunkt in einer gehetzten welt», *Az-Kultur*, 28.02.1963, ελληνική μετάφραση: «Σημείο περισυλλογής σ' έναν ταραγμένο κόσμο», 1963, στον κατάλογο *Ναυσικά Πάστρα (1921-2011)*, ό.π., σ. 58.

¹² Ο.π., σ. 57.

¹³ Οι δυο τους γνωρίστηκαν το 1963 στο Παρίσι και τα ενδιαφέροντά τους από την αρχή συνέπλευσαν. Παρακολούθησαν μαζί τα μαθήματα Κοινωνιολογίας της Τέχνης του Jean Cassou από το 1967 έως το 1973 στην École Pratique des Hautes Etudes και αποτέλεσαν μέρος των ιδίων καλλιτεχνικών και θεωρητικών κύκλων της εποχής. Στις επισκέψεις που πραγματοποιήθηκαν στην οικία-στούντιο της Πάστρα, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η εκτενής βιβλιοθήκη του ζευγαριού, με αρκετούς τίτλους να αφορούν στη θεωρία των συστημάτων, τη γεωμετρική τέχνη, τη ρωσική πρωτοπορία, τον μινιμαλισμό και την εννοιολογική τέχνη. Επίσης στις συζητήσεις μας με τον Μαυρομάτη, ο ίδιος επεσήμανε την αγάπη της Πάστρα για το διάβασμα και τους κοινούς προβληματισμούς τους γύρω από τη φιλοσοφία και την τέχνη που τους συνόδευσαν σε όλη τους τη ζωή. Προσπαθώντας να συνοψίσουμε τους βασικούς θεωρητικούς άξονες πάνω στους οποίους στηρίχθηκε η σκέψη του Μαυρομάτη στα τέλη του 1960 και τη δεκαετία του 1970 μπορούμε να διακρίνουμε τέσσερις κατευθύνσεις. Η πρώτη εφορούσε από τα διδάγματα του Cassou, ο οποίος τους έφερε σε επαφή με τη θεωρία των συστημάτων και το εξαιρετικά δημοφιλές για την εποχή βιβλίο του Ludwig von Bertalanffy, *General System Theory: Foundations, Development, Applications* (1968). Το τελευταίο επιδείκνυε τις ανταποκρίσεις και αντιστοιχίες μεταξύ των συστημάτων των διαφορετικών επιστημών, με τρόπο τέτοιο ώστε να αναγνωρίζονται περάσματα από τη μία μεθοδολογία στην άλλη. Αυτή η αποκάλυψη της απέραντης δυνατότητας συσχετισμών, υπήρξε η πηγή για την εικαστική αξιοποίηση των συστημάτων ως προϋπόθεσης για την απόδοση της διαφάνειας του καλλιτεχνικού έργου, των μεθόδων δηλαδή, των λειτουργιών και της διαδικασίας που συνιστούν την εικαστική πράξη. Πάνω σε αυτές τις ιδέες δομήθηκε και το σύστημα ανάλυσης και σύνθεσης που η Πάστρα άρχισε να επεξεργάζεται από το 1968, ενώ υπήρξαν οι βάσεις για τη δημιουργία της ομάδας *Διαδικασίες – Συστήματα*, όπως θα δούμε αναλυτικά στη συνέχεια. Τις ίδιες πεποιθήσεις μοιράστηκε και με τον συμμαθητή του στα μαθήματα του Cassou και κριτικό τέχνης Bernard Lamarche-Vadel, οποίος συνδέθηκε ενεργά με την γαλλική ομάδα Supports/Surfaces, επιδιώκοντας τη συστηματοποίηση της ζωγραφικής στη βάση της θεωρίας του Malevich και του αμερικανικού εξπρεσιονισμού. Ο επόμενος άξονας πάνω στον οποίο βασίστηκε η σκέψη του Μαυρομάτη βρισκόταν στην παράδοση της οπτικό-κινητικής τέχνης και της τεχνολογίας στα χνάρια του Frank Popper (δες κεφ. Ξενάκη, υποσημείωση ν. 54). Ο τρίτος πόλος ενδιαφέροντος σχετιζόταν με το κίνημα του Nouveau Realisme, όπως εκφράστηκε μέσα από τις εκθέσεις και τα γραπτά του Pierre Restany, αλλά και τα συναφή κινήματα της μηχανικής τέχνης και του fluxus. Ενώ η τέταρτη θεωρητική κατεύθυνση που ακολούθησε, προσδιοριζόμενη από τις αρχές του ντανταϊσμού και τα ready-mades του Marcel Duchamp, επιθυμούσε να επανερμηνεύσει τη

2.2. Η μετακίνηση στο Παρίσι, η περίοδος προετοιμασίας, 1964-68

Σε ένα μεταγενέστερο κείμενο του 2009¹⁴, η Πάστρα περιέγραψε την περίοδο μετά την Βιέννη (1964-68) ως μεταβατική για την εργασία της. Έχοντας από το 1964 εγκατασταθεί στο Παρίσι (αρχικά στην Rue Plumet και στη συνέχεια στο Pantin, στα περίχωρα του Παρισιού), σε ένα καινούργιο περιβάλλον μακριά από τους κύκλους και τα επιτεύγματα του παρελθόντος, της δόθηκε η ευκαιρία να αποστασιοποιηθεί σταδιακά από την ανθρώπινη φιγούρα και να πειραματιστεί πάνω στις νέες ερευνητικές της ανησυχίες. Επιθυμώντας να εξερευνήσει την ελευθερία της φυσικής κίνησης, στις τελευταίες της προτομές από τσιμέντο, δημιουργεί γεωμετρικά επίπεδα που περιστρέφονται γύρω από έναν κεντρικό άξονα και ανοίγουν σαν πέταλα προς διαφορετικές κατευθύνσεις στον χώρο, δίνοντας στο τελικό αποτέλεσμα έναν έντονα κυβιστικό χαρακτήρα.

Αυτά εναλλάσσονται με σχέδια, στα οποία για πρώτη φορά φυτικά οργανικά σχήματα έκαναν την εμφάνισή τους συνιστώντας ρυθμούς, «χωρίς την παρέμβαση μιας προσχεδιασμένης, προβλεπόμενης οργάνωσης»¹⁵. Δίχως δηλαδή να ακολουθούν μια αυστηρή ανάπτυξη, οι ελεύθερες φόρμες απομακρυνόμενες από τις όποιες παραστατικές συνδηλώσεις και τη μίμηση του περιβάλλοντος παρουσιάζονταν ως «πολύπλοκες, τριγωνικές, καμπύλες, σε οριζόντιες και κάθετες διατάξεις πραγματοποιώντας σε διαφορετικά επίπεδα την εις Χ κατασκευή»¹⁶ (εικ.91). Ταυτόχρονα, η χρήση των έντονων και διαφορετικού χρώματος μελανιών όριζε με ευκρίνεια διακριτά περιγράμματα και τα παρατακτικά διατεταγμένα σχήματα που αυτά περιέκλειαν. Οι συνθέσεις της σταδιακά γίνονταν όλο και πιο πυκνές και πολύπλοκες, όπως μπορεί κανείς να παρατηρήσει στα *Χωρίς τίτλο* (1966), *Φυτικοί οργανικοί ρυθμοί* (1964-65), *Ελεύθερα σχέδια οργάνωσης χώρου* (1968), *Όγκοι και οργανωμένοι χώροι* (1968) και *Συμπαγείς χώροι και γλυπτικά περιβάλλοντα* (1968) (εικ.92-94).

Ο τρόπος αυτός εργασίας προκάλεσε στην Πάστρα «την ανάγκη μιας θεληματικής και πιο αποφασισμένης διευθέτησης των όγκων μέσα στο χώρο και συνεπώς, αυτής καθαυτής

λειτουργία του αντικειμένου στη σύγχρονη καταναλωτική κοινωνία και εκφράστηκε μέσα από τις θέσεις του γάλλου κριτικού τέχνης Otto Hahn για την pop art και του περιοδικού *VH 101* που εξέδιδε. Με τους τέσσερεις κριτικούς τέχνης Otto Hahn, Pierre Restany, Frank Popper, Bernard Lamarche-Vadel και οχτώ καλλιτέχνες αντιπροσωπευτικούς των προαναφερθέντων τάσεων, ο Μαυρομμάτης πραγματοποίησε δώδεκα στο σύνολο μαγνητοφωνημένες συνομιλίες. Αυτές αντικατοπτρίζουν την ανάγκη για εδραίωση ενός ερμηνευτικού πλαισίου που προκρίνοντας την αναλυτική αντίληψη τόσο ως προς τη θεωρητική προσέγγιση των έργων όσο και ως προς καλλιτεχνική πράξη καθαυτή, θα επέτρεπε τη συστηματική κριτική.

¹⁴ Ναυσικά Πάστρα, «Διευθέτηση χώρου και διευθέτηση όγκων μέσα στον χώρο», *Τα Νέα της Τέχνης*, τ. 179, Απρ. 2009, σ. 12-13, αναδημοσίευση στον κατάλογο *Ναυσικά Πάστρα (1921-2011)*, ό.π., σ. 83.

¹⁵ Ο.π., σ. 83.

¹⁶ Δες υποσημείωση στο ίδιο κεφάλαιο ν. 6.

της οργάνωσης του ίδιου του χώρου»¹⁷. Ακολουθώντας την οριζόντια ανάπτυξη των φυτόμορφων σχημάτων, η απεικόνιση των συμπαγών όγκων προσπάθησε να βρει την έκφρασή της μέσα από γλυπτικές απόπειρες των ίδιων θεμάτων σε διαφορετικές διαστάσεις και υλικά, όπως για παράδειγμα στις χρωματιστές μακέτες *Περιβάλλοντα* (1968-69). Τώρα δίπλα στις παραδοσιακές γλυπτικές τεχνικές της αγγειοπλαστικής και του πηλού, ήρθε να προστεθεί η χρήση νέων βιομηχανικών υλικών. Η καλλιτέχνις ακολουθούσε τους αντίστοιχους προβληματισμούς των σύγχρονων ξένων συναδέλφων της, οι οποίοι είχαν αρχίσει ήδη να χρησιμοποιούν ευρέως τα νέα υλικά στα μινιμαλιστικά έργα τους των αρχών της δεκαετίας του '60. Αντίστοιχα, τα ελεύθερα και αυθόρμητα σχέδια της Πάστρα κατέληξαν σε γλυπτά μεγάλων διαστάσεων και περιβάλλοντα από φελιζόλ και πολυεστέρα συχνά βαμμένα με έντονα χρώματα και βερνίκι, όπως για παράδειγμα στις μακέτες *Portails Géants* (1968-69) (εικ.95) και την *Ιθάκη* (1969) (εικ.96). Το εν λόγω έργο εκτέθηκε το 1969 στο XXI Salon της Νέας Γλυπτικής, στις Halles του Παρισιού και στη συνέχεια το 1970 στην έκθεση «*Art et technique*» στο Institut Universitaire de Technologie στο Cachan της Γαλλίας.

Παρόλα αυτά, από τα οργανικά σχήματα των χειρονομιακά ελεύθερων αυτών έργων και την αναπόφευκτη συσχέτισή τους με τον περιβάλλοντα χώρο παρέμενε κάποιο στοιχείο υλικής υπόστασής και έκφρασης της συναισθηματισμού¹⁸. Στο σημείο αυτό η Πάστρα διαπίστωσε τη δυσκολία να ορίσει τελικά τον χώρο στο εσωτερικό των ίδιων των έργων και ως εκ τούτου αποφάσισε την εγκατάλειψή τους¹⁹. Η αναζήτηση μιας εκφραστικής γλώσσας πλήρους αποδεσμευμένης από την όποια περιγραφική αναπαράσταση, την παραπομπή στην εξωτερική πραγματικότητα και το προσωπικό στοιχείο γραφής, εμφανίζεται ως η κύρια μέριμνά της από το 1967 και εξής με την εγκατάσταση στο νέο της ατελιέ στο Παρίσι. Παρόλο που η όλο και εντονότερη επιθυμία της να ανακαλύψει τις απόλυτες αρχές που ορίζουν το σύμπαν οδήγησε την καλλιτέχνίδα να προσανατολίσει την εργασία της προς την αναγνωρίσιμη και αντικειμενική γλώσσα της γεωμετρίας και την υιοθέτηση ενός ορθολογικού συστήματος σχέσεων, η Πάστρα δεν αποποιείται τις αισθητικές ποιότητες.

Αλλωστε τα ίδια χρόνια, η κριτικός τέχνης Lucy Lippard, υποστήριξε ότι «η αποϋλοποιημένη τέχνη είναι μετα-αισθητική μόνο εξαιτίας της όλο και μεγαλύτερης έμφασής

¹⁷ Ναυσικά Πάστρα, «Διευθέτηση χώρου και διευθέτηση όγκων μέσα στο χώρο», ό.π., σ. 83.

¹⁸ «Συνειδητοποίησε ότι μια τρισδιάστατη μάζα και ο περιρρέων χώρος ήταν μείζονος σημασίας. Πέρασαν αρκετά χρόνια, έως ότου εγκαταλείψει τις μορφές μίμησης της φύσης. Μολονότι εντελώς αφηρημένα, τα σχήματα των γλυπτών της διατηρούσαν ακόμη κάτι το οργανικό, εκφράζοντας έτσι τις συναισθηματικές καταστάσεις», Bozena Kowalska, «Nausica Pastra», *Projeckt 1'88*, 178, Warsaw, 1988, μετάφραση στα ελληνικά στον κατάλογο *Ναυσικά Πάστρα (1921-2011)*, ό.π., σ. 165.

¹⁹ «Για ένα διάστημα η Ναυσικά είχε θεωρήσει ότι η αδυναμία αυτών των σχεδίων ήταν ότι εξακολουθούσαν κυρίως να ορίζουν τον χώρο γύρω τους, έστω και αν υπήρχαν διεισδύσεις του χώρου στο εσωτερικό τους», Εμ. Μαυρομμάτης, «Σχόλιο 4», στον κατάλογο *Ναυσικά Πάστρα (1921-2011)*, ό.π., σ. 90.

της στο μη οπτικό»²⁰. Με τον ίδιο δηλαδή τρόπο που η επιστήμη προσπαθεί να ανακαλύψει την τάξη και τη δομή του σύμπαντος, την απλότητα και την ενότητα του, χαρακτηριστικά κατεξοχήν αισθητικά, με τον ίδιο τρόπο και η νέα εννοιολογική τέχνη -που δυναμικά έκανε την εμφάνισή της, χρησιμοποιεί ένα σύστημα ταξινόμησης που εμμένει στη σειρά και την τυπολογία, είτε στο επίπεδο της εκτέλεσης είτε ως συλλογιστική διαδικασία. Αποζήτησε να αποτυπώσει τις σχέσεις και τις αναλογίες που κρύβονται μέσα στο χάος του σύμπαντος, και να αποδώσει το τέλειο σύστημα που διέπει όλα τα αντικείμενα στον χώρο και τον χρόνο.

Αντίστοιχοι προβληματισμοί, γύρω από τις έννοιες της ταξινόμησης και της σειράς, είχαν αρχίσει να απασχολούν τη σκέψη της Πάστρα, η οποία -όπως ήδη είδαμε από την αρχή της καριέρας της- επιχείρησε μέσα από την παρατήρηση και τη μελέτη, μία ανάλυση με σαφή επιστημονικό προσανατολισμό. Πιστεύει ότι τα μαθηματικά είναι η γλώσσα που διέπει τη φύση και πως όλος ο κόσμος που την περιβάλλει μπορεί να κατανοηθεί και να αποδοθεί χρησιμοποιώντας μαθηματικές σχέσεις. Η άποψη ότι η γεωμετρία και οι αριθμοί είναι δυνατόν να αποτυπώσουν τις σχέσεις αυτές και να οδηγήσουν σε μοτίβα και διατάξεις που εγγενώς ενυπάρχουν σε κάθε πτυχή της φύσης υποστηρίχθηκε τόσο μέσα από την έρευνα όσο και με το καλλιτεχνικό της έργο. Έργο που βρήκε έρεισμα στη λογική ανάλυση και σε μια επαναληπτική δομική μέθοδο με σαφή εννοιολογικό προσανατολισμό. Η ανακάλυψη της εγγενούς ομορφιάς που η μαθηματική εξίσωση και η τυπολογία θα μπορούσαν να της παρέχουν, θα εκφραζόταν στις σειρές των *Αναλογικών* στις οποίες αφοσιώθηκε τα επόμενα χρόνια.

2.3. Η χρησιμοποίηση του Λόγου στο έργο της Πάστρα. Η σειρά *Αναλογικά 1*, 1968-76

Το 1968 βρίσκει την Πάστρα να φιλοξενείται στην αποθήκη των εκδόσεων Hachette στο Pantin²¹. Στο νέο της εργαστήριο με τους πελώριους λευκούς τοίχους, η «ανάγκη της απασχόλησής με την καθετότητα, την οριζοντιότητα και με τη διαγώνιο που συνιστούν τις κύριες κατευθύνσεις του χώρου»²² προσλαμβάνει μια νέα ερευνητική κατεύθυνση. Από τη μελέτη της «διασταύρωσης της εις Χ κατασκευής» θα περάσει στο σημείο τομής και τις σχέσεις που προκύπτουν από τον συνδυασμό των σχημάτων του κύκλου και του τετραγώνου.

²⁰ Lucy Lippard, John Chandler, «The Dematerialization of Art», *Art International*, 12:2, Φεβρουάριος 1968, σ. 31-36, (μετάφραση δική μου).

²¹ Εμ. Μαυρομάτης, «Σχόλιο 4», στον κατάλογο *Ναυσικά Πάστρα (1921-2011)*, ό.π., σ. 91.

²² Ναυσικά Πάστρα, «Διευθέτηση χώρου και διευθέτηση όγκων μέσα στο χώρο», ό.π., σ. 84.

Αυτήν τη νέα ιδέα και συλλογιστική διαδικασία θα προσπαθήσει να καταγράψει όχι μόνο μέσα από το εικαστικό της έργο της, αλλά και θεωρητικά καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής της. Μέσα από κείμενα, χειρόγραφες σημειώσεις και σχέδια τα οποία εμπεριέχουν με τη μορφή υπομνημάτων σχόλια και μετρήσεις, περιγράφει με σαφήνεια και συστηματικό τρόπο κάθε στάδιο διαμόρφωσης και δόμησης του καλλιτεχνικού έργου.

Τα γραπτά της κείμενα αποτελούν μια απόπειρα αποτύπωσης της σκέψης της με τον πιο επιμελή και μεθοδικό τρόπο. Ο ερευνητής του αρχείου της Πάστρα θα βρεθεί μπροστά σε επάλληλες δοκιμές προτού ένα κείμενο πάρει την τελική του μορφή. Η σχολαστικότητα και η ακρίβεια στην επιλογή των λέξεων και στη συντακτική δομή που με τον καλύτερο τρόπο θα καταφέρουν να εκφράσουν τις ιδέες της σε γραπτό κείμενο, ακολουθεί μια διαδικασία παράλληλη με αυτήν της κατασκευής των έργων της. Η σύνθεση δηλαδή του λόγου της βρίσκεται σε αντιστοιχία με την ορθολογική μέθοδο που εφαρμόζει για τη δόμηση των σχεδίων και των γλυπτών της.

Η σύνδεση αυτή μας οδηγεί στο να εξετάσουμε την εικαστική παραγωγή της Πάστρα κοντά στο παράδειγμα των μινιμαλιστών και εννοιολογικών καλλιτεχνών, οι οποίοι ακροβατώντας ανάμεσα στο έργο και τις λέξεις έδωσαν έμφαση στη διαδικασία σύλληψης που προηγείται του έργου χρησιμοποιώντας ως εκφραστικό τους εργαλείο τον *Λόγο*. Τόσο με τα θεωρητικά τους κείμενα όσο και στα καθαυτά έργα τους, οι τελευταίοι επεξήγησαν σύνθετες έννοιες δημιουργώντας έναν ευρύτερο διάλογο γύρω από τις καταβολές και τις κατευθύνσεις που η σύγχρονή τους τέχνη είχε πάρει. Παράλληλα, αποτύπωσαν την κριτική τους στάση στις επικρατούσες θεσμικές αξίες της τέχνης, ενώ επεξεργάστηκαν τη γλώσσα ως δομικό συστατικό του ίδιου τους του έργου μέσα από τη βήμα προς βήμα παρουσίαση των σταδίων που ακολούθησε η καλλιτεχνική τους δημιουργία.

Προσπαθώντας αντίστοιχα να προσδιορίσουμε τον τρόπο παρουσίας του *Λόγου* στο έργο της Πάστρα θα μπορούσαμε να σημειώσουμε τέσσερις διαφορετικούς τρόπους παρουσίας και λειτουργίας αυτού. Πρώτον, εκτός του σώματος του έργου, ως ξεχωριστά θεωρητικά γραπτά κείμενα στα οποία με αναλυτικό και μεθοδικό τρόπο η Πάστρα επεξηγεί τα στάδια της καλλιτεχνικής της εργασίας αλλά και τις ιδέες που τη διατρέχουν. Δεύτερον, εντός του σώματος του έργου ως συστατικό στοιχείο της ίδιας της κατασκευαστικής διαδικασίας με τη μορφή σημειώσεων και υπομνημάτων που εμπεριέχονται και συνοδεύουν τα σχέδια της. Τρίτον, ως αναλυτικός- ορθολογικός τρόπος σκέψης, ο οποίος απορρίπτοντας κάθε αντίληψη υποκειμενική ή κάθε δήλωση εκτός του ίδιου του πλαισίου, εστιάζει στην Ιδέα και την αναπαράστασή της. Και τέταρτον, ως *μαθηματικός Λόγος*, δηλαδή τα βασικά εκείνα

γεωμετρικά σχήματα που μέσα από τις ιδιότητες και τους συνδυασμούς τους στοιχειοθετούν μια μεταγλώσσα που θα αποτελέσει αφετηρία και πηγή έμπνευσης για το έργο της.

2.4. Η σημασία του σχεδίου

Η πρώτη περίοδος έρευνας (1968-1976) των *Αναλογικών Ι* εκτέθηκε στην Galerie Denise René Rive Gauche το 1976. Δεν θα μπορούσε να σκεφτεί κανείς πιο ενδεδειγμένο μέρος, αφού η πρωτοποριακή γκαλερίστα²³, έχοντας δημιουργήσει ένα κύκλο καλλιτεχνών που διψούσαν για ελευθερία και πειραματισμό, αποτέλεσε σταθμό για τα καλλιτεχνικά δρώμενα της γαλλικής πρωτεύουσας. Η Denise René συνεργάστηκε με την Πάστρα για τις δύο εκθέσεις των *Αναλογικών Σειρών Ι και 2*. Το όραμα της γκαλερί, που είχε ανοίξει το 1944 με την πρώτη ατομική έκθεση του Victor Vasarely, ήταν η υποστήριξη καλλιτεχνών που εμπνεόμενοι μεταπολεμικά από την ιδεαλιστική έννοια της προόδου εκφράστηκαν μέσω της τεχνολογίας, της επιστήμης και των μαθηματικών. Τόσο η Πάστρα όσο και ο σύντροφός της Εμμανουήλ Μαυρομμάτης²⁴ συμπλέοντας με τις παραπάνω επιδιώξεις, υπήρξαν μέρος της

²³ Με αυτό τον τρόπο η Denise René συνέβαλε στην πραγματοποίηση του επόμενου βήματος ξεπερνώντας την επικρατούσα γαλλική εκδοχή της αφαίρεσης και το συντηρητισμό της Ecole de Paris. Ο κύκλος των καλλιτεχνών, απομακρυνόμενος από την Art Informel, είχε αρχίσει να διαπνέεται από την πεποίθηση ότι η λογική και η τάξη θα μπορούσαν να αποτελέσουν τις κινητήριες δυνάμεις όχι μόνο της τέχνης τους αλλά και μιας συνολικότερης αλλαγής θεώρησης του κόσμου. Οι ίδιοι, εκκινώντας από τις έρευνες γύρω από τον αμφιβληστροειδή και όσα το μάτι μπορεί να δει, επεκτάθηκαν προς νέες περιοχές και τρόπους θέασης, ενώ τα έργα τους διακρίνονταν για τις οπτικές ψευδαισθήσεις, τα γεωμετρικά τους μοτίβα και την αίσθηση της κίνησης. Η René ακολουθώντας αυτήν τη νέα αισθητική τάση διοργάνωσε την πρωτοποριακή έκθεση *Le Mouvement* (1955), που όχι μόνο ανέδειξε και καθιέρωσε στην ιστορία τους πρωτεργάτες της Op Art και της κινητικής τέχνης (Tinguely, Soto, Agam και Pol Bury μεταξύ άλλων), αλλά χωρίς υπερβολή συνετέλεσε στη δημιουργία του κινήματος της ίδιας της κινητικής τέχνης. Παράλληλα μύησε το γαλλικό κοινό στις ιστορικές μορφές της avant-garde (για παράδειγμα στους Malevitch, Kobro, Strezemski, Berlewi) αλλά και τους σύγχρονους Λατινοαμερικανούς Cicero Dias, Soto, Cruz Diez, Le Parc, Tomasello, Demarco. Η απήχηση της γκαλερί υπήρξε τεράστια. Παράλληλα το πρόγραμμά της συμπορεύτηκε με την τάση της εποχής που ζητούσε την αλληλεπίδραση του θεατή και την επικράτηση μιας τέχνης περιεκτικής που χωρίς επιτηδευμένες αναπαραστάσεις θα μπορούσε να αποτελέσει μια κοινή γλώσσα επικοινωνίας που απευθύνεται σε όλους. Λίγα χρόνια αργότερα, η γκαλερί της έγινε το κέντρο δραστηριοτήτων της Ομάδας Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV) που ιδρύθηκε το 1960. Κατά τη δεκαετία του 1960 η φήμη της υπήρξε διεθνής και διοργάνωσε πολλές εκθέσεις στο εξωτερικό. Το 1966 άνοιξε μια δεύτερη γκαλερί στο Παρίσι, στη Saint-Germain, που ειδικεύτηκε στις γραφικές τέχνες και τα πολλαπλά αντίτυπα. Αυτή ονομάστηκε Galerie Denise René Rive Gauche, και στην οποία εξέθεσε και το έργο της η Πάστρα το 1976, ενώ η αρχική γκαλερί επικράτησε να αποκαλείται Galerie Denise René Rive Droite. Το 2002 το Centre Pompidou διοργάνωσε ειδική έκθεση και εξέδωσε κατάλογο για τη συμβολή της Galerie Denise René στην τέχνη. <https://www.deniserene.fr/denise-rené/>, πρόσβαση 18.01.2020.

²⁴ Ο Εμμανουήλ Μαυρομμάτης υπήρξε ανταποκριτής της Biennale του Παρισιού για την Ελλάδα (1975 – 1977), αλλά και αργότερα (1982 – 1984) καλλιτεχνικός σύμβουλος για εικαστικά θέματα στο Γραφείο Τύπου της Ελληνικής Πρεσβείας στο Παρίσι. Όχι μόνο οργάνωσε οκτώ μεγάλες εκθέσεις σύγχρονης ελληνικής τέχνης στη Γαλλία, αλλά παράλληλα έγραψε πολυάριθμα άρθρα σε περιοδικά και τον Τύπο παρακολουθώντας επί εικοσιπέντε χρόνια την καλλιτεχνική ζωή στο Παρίσι με όλες τις ζυμώσεις που έλαβαν χώρα γύρω από την θεωρία και την ιστορία της τέχνης, και μεταφέροντας έτσι την εμπειρία του πίσω στην Ελλάδα. Ταυτόχρονα πραγματοποίησε συνεντεύξεις και αφιερώματα στους καλλιτέχνες που αντιπροσωπεύονταν και εκτέθηκαν στην Galerie Denise René.

εικαστικής σκηνής που αναδύθηκε στο Παρίσι τη δεκαετία του 1960. Ο δεύτερος μάλιστα χώρος της γκαλερί στο Boulevard Saint-Germain (από το 1966 και μετά), προοριζόμενος για έργα σε χαρτί, υπήρξε ιδανικός για την παρουσίαση της σειράς των εικοσιενός σχεδίων που θα συνόψιζαν την νέα δημιουργική κατεύθυνση που η Πάστρα θα ακολουθούσε για περισσότερο από μια δεκαετία.

Μελετώντας τον συνοδευτικό κατάλογο, ενδιαφέρον παρουσιάζει τόσο το εισαγωγικό κείμενο του κριτικού τέχνης Bernard Lamarche-Vadel, *Φανταστική διεύρυνση και σημεία προσδιορισμού*, όσο και το επεξηγηματικό κείμενο της Πάστρα στα οποία ενδελεχώς αναλύονται ο τρόπος έρευνας και η γενική μέθοδος πίσω από το έργο της. Σε αντιδιαστολή με τις προηγούμενες γλυπτικές της απόπειρες, στην παρούσα περίοδο εργασίας, το σχέδιο έχει την πρωτοκαθεδρία και αναδεικνύεται σε κατεξοχήν εκφραστικό μέσον. Η λειτουργία του παρουσιάζεται διττή, αφού τα σχέδια αφενός εκτέθηκαν ως αυτόνομα έργα και αφετέρου λειτουργούσαν σαν επεξηγηματικές μελέτες του τρόπου δημιουργίας, δηλαδή της κατασκευαστικής λογικής που θα εφαρμόσει στα επακόλουθα γλυπτά της.

Σχήματα, αναλογίες, διαγράμματα και πλέγματα, όλα στοιχεία τα οποία χαρακτηρίζονται από την ομοιομορφία και το απρόσωπο και δεν αποτελούν στοιχεία καλλιτεχνικής δεξιότητας, υπήρξαν τα μέσα για τη δομημένη οπτική απόδοση που αποζητούσε, ενώ ταυτόχρονα εκφράζουν τις ιδέες που θα μονοπωλούσαν το ενδιαφέρον της. Στη θέση των προηγούμενων ελεύθερων φυτόμορφων σχεδίων, όπου το προσωπικό ύφος γραφής προκαλούσε τη φυσική και οπτική αισθητική απόλαυση, τα *Αναλογικά* αντιπαραβάλλονται με την άποψη που θέλει το «χέρι του καλλιτέχνη» να κατευθύνει τα πάντα και απομακρύνονται από την υποκειμενικότητα. Η Πάστρα με τα σχέδια αυτά εστίασε τώρα το ενδιαφέρον της στη σκέψη και τη μεθοδολογία, τις οποίες θεωρεί ως τους σημαντικότερους παράγοντες διαμόρφωσης του έργου της.

Στο σημείο αυτό οι μορφοπλαστικές επιλογές της καλλιτέχνιδος φαίνεται να συμβαδίζουν με αυτές των μινιμαλιστών και εννοιολογικών καλλιτεχνών, συμπεριλαμβανομένων των Donald Judd, Carl Andre, Sol LeWitt, Dan Flavin, Eva Hesse, Barry Le Va και άλλων. Οι τελευταίοι δίνοντας έμφαση στη σειραϊκότητα, την επανάληψη, την αναγωγή στο βασικό, τις γεωμετρικές δομές, την αναλυτική αυστηρότητα, το συστηματικό σχεδιασμό και τη μεθοδολογία, ανέτρεψαν την παραδοσιακή αντίληψη για το έργο τέχνης. Απομακρυνόμενοι δηλαδή από τη δογματική ρητορική του μοντερνισμού από τη μια, και τον ψυχολογικό αυθορμητισμό του αφηρημένου εξπρεσιονισμού από την άλλη, επεδίωξαν μια ορθολογική, αντικειμενική προσέγγιση. Χρησιμοποιώντας ως εκφραστικό τους όχημα το σχέδιο, προσπάθησαν να το απαλλάξουν από τα ιδεώδη χαρακτηριστικά, με τα οποία αυτό είχε

κατεξοχήν συνδεθεί στο παρελθόν. Η ταχύτητα, η οικονομία και η πλαστικότητα στην απόδοση, ο διερευνητικός και αναλυτικός χαρακτήρας του, το έκαναν ένα μέσο ιδιαίτερα προσφιλές για τους προαναφερθέντες καλλιτέχνες.

Όχι όμως μόνο στην αμερικανική εκδοχή της εννοιολογικής τέχνης, αλλά αντίστοιχα και στο Παρίσι η ύπαρξη καλλιτεχνών που θα ενσωμάτωναν στο έργο τους τα παραπάνω χαρακτηριστικά ήταν γεγονός. Μερικά χρόνια πριν την έκθεση της Πάστρα, ο François Morellet είχε προσεγγίσει τη γκαλερί της Denise René και είδε να φιλοξενείται εκεί η πρώτη του έκθεση το 1971. Τόσο ως μέλος της ομάδας GRAV²⁵ αλλά κυρίως μέσα από την προσωπική του ενασχόληση με το σχήμα του τετραγώνου, ο Morellet με ανάλογο τρόπο αναζήτησε μια τέχνη που δεν άφηνε περιθώριο στην καλλιτεχνική υποκειμενικότητα. Τα σχέδια -και αργότερα τα γλυπτά του- ακολουθώντας προκαθορισμένους κανόνες είχαν συλληφθεί πριν την εκτέλεση αγνοώντας τις συμβατικές έννοιες της σύνθεσης και της έμπνευσης. Η χρήση μαθηματικών τύπων υπερίσχυε των μη-ιεραρχικών δομών που βασίζονται στον ψυχισμό του δημιουργού, ενώ οι γραμμές και τα βασικά γεωμετρικά σχήματα έκαναν το αποτέλεσμα να διακρίνεται για το συστηματικό του χαρακτήρα και τη σαφήνεια.

Οι ίδιες συνισταμένες φαίνεται να ορίζουν και το έργο της Πάστρα που εκτέθηκε στην Παρισινή γκαλερί. Για την καλλιτέχνίδα, η οποία ήδη από τη δεκαετία του '60 προσπαθούσε να απελευθερωθεί από το υποκειμενικό φορτίο και την αισθητικότητα των προηγούμενων έργων της, τα σχέδια αποτέλεσαν ένα τρόπο διαμεσολάβησης μεταξύ της εμπειρίας και της σκέψης. Λειτουργήσαν ως το μέσον που την βοήθησε να μεταφράσει τις αφηρημένες έννοιες σε φόρμες με ένα συνοπτικό, διαγραμματικό και σημειογραφικό τρόπο. Απομυθοποιώντας τις παραδοσιακές καλλιτεχνικές πρακτικές της παραγωγής και της παρουσίασης της τέχνης, τα *Αναλογικά 1* διακρίνονται για τη μικρή τους κλίμακα. Είναι σχεδιασμένα με μολύβι, με την εναλλαγή κόκκινων και μπλε γραμμών να υπογραμμίζουν την ήπια διαφοροποίηση των τόνων και να αποδίδουν με παραστατικό τρόπο τις μετρικές αναλογίες και τη δομή των υπό εξέταση γεωμετρικών σχημάτων, του κύκλου και του τετραγώνου. Τα σχέδια υπήρξαν η αναπαράσταση της ιδέας ενός συστήματος υπό δόμηση, του ίδιου του πλάνου κατασκευής που βήμα προς βήμα θα ακολουθηθεί.

²⁵ Το Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV), δραστηριοποιήθηκε στη Γαλλία στη δεκαετία του 1960 και ο Morellet υπήρξε μέλος της ομάδας. Συνεργαζόμενος με τους υπόλοιπους καλλιτέχνες θέλησε να διερευνήσει τη δυναμική των κινητικών και οπτικών μοτίβων. Η GRAV δίνοντας βάση στις επιστημονικές διαδικασίες οργάνωσης και εκτέλεσης των έργων επιθυμούσε να απομακρυνθεί από την παραγωγή στατικών αντικείμενων. Ο σχεδιασμός των έργων και το τελικό αποτέλεσμα διακρίνονταν για τη λογική της αμφισβήτησης της αντίληψης του θεατή, που πλέον του ζητούταν να πάρει τον ρόλο ενεργού συμμετέχοντα.

Δίπλα στα σχέδια, σαν κατάλοιπα-συμπληρώματα της σκέψης της παρατίθενται χειρόγραφες σημειώσεις με τη μορφή συνοπτικών στενογραφιών που παρέχουν πληροφορίες και επεξηγούν τις σχέσεις των σχημάτων και τις μεταξύ τους αναλογίες. Η επιθυμία της Πάστρα να επικοινωνήσει στον θεατή τον τρόπο με τον οποίο το έργο τέχνης της κυριολεκτικά δομείται, είναι σαφής. Ταυτόχρονα, θα πρέπει να επισημανθεί ο ορθολογικός χαρακτήρας και η αυστηρότητα που προκύπτει από τη μορφική οικονομία και τα αυθαίρετα όρια, που εξ αρχής λαμβάνονται ως αξιωματικές και χαρακτηριστικές αλήθειες πάνω στις οποίες θα συγκροτήσει τόσο τη διανοητική όσο και την υλική της δημιουργία. Σύμφωνα με τα παραπάνω, τα σχέδιά της όχι μόνο αντανakλούν την πεποίθηση ότι το ίδιο το μέσον αποκαλύπτει τη σκέψη του καλλιτέχνη και οπτικοποιεί τους μηχανισμούς της δημιουργικής διαδικασίας, αλλά ότι τελικά αυτά καθαυτά συστήνουν το έργο τέχνης.

2.5. Η ομάδα Διαδικασίες – Συστήματα

Η ανάγκη της Πάστρα για την αναζήτηση συστημάτων που διακρίνονται για την απλότητά τους και τη σύσταση μιας μεθόδου εργασίας, δεν είναι τυχαία και -όπως ήδη αναφέραμε- θα πρέπει να εξεταστεί σε ένα γενικότερο πλαίσιο πολλαπλών επιδράσεων. Ένα έτος πριν την έκθεση των *Αναλογικών Ι*, τον Ιούνιο του 1975 στην Αθήνα, η Ναυσικά Πάστρα, ο Παντελής Ξαγοράρης, η Μπία Ντάβου μαζί με τους Όπυ Ζούνη, Μιχάλη Κατζουράκη, Γιάννη Μίχα, Γιάννη Μπουτέα, καθώς και τον ιστορικό τέχνης Εμμανουήλ Μαυρομμάτη, αποφάσισαν τη σύσταση της ομάδας *Διαδικασίες-Συστήματα*, που έκτοτε αναγνωρίστηκε ως ιδιαίτερα σημαίνουσα για την ελληνική καλλιτεχνική ιστορία. Παράλληλα άνοιξε το δρόμο για την συγκρότηση και καθιέρωση μιας αναλυτικής θεώρησης του έργου τέχνης²⁶ που εδράστηκε πάνω στις κυρίαρχες θεωρητικές αναζητήσεις που έλαβαν χώρα κατά τη δεκαετία του 1970 στη Γαλλία²⁷. Σε αυτό συνηγορεί και η εκ των υστέρων διατύπωση του Μαυρομμάτη

²⁶ Όπως ανέφερε ο Εμ. Μαυρομμάτης στο συνοδευτικό της έκθεσης κείμενό του: «Η θεωρητική πρακτική Διαδικασίες - Συστήματα είναι ταυτόχρονα ανάλυση και αναλυτική αντίληψη μιας εξελικτικής ανάπτυξης της καλλιτεχνικής εργασίας στις φάσεις και στην έκταση των διαδικασιών της και μια οργάνωση των διαδικασιών και των συστημάτων στα οποία υπάγονται». Εμ. Μαυρομμάτης (επιμ.), *Διαδικασίες συστήματα* (κατάλογος έκθεσης), Αίθουσα Τέχνης Αθηνών, Αθήνα, Έκδοση «αρχιτεκτονικών θεμάτων», 1976, χ.αρ.

²⁷ Η ιστορικός τέχνης και επιμελήτρια Τίνα Πανδή, σε ομιλία της για την ομάδα *Διαδικασίες – Συστήματα*, επιχείρησε να εξετάσει τα βασικά σημεία του θεωρητικού πλαισίου της ομάδας, συνδέοντάς τα με τις κατευθύνσεις και τις τάσεις τεχνοκριτικής που επικρατούσαν στο πλαίσιο της λεγόμενης γαλλικής σχολής ανάλυσης λόγου και κυρίως στο έργο κριτικών όπως ο Jean Clair και ο Marcelin Pleynet που διαδραμάτισαν σημαίνοντα ρόλο κατά τη δεκαετία του 1970. Καταλήγει έτσι στο ότι η συγκρότηση της ομάδας υπήρξε ένα εγχείρημα με μοναδικά καινοτόμο χαρακτήρα για την τέχνη στην Ελλάδα που δεν έλαβε χώρα εν κενώ. Τίνα Πανδή, «Η θεωρητική διαμόρφωση της ομάδας Διαδικασίες/Συστήματα (1975-1976) και ο γαλλικός τεχνοκριτικός λόγος γύρω στα 1970», από την ημερίδα «Ελληνες κριτικοί και ιστορικοί της τέχνης στο Παρίσι,

που εμφατικά ανέφερε, ότι συνεκτικό στοιχείο των μελών υπήρξε «μια κοινή αναλυτική αντίληψη της διάρθρωσης και των αντικειμένων της καλλιτεχνικής έρευνας, αλλά δεν συνέχισαν σε μια κοινή πορεία μετά το τέλος της έκθεσης»²⁸, στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών το 1976.

Ο ιστορικός τέχνης και βασικός θεωρητικός της ομάδας, έχοντας ήδη δημοσιεύσει μια σειρά κειμένων και άρθρων στην εφημερίδα το *Βήμα*²⁹ για διεθνείς καλλιτέχνες που διαπνέονταν από την ιδέα της αντικειμενικής - επιστημονικής προσέγγισης της τέχνης, προσπάθησε και μέσω της σύστασης των μελών στο νέο αυτό «σχήμα», να αναζητήσει την εκάστοτε λογική διαδικασία της καλλιτεχνικής εργασίας. Στηριζόμενος στη βαθύτερη πεποίθησή του ότι η λογική και όχι τα συναισθήματα πρέπει να αποτελούν την κινητήρια δύναμη, έφερε στο προσκήνιο την εξάλειψη του στοιχείου της προσωπικής προτίμησης. Συγκεκριμένα ανέφερε, ότι «η διεκδίκηση της διαφάνειας του καλλιτεχνικού έργου, δηλαδή πως θα είναι οπτικά άμεσοι και αναγνώσιμοι οι τρόποι λειτουργίας του»³⁰, χωρίς η ιδέα πίσω από το έργο να αποκρύπτεται ή να αφήνει περιθώρια παρερμηνείας από τον θεατή, υπήρξε το ζητούμενο το οποίο προσπάθησε να εμφυσήσει και στα υπόλοιπα μέλη.

Όπως άλλωστε και η ονομασία άφηνε ρητά να φανεί, αντίθετα από τις επικρατούσες παραστατικές και νέο-εξπρεσιονιστικές τάσεις της περιόδου, η ομάδα *Διαδικασίες-Συστήματα* υποστήριξε τις γεωμετρικές, συστηματικές, μαθηματικές και κατασκευαστικές αξίες με το ενδιαφέρον των καλλιτεχνών να στρέφεται «στη μελέτη των διαδικασιών της καλλιτεχνικής εργασίας και των συστημάτων στα οποία ενορχηστρώνονται οι διαδικασίες»³¹. Η καταγωγή των έργων σύμφωνα με την πρώτη παρουσίαση της ομάδας από τον Μαυρομμάτη, μπορούσε να εντοπιστεί στον κονστρουκτιβισμό, τη γεωμετρική τέχνη, την οπτικοκινητική τέχνη, την τέχνη των υπολογιστών, τη συστηματική τέχνη, την εννοιολογική τέχνη και τις «επεμβάσεις»³².

1945-1975», Μουσείο Μπενάκη, 10.10.2014, <https://www.blod.gr/lectures/i-theoritiki-diamorfosi-tis-omadas-diadikasiessystimata-1975-1976-kai-o-gallikos-tehnokritikos-logos-gyro-sta-1970/>, πρόσβαση 8.10.2020.

²⁸ Εμ. Μαυρομμάτης, «Η έκθεση *Διαδικασίες-Συστήματα*. Συνέντευξη του Εμμανουήλ Μαυρομμάτη στον Σταμάτη Σχιζάκη», *Κριτική + Τέχνη*, τ. 4, ΑΙCΑ Ελλάς, 2011, σ. 23.

²⁹ Ο Εμμανουήλ Μαυρομμάτης όπως είδαμε και ανωτέρω δημοσίευσε από το 1964 και εξής μια σειρά άρθρων και διαλόγων στο *Βήμα* με τους Jean Tinguely, Martial Raysse, Piotr Kowalski, Jean Dewasne, Jesús Rafael Soto, Julio Le Parc, Nicolas Schöffer. (δες κεφ. Ξενάκη, υποσημείωση ν.53).

³⁰ Εμ. Μαυρομμάτης, «Η έκθεση *Διαδικασίες-Συστήματα*. Συνέντευξη του Εμμανουήλ Μαυρομμάτη στον Σταμάτη Σχιζάκη», ό.π., σ. 24.

³¹ Εμ. Μαυρομμάτης, «*Διαδικασίες-συστήματα*. Μια νέα καλλιτεχνική ομάδα ιδρύθηκε στην Αθήνα», *Καθημερινή*, 08.06.1975.

³² Ο.π.

Τόσο στο συνοδευτικό της έκθεσης κείμενο³³, όσο και σε ένα εκτενές αφιέρωμα στο περιοδικό *Θέματα Χώρου και Τεχνών*, ο ιστορικός προσπάθησε να τεκμηριώσει τις εργασίες και το γενικό πνεύμα που διέπνεε την ομάδα. Αν και σε αρκετά σημεία οι ιδέες του παρουσιάζονται δυσνόητες και η παρακολούθηση της πορείας της σκέψης από τον αναγνώστη γίνεται με δυσκολία, αξίζει να επισημανθεί, η έμφαση που δόθηκε στη διατύπωση των συνθηκών παραγωγής της εικόνας, δηλαδή στην αποκάλυψη και την ανάλυση των εννοιών και των μηχανισμών που τη συνιστούν. Παράλληλα, η συχνή ροπή προς τις εννοιολογικές συνδηλώσεις αντικατοπτρίζονται στην αντικατάσταση του πλαστικού αποτελέσματος με τις έννοιες που το συνιστά. Φαίνεται λοιπόν ότι για τα μέλη της ομάδας, αντικείμενο μελέτης αποτέλεσε η ίδια η διαδικασία και στόχος ήταν η διαμόρφωση ενός συνεπούς συστήματος ιδεών που θα επέτρεπε μια μεθοδολογική προσέγγιση της καλλιτεχνικής εργασίας.

Επιπλέον, ο Μαυρομμάτης με το κείμενο του επιθυμούσε να αναδείξει αφενός την αναλυτική (δηλαδή τη μετάβαση από το «γενικό» στο «ειδικό») και αφετέρου τη θεωρητική πρακτική ως τους κατεξοχήν τρόπους προσέγγισης της καλλιτεχνικής δημιουργίας³⁴. Από την μία, «η αναγωγή μιας σειράς από καλλιτεχνικές δραστηριότητες στα επιμέρους στοιχεία και τις έννοιες που προϋποθέτουν»³⁵ και «η επανεξέταση και επανατοποθέτηση των δεδομένων της ζωγραφικής με βάση την αρχική τους προέλευση και την αναλυτική παρακολούθηση της ανάπτυξής τους»³⁶ υπήρξε προτεραιότητα του. Από την άλλη επεδίωξε «να αναγάγει τα αποτελέσματα της εμπειρίας στις θεωρητικές τους δυνατότητες και προεκτάσεις»³⁷ αλλά και αντίστροφα «η δραστηριοποίηση της γενικής θεωρητικής αντίληψης [...] να αποτελεί εκδήλωση πρακτικής»³⁸. Αναδεικνύεται έτσι η πίστη του «στην αξία και το κύρος της λογικής συνέπειας και αναγκαιότητας»³⁹ και η «καταπολέμηση της ιδεαλιστικής αντίληψης της καλλιτεχνικής εργασίας χωρίς συνθήκες»⁴⁰ έναντι «των αναγκαίων όρων μιας γενικής θεωρίας μεθόδου και συστήματος τέχνης, που εγγράφεται στα πλαίσια μιας αναγκαίας γνώσης, και που δεν αποτελεί φαινόμενο «αυτόματο» (παρθενογενές)»⁴¹.

³³ Εμ. Μαυρομμάτης (επιμ.), *Διαδικασίες συστήματα* (κατάλογος έκθεσης), Αίθουσα Τέχνης Αθηνών, Αθήνα, Έκδοση «αρχιτεκτονικών θεμάτων», 1976.

³⁴ Εμ. Μαυρομμάτης, «Διαδικασίες/Συστήματα. Θεωρία και καλλιτεχνική πρακτική», *Θέματα Χώρου + Τεχνών*, τ. 7/1976, Αθήνα, σ. 141.

³⁵ Ο.π., σ. 141.

³⁶ Ο.π., σ. 142.

³⁷ Ο.π., σ. 142.

³⁸ Ο.π., σ. 142.

³⁹ Ο.π., σ. 142.

⁴⁰ Ο.π., σ. 143.

⁴¹ Ο.π., σ. 143.

Παρά τη δυσκολία για το ευρύ κοινό να παρακολουθήσει το θεωρητικό πρόγραμμα και την ομότιτλη έκθεση⁴², η κάλυψή της από τον Τύπο της εποχής ήταν ευρεία. Συνολικά η απόπειρα συγκρότησης της ομάδας χαιρετίστηκε με αισιοδοξία⁴³, αφού η παρουσίαση προσλήφθηκε ως εντελώς διαφορετική σε σχέση με τις υπόλοιπες προηγούμενες ομαδικές παρουσιάσεις⁴⁴. Επίσης σημειώθηκε τόσο από τον ιστορικό τέχνης Τώνη Σπητέρη ότι οι προβληματισμοί που εξέφραζε την ενέτασσαν στα σύγχρονα δυτικά ρεύματα αφού «δεν ενδιέφερε το αποτέλεσμα αλλά η προηγούμενη νοηματική διεργασία που οδηγεί στην πραγματοποίησή του»⁴⁵, όσο και από την κριτικό Βεατρίκη Σπηλιάδη⁴⁶. Η επισήμανση αφενός μιας «ρασιοναλιστικής αντιμετώπισης»⁴⁷ της καλλιτεχνικής δημιουργίας και αφετέρου ενός εννοιολογικού προσανατολισμού τονίστηκε εξαιτίας της ροπής των «καλλιτεχνών να εργάζονται με υλικά και με έννοιες ελέγχοντας διαρκώς τον τρόπο οργάνωσής τους»⁴⁸ ή όπως σε άλλο δημοσίευμα αναφέρθηκε ότι «το έργο τέχνης είναι αποτέλεσμα εγκεφαλικών διενεργειών και όχι απλής «χειρονομίας» [...] και αυτό που απασχολεί τους καλλιτέχνες της ομάδας είναι η αναλυτική αντίληψη της δημιουργίας που βασίζεται σε ένα συγκεκριμένο νοητικό σύστημα»⁴⁹. Ταυτόχρονα παρατηρήθηκε ότι τις καλλιτεχνικές προσπάθειες των δημιουργών όριζε «η ανάλυση της καλλιτεχνικής εργασίας στις διαδοχικές φάσεις κατασκευής της [...], δηλαδή η θεώρηση του καλλιτεχνικού έργου που αποβλέπει στον τρόπο εκτελέσεως του και τη διαδικασία παραγωγής του με τη μεγαλύτερη δυνατή σαφήνεια»⁵⁰.

Αυτήν τη «σαφήνεια» δεν φαίνεται να συμμερίστηκε ο κριτικός Αλέξανδρος Ξύδης, που όχι μόνο επέκρινε τη δυσκολία μετάδοσης της συγκεκριμένης τέχνης των επτά

⁴² Ο Τώνης Σπητέρης σημειώνει ότι «παρακάμπτει τις ερμητικές, βερμπαλιστικές και μακροσκελείς επεξηγήσεις του φίλου του Ε. Μαυρομμάτη», «Διαδικασίες – Συστήματα» στην «Αίθουσα Τέχνης», *Εικαστικά*, 1976, σ. 60.

⁴³ Έφη Ανδρεάδη, «Μια σωστή ομαδική παρουσίαση», *Το Βήμα*, 17.03.1976.

⁴⁴ «[...] δε μοιάζει με καμμία από τις άλλες γνωστές στα καθ' ημάς, ομαδικές.», Βεατρίκη Σπηλιάδη, «Επτά καλλιτέχνες σε έκθεση στην ΑΤΑ απομυθοποιούν την διαδικασία παραγωγής του έργου τέχνης», *Καθημερινή*, 15.02.1976, σ. 7.

⁴⁵ Τώνης Σπητέρης, ό.π.

⁴⁶ Και η Βεατρίκη Σπηλιάδη επισημαίνει: «Η εργασία δεν ενδιαφέρει σαν αποτέλεσμα αλλά σαν προηγούμενη διαδικασία: Πως φτιάχνεται το έργο. Ο καλλιτέχνης ξέρει περίπου πως το δημιουργεί, ελέγχει τη δουλειά του. Έτσι η τέχνη οδηγείται σε μια κατασκευή εν ευρεία έννοια, διανοητική. Το πως φτιάχνεται ένα έργο τέχνης εξαρτάται και από τις ιδέες που το καθορίζουν.», ό.π.

⁴⁷ Επιπλέον ο Γ. Πετρής ερχόμενος να αντιπαρατεθεί «στην παρεξήγηση που συσταίνεται από τους φόβους που διατυπώθηκαν μήπως οι αυστηρές τεχνολογικές αναζητήσεις αποστειρώνουν την καλλιτεχνική παραγωγή του καιρού μας και την ευαισθησία μας» γράφει ότι «ο καλλιτέχνης δεν δημιουργεί πια σήμερα έργα, μα ιδέες για έργα. Μ' άλλα λόγια η τέχνη δεν απευθύνεται πια στο μάτι, μα στο πνεύμα. Για να τα καταφέρει καλύτερα αμφισβήτησε την αξιοπρεπή αυτοδυναμία της ζωγραφικής, δανείστηκε από παντού επικουρικά στοιχεία. Δεν έχουμε πια να κάνουμε με πίνακες αλλά με κατασκευές. Η σύνδεσή τους με τη γενικότερη τεχνολογία της εποχής είναι μία κατάσταση υπαρκτή.», Γ. Πετρής, «Εικαστικά. Διαδικασίες και Συστήματα», *Αντί*, τ. 41, 1976, σ. 52.

⁴⁸ [...] Η καλλιτεχνική εργασία πρέπει να δείχνει τα προβλήματά της, τις διεργασίες και τις λύσεις τους. Να αφήνει να διαφαίνονται μέσα από το έργο τα διάφορα στάδια εξέλιξής του», «Μια αναλυτική αντίληψη της τέχνης», *Αυγή*, 20.02.1986.

⁴⁹ Κ.Σ.Κ., «Μια καινούργια καλλιτεχνική ομάδα. «Διαδικασίες – Συστήματα», *Τα Νέα*, 18.02.1976.

⁵⁰ «Αύριο η έκθεση της ομάδας «Διαδικασίες – Συστήματα», *Επίκαιρα*, τ. 396, 04.03.1976.

δημιουργών, αλλά υπήρξε αρνητικά προσκείμενος στην όλη απόπειρα. Σύμφωνα με τον ίδιο, το όλο εγχείρημα δεν συνιστούσε ούτε συλλογικό έργο ούτε προσέθεσε στις επιμέρους δυνατότητες των εκθετών. Κατηγορώντας τον Ε. Μαυρομμάτη για «αυθαίρετα ή υποκειμενικά κριτήρια επιλογής», μιας και τα ίδια κονστρουκτιβιστικά γνωρίσματα θα μπορούσαν να ανιχνευθούν στο έργο αρκετών ακόμη καλλιτεχνών που δεν περιλήφθηκαν στην ομάδα, ανέφερε ότι ο θεωρητικός τους έπεισε «ότι ο κονστρουκτιβισμός τους είναι ουσιαστικά ένα είδος art conceptuel (εννοιακής ή εννοιολογικής τέχνης – και στον όρο ακόμη δεν έχουμε κατασταλάξει) την οποία ασκούσαν δίχως να το πάρουν είδηση και τέλος ότι θα είχε ορισμένα πλεονεκτήματα η συσσωμάτωσή τους»⁵¹. Αποκαλώντας μάλιστα την ομάδα «μια απλή κοινοπραξία»⁵² που σκοπό είχε τις κοινές εμφανίσεις εντός και εκτός της χώρας κατάφερε να «δημιουργήσει δίλλημα και πίεση»⁵³ στα μέλη. Οι καλλιτέχνες σταδιακά περιόρισαν τις δράσεις τους, ενώ αρνήθηκαν την πρόταση του ιστορικού τέχνης και επιμελητή εκθέσεων Χρήστου Ιωακειμίδα για συμμετοχή τους στη διεθνή έκθεση *Ελληνικός Μήνας* που διοργανώθηκε στον Ινστιτούτο Σύγχρονης Τέχνης (ICA) στο Λονδίνο το 1975.

Χωρίς να μπορούμε να εικάσουμε, αν η πιθανή συνέχεια και παρουσία της ομάδας σε διεθνές πλαίσιο θα κατάφερνε να την εντάξει σε ένα ευρύτερο διάλογο με άλλες αντίστοιχες προσπάθειες και εκθέσεις⁵⁴ που στη βάση της καλλιτεχνικής δημιουργίας είχαν την έννοια του συστήματος, η έστω και βραχύβια δραστηριότητά της, έθεσε τα θεμέλια για την μετατόπιση των θεωρητικών ενδιαφερόντων της εικαστικής σκηνής της χώρας. Και αυτό, γιατί ακόμη και μέσα από το δυσνόητο επιμελητικό κείμενο του Μαυρομμάτη, έγινε η αρχική απόπειρα εξοικείωσης και ενασχόλησης του κοινού με τα «συστήματα» τόσο ως θεωρητικού εργαλείου όσο και ως καθαυτού πια καλλιτεχνικού μέσου. Για πρώτη φορά, η ελληνική τέχνη φαίνεται να συμπορεύεται και να βρίσκει το παράλληλό της στις ριζοσπαστικές καλλιτεχνικές πρακτικές των τελευταίων χρόνων της δεκαετίας του 1960, οι οποίες διεθνώς αμφισβήτησαν και αντικατέστησαν το μοναδικό καλλιτεχνικό προϊόν με το «αποϋλοποιημένο» έργο τέχνης στο πλαίσιο του μινιμαλισμού και της εννοιολογικής τέχνης. Και οι επτά καλλιτέχνες, όσο διαφορετικό και αν υπήρξε το έργο τους και ανεξάρτητα από την μετέπειτα πορεία του καθενός, φαίνεται ότι υπό αυτές τις επιδράσεις ήρθαν πλησιέστερα στην εγκατάλειψη των παραδοσιακών μέσων έκφρασης, εξέφρασαν την επιθυμία τους για πειραματισμό και την

⁵¹ Α. Γ. Ξύδης, «Ελληνική ζωγραφική και γλυπτική: 1975-76. Μια κριτική ανασκόπηση», *Θέματα Χώρου + Τεχνών*, τ. 8/1977, σ. 148.

⁵² 'Ο.π., σ. 148.

⁵³ Σύμφωνα με την συνέντευξη που εκ των υστέρων παραχώρησε ο Εμ. Μαυρομμάτης στην οποία περιγράφει την ιστορία της ομάδας. «Η έκθεση *Διαδικασίες-Συστήματα*. Συνέντευξη του Εμμανουήλ Μαυρομμάτη στον Σταμάτη Σχιζάκη», ό.π., σ. 26.

⁵⁴ Δες εισαγωγή σ. 30-31.

ανακάλυψη νέων αξιών και τέλος υιοθέτησαν τα συστήματα ως τρόπο εργασίας και καλλιτεχνικό μέσον.

Χαρακτηριστικό προς αυτήν την κατεύθυνση υπήρξε το παράδειγμα της Ναυσικάς Πάστρα, που αποτελεί και το θέμα αυτού του κεφαλαίου. Η καλλιτέχνη θέλοντας να ανακαλύψει τα στοιχεία που θα μείωναν στο ελάχιστο τα περιθώρια των αναγκαίων επιλογών που απαιτούνται για τη δημιουργία ενός συστήματος στην τέχνη, χρησιμοποίησε τη σύνθεση και την ανάλυση μιας αρχικής μονάδας-υποθέσεως. Από αυτήν -όπως θα εξετάσουμε αναλυτικά παρακάτω- δημιούργησε πολλαπλές δυνατότητες νέων συνθέσεων και αναλύσεων που κάθε φορά προκύπταν στο εσωτερικό του συστήματος μιας μεθόδου εργασίας. Όπως ο Μαυρομμάτης ανέφερε σε ότι αφορά το έργο της Πάστρα στο πλαίσιο της έκθεσης *Διαδικασίες-Συστήματα* «μέσα από τις συστηματικές αναλύσεις (ανάλυση και σύνθεση, σύνθεση από την ανάλυση και ανάλυση από τη σύνθεση και ούτω καθεξής) εκφράζει την καθαυτή αναζήτηση της καλλιτεχνικής θεωρίας, δηλαδή την αναγωγή της εφαρμογής της σε αναγκαία συνθήκη θεωρίας και πρακτικής. Η γενική αναλυτική αντίληψη εκδηλώνεται με εφαρμογές, [...] δηλαδή επιδιώκεται η αναζήτηση μιας μεθόδου καλλιτεχνικής θεωρίας που θα είναι ολοκληρωτικά μετατρέπτη στην εφαρμογή της. Η ανάπτυξη της εργασίας ως προς τις αποκλειστικά λογικές και συστηματικές συνέπειες της μεθόδου εργασίας (ανάλυση και σύνθεση μιας αρχικής μονάδας «Σύνεκτρον» με τις ουδέτερες γεωμετρικές έννοιες, τετράγωνο και κύκλο, από τις οποίες προέρχεται, σε διαδοχικές συμμετρικές και ασύμμετρες πραγματοποιήσεις) διαμορφώνει τις δυνατότητες της αναλυτικής αντίληψης ως προς τα εκάστοτε συμπεράσματα της εμπειρίας [...]»⁵⁵.

2.6. Η σειραϊκότητα ως μέθοδος

Τόσο τα σχέδια όσο και τα γλυπτά της Πάστρα απαρτίζουν σειρές, όπως για παράδειγμα κατά πρώτον τα *Αναλογικά 1, 2, 3* και οι *Σχέσεις-Ρυθμοί* μεταγενέστερα, ενώ αντίστοιχα οι τίτλοι των έργων ακολουθούν μια αύξουσα αλφαβητική και αριθμητική ταξινόμηση. Η σειραϊκότητα ως τρόπος ονοματολογίας αλλά κυρίως ως μεθοδολογική πρακτική που ακολουθείται για την εκτέλεση των έργων, χρησιμοποιήθηκε συστηματικά από καλλιτέχνες της μινιμαλιστικής και της εννοιολογικής τέχνης. Δείγματα προς αυτήν την κατεύθυνση μπορεί κανείς να δει ήδη στους «μαύρους πίνακες» (black paintings) του Frank Stella που παρουσιάστηκαν στο MoMa το 1959 στην έκθεση *Sixteen Americans*, αλλά και στα

⁵⁵ Ε. Μαυρομμάτης, «Διαδικασίες/Συστήματα. Θεωρία και καλλιτεχνική πρακτική», ό.π., σ. 143-144.

έργα των Carl Andre, Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Morris και Tony Smith των αρχών της δεκαετίας του 1960. Ταυτόχρονα και η επόμενη γενιά εννοιολογικών καλλιτεχνών, μεταξύ των οποίων οι On Kawara, Mel Bochner, Hanne Darboven, Eva Hesse, Robert Smithson, υιοθέτησε την ίδια τάση.

Οι διαφορετικοί τρόποι εκδήλωσης και επίπεδα ενασχόλησης με την έννοια της σειραϊκότητας οδήγησε στη χρήση ποικίλων όρων για να περιγράψουν τη συγκεκριμένη πρακτική. «Συστημική ζωγραφική, συστηματική σκέψη, σειραϊκή ή συστηματική ταξινόμηση, σειραϊκή τέχνη, σειραϊκές εικόνες»⁵⁶ ήταν μόνο μερικοί από αυτούς που εμφανίστηκαν στη σειρά σημαντικών εκθέσεων και καταλόγων την ίδια περίοδο. Οι προαναφερθέντες καλλιτέχνες επιθυμώντας να απομακρυνθούν από τις υποκειμενικές διατυπώσεις του προηγούμενου αφηρημένου εξπρεσιονισμού και να απελευθερώσουν το εικαστικό τους έργο από την αναπαράσταση και την ψευδαισθητική επιπεδότητα της εικόνας, εφάρμοσαν συστήματα οργάνωσης και σχήματα που στόχευαν στην παραγωγή μιας οπτικής και λογικής αλληλουχίας. Και η σειραϊκότητα σε συνδυασμό με τα ιδιαιτέρως δομημένα και προαποφασισμένα συστήματα που υπαγορεύουν τη σύνθεση του έργου τους αποτέλεσαν τη βάση για τις εικαστικές τους επιλογές.

Κατά αντιστοιχία, τα *Αναλογικά* της Πάστρα φαίνεται να ακολουθούν μια «σειραϊκή συμπεριφορά» σύμφωνα με τον όρο που ο καλλιτέχνης Mel Bochner χρησιμοποίησε⁵⁷. Στο κείμενο που ο ίδιος πρωτοδημοσίευσε το 1967 στο περιοδικό *Artforum*, παρουσίασε μια σειρά παραδειγμάτων που μέσω των συστηματικών όρων, της τάξης που προηγείται της εκτέλεσης και του φειδωλού αυτό-εξαντλούμενου τελικού έργου υπακούν στη λογική της σειράς, η οποία όπως ρητά αναφέρει «αποτελεί μέθοδο και όχι στυλ»⁵⁸. Ο ίδιος δηλαδή υπερασπίστηκε τα έργα εκείνα που δομούνται βάσει αυστηρών κανόνων και ορίων και επιτρέπουν έναν αριθμό συγκεκριμένων συνδυασμών στοιχείων που το ίδιο το σύστημα επιβάλλει. Το αποτέλεσμα ήταν η δημιουργία διαφορετικών εκδοχών. Ταυτόχρονα όμως θα πρέπει να σημειωθεί ότι το ίδιο το σύστημα παρουσιάστηκε από τον Bochner ως κλειστό, δηλαδή χωρίς επέκταση στο άπειρο αλλά με τάση προς την αυτό-εξάντληση του. Η συγκεκριμένη λογική της ολοκλήρωσης ανακαλεί και τις απόψεις του Kosuth και συγκεκριμένα το κείμενό του «Art after

⁵⁶ Μερικές από τις εκθέσεις που χρησιμοποίησαν τους παραπάνω όρους μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1960 ήταν οι: *Systemic Painting* (1966), Guggenheim Museum, *Art in Process* (1966), Finch College Museum, *Art in Series* (1967), Finch College Museum, *Serial Imagery* (1968) Pasadena Art Museum.

⁵⁷ Mel Bochner, «The Serial Attitude», *Artforum* 6 (December 1967), σ. 28–33.

⁵⁸ Ο.π.

Philosophy»⁵⁹, στο οποίο η καλλιτεχνική πράξη γίνεται αντιληπτή ως αναλυτική πρόταση. Ως τέτοια αναπόφευκτα οδηγεί την έννοια του απείρου προς την ταυτολογία και κάνει την τέχνη να λειτουργεί πλέον σαν ένα σχόλιο για την ίδια την τέχνη. Γίνεται λοιπόν κατανοητό, ότι η σειραϊκή δομή υπήρξε συμφυής με τον ορθολογισμό της μινιμαλιστικής και της εννοιολογικής τέχνης.

Η σημασία της ανιχνεύεται και σε ένα από τα πρώιμα έργα του Sol LeWitt, *Serial Project No.1 (ABCD)*, 1966. Αυτό, όχι μόνο αποτελεί τη φυσική πραγμάτωση της διανοητικής εργασίας του καλλιτέχνη, αλλά δίνει τη δυνατότητα στον θεατή να ανακατασκευάσει τη λογική διαδοχή και την ακολουθηθείσα διαδικασία που έχει προηγηθεί του έργου τέχνης⁶⁰. Όμως και την επόμενη χρονιά σε ένα από τα θεμελιώδη κείμενα, τις γνωστές «Παραγράφους»⁶¹ του, όπου για πρώτη φορά με συστηματικό τρόπο χρησιμοποιείται και ο όρος εννοιολογική τέχνη, ο LeWitt είναι κατηγορηματικός σε σχέση με τις επιδιώξεις που οφείλει να ακολουθεί ο δημιουργός και να πληροί το έργο τέχνης. Το τελευταίο θα πρέπει να προκύπτει από την ακολουθία ενός προαποφασισμένου προγράμματος και τη χρήση μιας μεθοδολογίας, που στοχεύει στην αποφυγή της υποκειμενικότητας και της αυθαιρεσίας –την οποία όμως δεν θα αρνηθεί λίγο αργότερα να ανατρέψει μέσα από το δεύτερο κείμενό του «Sentences on Conceptual Art»⁶². Έτσι, αρχικά τουλάχιστον, το έργο τέχνης παρουσιάστηκε σαν το αποτέλεσμα της αναπαραγωγής «μιας μεθόδου πολλαπλών τυποποιημένων μονάδων (multiple modular method), που κατά κανόνα, επιλέγει μια απλή και άμεσα διαθέσιμη μορφή»⁶³ και επιτυγχάνει με τον τρόπο αυτόν να εκφράσει μια ιδέα μέσα από έναν πεπερασμένο αριθμό παραλλαγών.

⁵⁹ Joseph Kosuth, «Art After Philosophy», πρωτοδημοσιεύτηκε στο *Studio International* (London) 178, no. 915 (October 1969), σ. 134-137. Εδώ από το Ν. Δασκαλοθανάσης (εισαγωγή- επιμέλεια), *Από την μινιμαλιστική στην εννοιολογική τέχνη: μια κριτική ανθολογία*, Αθήνα, ΑΣΚΤ, 2006, σ. 221-263.

⁶⁰ Αναφερόμενος στο έργο του *Serial Project #1*, ο LeWitt παρουσιάζει με σαφήνεια τις προθέσεις του: « Στόχος του καλλιτέχνη δεν είναι να καθοδηγήσει τον θεατή αλλά να του παράσχει πληροφορίες [...] Δεν μπορεί να προβλέψει την κατανόηση του έργου από μέρους όλων των θεατών. Αυτό που μπορεί, είναι να ακολουθήσει τις προκαθορισμένες αποφάσεις μέχρι τέλους αποφεύγοντας όποια υποκειμενικότητα. Η τύχη, το γούστο ή οι φόρμες που ασυνείδητα έρχονται στο μυαλό δεν παίζουν κανέναν ρόλο σε σχέση με το αποτέλεσμα. Ο σειραϊκός καλλιτέχνης δεν προσπαθεί να παραγάγει ένα όμορφο ή μυστηριώδες αντικείμενο, αλλά λειτουργεί όπως ένας υπάλληλος που καταλογογραφεί τα αποτελέσματα της αρχικής του υπόθεσης», Sol LeWitt, «Serial Project #1 1966», *Aspen*, no. 5+6, χ.σ., (μετάφραση δική μου).

⁶¹ Το κείμενο πρωτοδημοσιεύεται στο *Artforum*, V, 10, June 1967 και κατόπιν γνωρίζει πολλαπλές επανεκδόσεις σε ανθολογίες και καταλόγους εκθέσεων. Εδώ από την ελληνική έκδοση Sol LeWitt, «Παράγραφοι για την εννοιολογική τέχνη», Ν. Δασκαλοθανάσης (εισαγωγή- επιμέλεια), *Από τη μινιμαλιστική στην εννοιολογική τέχνη, μια κριτική ανθολογία*, ό.π., σ. 206.

⁶² Το κείμενο «Sentences on Conceptual Art» πρωτοδημοσιεύτηκε τον Ιανουάριο του 1969 στο περιοδικό 0-9 των Vito Acconci και Bernadette Mayer, και λίγο αργότερα την ίδια χρονιά στο περιοδικό *Art-Language* σαν διακήρυξη της ανεξαρτησίας της «τέχνης ως ιδέας». Εδώ από την ελληνική έκδοση Sol LeWitt, «Προτάσεις για την εννοιολογική τέχνη», Ν. Δασκαλοθανάσης (εισαγωγή- επιμέλεια), *Από τη μινιμαλιστική στην εννοιολογική τέχνη, μια κριτική ανθολογία*, ό.π., σ. 215.

⁶³ Sol LeWitt, «Παράγραφοι της Εννοιολογικής Τέχνης», ό.π., σ. 206.

Η Πάστρα φαίνεται ότι αντιλήφθηκε με αντίστοιχο τρόπο την ανάγκη καθιέρωσης μιας μεθοδολογίας που βασιζόμενη στην έννοια της σειράς, διέπει το σύνολο της καλλιτεχνικής της εργασίας. Οι δύο γεωμετρικές δομές αυτές του κύκλου και του τετράγωνου μαζί με το Σύνεκτρον, - του οποίου η κατασκευή θα εξηγηθεί στη συνέχεια-, αποτέλεσαν τις πρωταρχικές μονάδες που οργάνωσαν ένα μορφολογικό σύστημα. Αυτό βασίζεται στη διαδοχική αλληλουχία και την επανάληψη μεταξύ επαγωγής και απαγωγής, ανάλυσης και σύνθεσης. Δημιούργησε λοιπόν ένα σύστημα που μόνο φαινομενικά παρουσιάζεται περίπλοκο, στην πραγματικότητα όμως διακρίνεται για την απλότητά του αφού δομείται πάνω στην αντιπαράθεση και την επανάληψη των δύο πιο βασικών δομών με τα λιγότερα δυνατόν μέσα. Ταυτόχρονα, τα ίδια τα έργα παρουσιάζονται σε σειραϊκή διάταξη, η οποία εκτυλίσσεται με τρόπο ανάλογο προς τα επάλληλα βήματα της καλλιτέχνιδας σε μια διαρκή προσπάθεια ανακάλυψης και μία διαδικασία μύησης στον κόσμο των μαθηματικών και της λογικής σκέψης.

Η νέα γνώση, αποκτάται ακολουθώντας μία επαναληπτική τυπολογία και έρχεται να προστεθεί στην ήδη υπάρχουσα. Η βιωμένη εμπειρία μεταφράζεται σε μια εικαστική πράξη με συγκεκριμένο και προαποφασισμένο τρόπο οργάνωσης. Η διάταξη η οποία προηγείται πάντα της εκτέλεσης, διαμορφώνει ένα τελικό αποτέλεσμα που διακρίνεται για τη φειδώ, τον πεπερασμένο του χαρακτήρα και την τάση προς τη συστηματική αυτο-εξάντληση. Στα τελευταία μάλιστα έργα της Πάστρα, η ιδέα της σειράς θα επανέλθει ως τρόπος για να δηλωθεί η σχέση μεταξύ χώρου και χρόνου. Αξιολογώντας τα παραπάνω γνωρίσματα, καταλαβαίνουμε ότι αυτά θα μπορούσαν να εντάξουν την καλλιτέχνίδα στο πλαίσιο μιας τέχνης που μέσω της σειραϊκότητας εκφράζει εννοιολογικούς προσανατολισμούς. Με αυτόν τον τρόπο αντιλαμβανόμαστε τη σύνδεση με τους εκπρόσωπους εκείνους που, διαφοροποιούμενοι προς το μοντερνιστικό σύστημα αξιών και ό,τι ο αφηρημένος εξπρεσιονισμός διακήρυσσε, επικύρωσαν τη γνωστή θέση του κριτικού τέχνης Lawrence Alloway. Δηλαδή ότι ο όρος σειραϊκότητα «μπορεί να χρησιμοποιηθεί με αναφορά στα εσωτερικά εκείνα μέρη του έργου τα οποία μπορούν να ιδωθούν στην αδιάλειπτη μεταξύ τους αλληλουχία»⁶⁴. Οι συγκεκριμένοι δημιουργοί κατάφεραν να προτάξουν την απόλυτη ισοδυναμία των δομικών στοιχείων κάθε σειράς, που συνδυαζόμενα για χάριν ενός ανώτερου συνόλου απομακρύνουν το τελικό έργο τέχνης από την έννοια του πρωτότυπου παράγοντας με αυτό τον τρόπο νοητικό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα.

⁶⁴ Lawrence Alloway, «Serial Forms», στον κατάλογο της έκθεσης *American Sculpture of the Sixties*, Los Angeles, Los Angeles Country Museum, 1967, (μετάφραση δική μου).

2.7. Η Ιδέα ως το ίδιο το έργο τέχνης

Ο Sol LeWitt θεωρεί ότι όλα τα «ενδιάμεσα βήματα» για την παραγωγή του καλλιτεχνικού έργου, τόσο σχεδιαστικά ως οπτικό ερέθισμα όσο και λεκτικά ως γλωσσολογική εμπειρία κατέχουν σημαντική θέση στο σύνολο της δημιουργίας. «Αν ο καλλιτέχνης φέρει εις πέρας την ιδέα του και τη μετατρέψει σε ορατή μορφή, τότε όλα τα στάδια της διαδικασίας είναι σημαντικά. Αυτή καθαυτή η ιδέα, ακόμη κι αν δεν καταστεί ορατή, είναι ένα έργο τέχνης όπως οποιοδήποτε ολοκληρωμένο προϊόν. Όλα τα ενδιάμεσα βήματα -οι πρόχειρες σημειώσεις, τα σκαριφήματα, τα σχέδια, τα αποτυχημένα έργα, τα προπλάσματα, οι σπουδές, οι σκέψεις, οι συζητήσεις έχουν ενδιαφέρον»⁶⁵. Με αυτό τον τρόπο κατέστησε την ιδέα-ένανσμα της καλλιτεχνικής εργασίας εξίσου σημαντική και ίσως πλέον ενδιαφέρουσα από το τελικό προϊόν, όπως για παράδειγμα τα διάφορα τυποποιημένα βιομηχανικά μινιμαλιστικά αντικείμενα με άρτια κατασκευή.

Στο ίδιο πλαίσιο, όπου η ιδέα γίνεται προϋπόθεση και βάση της όποιας καλλιτεχνικής πράξης, αλλά και καθαυτό μέσον δημιουργίας θα πρέπει να τοποθετηθεί και το έργο της Πάστρα. Και αυτό γιατί όταν από τα μέσα της δεκαετίας του 1960, η καλλιτέχνιδα εγκατέλειψε την αφηρημένη ζωγραφική, ήρθε αντιμέτωπη με το πρόβλημα του τι θα μπορούσε να απεικονίσει και κατασκευάσει. Τι ήταν δηλαδή αυτό που απέμενε μετά από την απομάκρυνση από την όποια μίμηση και την αυθόρμητη έκφραση των συναισθημάτων, που υπήρξαν άμεσα εξαρτώμενα από την υποκειμενική θεώρηση; Όμως η άρνηση των παραδεδομένων τρόπων αναπαράστασης δεν σήμαινε απαραίτητα και την απεμπόληση της φόρμας, της δομής και του περιεχομένου για την Πάστρα. Άλλωστε οι καλλιτέχνες που στράφηκαν ανά διαφορετικές περιόδους της ιστορίας της τέχνης σε μη παραστατικές μορφές, δε σημαίνει ότι δημιούργησαν έργα λιγότερο αφηρημένα ή χωρίς νόημα. Αντίθετα προσπάθησαν να δημιουργήσουν μια νέα οπτική γλώσσα και έναν κώδικα ο οποίος ως σύμβαση θα παρουσίαζε ή θα έδινε μία νέα οπτική του κόσμου.

Η καλλιτεχνική στροφή της Πάστρα συνεπαγόταν και μια διαφορετική αντιμετώπιση της οπτικής απεικόνισης δημιουργώντας έργα τα οποία πλέον δεν αναπαριστούν κάτι και δεν συνομιλούν με τα αντικείμενα του πραγματικού κόσμου. Ειδικά όταν η χειρονομιακή της έκφραση εξαφανίστηκε πλήρως, η ίδια έπρεπε να αναμετρηθεί με αιώνια ερωτήματα: που ξεκινά και που τελειώνει πλέον η δημιουργική διαδικασία; Ποια είναι τα καλλιτεχνικά μέσα και πως θα μπορούσε να τα χρησιμοποιήσει; Μέχρι ποιο σημείο ο δημιουργός μπορεί να

⁶⁵ Sol LeWitt, «Παράγραφοι της Εννοιολογικής Τέχνης», ό.π., σ. 207.

μεσολαβήσει στην καλλιτεχνική παραγωγή; Η σύνθεση είναι δυνατόν να επεκταθεί πέραν από τις παραδεδομένες χωρικές και χρονικές συνθήκες που έχουμε συνηθίσει να ερχόμαστε σε επαφή μαζί της; Και συνεπακόλουθα ποια ήταν η σχέση του έργου με τον θεατή ο οποίος πλέον δεν καλείται απλά και μόνο στη θέαση του, αλλά του ζητείται να αναπτύξει ένα νέο τρόπο αντιμετώπισης της τέχνης;

Η Πάστρα ήρθε να δώσει η ίδια την απάντηση, δηλώνοντας για τη σειρά των *Αναλογικών Ι* ότι «αυτή η εργασία θα μπορούσε να θεωρηθεί σαν ορισμός των συνθηκών και των τρόπων μιας συμπεριφοράς σκέψης και η μέθοδος, σαν αντικείμενο της καλλιτεχνικής εργασίας»⁶⁶. Τα Αναλογικά λοιπόν εκκινούν όχι με σκοπό την απόδοση τελικών γλυπτικών αποτελεσμάτων, αλλά σαν μια μέθοδος εργασίας που δίνει έμφαση στην ίδια τη διαδικασία της παραγωγής του έργου. Και αυτό ρητά αποτυπώνεται στο πρώτο σχέδιο (εικ.97) της σειράς που άνοιξε τον κατάλογο του 1976. Σε αυτό παρουσιάστηκε η *Γενική Μέθοδος Εργασίας*, στην οποία μέσα από ένα λιτό σχήμα, αποδίδεται σχεδιαστικά και επιχειρείται να εξηγηθεί λεκτικά η συλλογιστική πορεία της δημιουργού. Διαβάζοντας το σχήμα, βλέπουμε ότι κάθε συλλογισμός ξεκινά από μια βασική θεωρητική προϋπόθεση, η οποία στη συνέχεια κινείται προς δύο κατευθύνσεις: κατά πρώτον αυτήν της επαγωγής (induction), η οποία νοείται ως ανάλυση στα βασικά στοιχεία, και κατά δεύτερον της απαγωγής (deduction) με την έννοια των σχέσεων και της σύνθεσης.

Αυτές οι δύο πορείες, σύμφωνα με τις οποίες αναπτύχθηκε το καλλιτεχνικό της έργο παρουσιάζονται αλληλεξαρτώμενες και συνθέτουν ένα κυκλικό σύστημα εναλλαγής της μίας με την άλλη, υπό την έννοια ότι κάθε επαγωγή οριοθετεί την έναρξη μιας νέας απαγωγής και το αντίστροφο. Με αυτό το τρόπο η καλλιτέχνιδα έθιξε ουσιαστικά ένα από τα αρχαιότερα δίπολα στην ιστορία της φιλοσοφίας: αυτό της διάκρισης του απαγωγικού (ή παραγωγικού) συλλογισμού, ο οποίος εκκινώντας από μια γενική θέση και βασιζόμενος σε αξιωματικές προτάσεις καταλήγει στη διατύπωση μιας συγκεκριμένης-ειδικής θέσης και του επαγωγικού στον οποίο, αντίθετα, το νόημα παράγεται μέσα από μεμονωμένες ειδικές θέσεις που πιθανολογικά καταλήγουν στο γενικό.

Στον πρώτο λοιπόν συλλογισμό (απαγωγικό), τα αποτελέσματα προκύπτουν άμεσα από τις αξιωματικές προτάσεις και μπορούν για αυτό τον λόγο να ελεγχθούν για την πιστότητα και την ακρίβεια τους. Σε αντιδιαστολή, ο επαγωγικός συλλογισμός βασίζεται στην αναλυτική μέθοδο. Παρατηρώντας όμοια φαινόμενα και χρησιμοποιώντας επιχειρήματα, που αν και δεν

⁶⁶ Ναυσικά Πάστρα, «Analogiques», *Analogiques*, Paris, Editions Denise René Paris, 1976, χ.αρ. Ελληνική μετάφραση «Αναλογικά» από τον κατάλογο *Ναυσικά Πάστρα (1921-2011)*, ό.π., σ. 111.

κατοχυρώνονται λογικά εκ των προτέρων (περιμένοντας ότι αν μια κατάσταση ισχύει στις κατά περίπτωση παρατηρήσεις μας τότε η κατάσταση θα ισχύει και σε όλες τις περιπτώσεις), οδηγείται σε νέα γενικότερα αποτελέσματα. Αυτή τη διπλή μέθοδο απαγωγής και επαγωγής με στόχο την αποτύπωση των εσωτερικών δομικών σχέσεων που προκύπτουν από το διάλογο δύο γεωμετρικών σχημάτων του κύκλου και του τετραγώνου, ακολούθησε η Πάστρα στη σειρά των *Αναλογικών Ι* -όπως αναφέρει στη σημείωση της διπλανής σελίδας του καταλόγου- : «Μια αξιωματική μέθοδος. Διαδοχικά διαβήματα καθένα από τα οποία μπορεί να θεωρηθεί ως μια αφαίρεση ή γενίκευση κάποιου προηγούμενου»⁶⁷.

Πήρε λοιπόν ως αξιωματική προϋπόθεση την ταυτόχρονη χρησιμοποίηση της απαγωγής και της επαγωγής ή αλλιώς της σύνθεσης και της ανάλυσης και προχώρησε παρουσιάζοντας την υπόθεση εκκίνησης και τα δομικά συστατικά - μονάδες συγκρότησης του συστήματος. Κατά αυτόν τον τρόπο, η μέθοδός της θεωρείται καθαρά επιστημονική με σκοπό την εξέλιξη των γεωμετρικών μορφών τόσο μέσα στον χώρο όσο και μέσα στον χρόνο. Στόχος της ήταν να δημιουργήσει ένα μοτίβο συλλογισμών που θα οδηγούσε την αντίληψη πέρα από κάθε υποκειμενική άποψη συγκροτώντας έναν επιστημονικό τρόπο θέασης. Ο «περιορισμός» λοιπόν -υπό μια έννοια- του ρόλου και της προσωπικής άποψης του θεατή έγινε για χάριν μιας ορθολογικής ανάλυσης που θα του επέτρεπε να καταλάβει τις ιδιότητες ενός απόλυτα προκαθορισμένου έργου τέχνης. Ως εκ τούτου θα τον κατεύθυne σε μια αποστασιοποιημένη και ξεκάθαρη κατανόηση της ίδιας της τέχνης.

Η Πάστρα φαίνεται έτσι να συντάσσεται με καλλιτέχνες όπως ο Morellet και ο Sol LeWitt, αλλά και να βρίσκεται στη συνέχεια της παράδοσης του αισθητικού προγράμματος του Max Bill. Η μηχανιστική μέθοδος που ο ελβετός δημιουργός ασπάσθηκε μέσα από τα διδάγματα του κονστρουκτιβισμού και του Μπάουχαους για ένα γεωμετρικό λεξιλόγιο και μια εμπειρική αντίληψη διάδρασης μεταξύ έργου και θεατή, συνάδουν με τις επιδιώξεις της καλλιτέχνης. Η ίδια μέσα από τα *Αναλογικά Ι* οδηγήθηκε σε μια αντίληψη που αντιμετώπισε την τέχνη σαν ένα εργαλείο αφενός που την βοηθά να εξερευνήσει διαφορετικούς μηχανισμούς της αντίληψης αλλά κυρίως σαν μια καθαρά νοητική διεργασία με σαφώς ορισμένους μηχανισμούς οργάνωσης και αρχές. Η αντικειμενικότητα και το επαληθεύσιμο με βάση την επιστήμη των μαθηματικών υπήρξαν τα βασικά στοιχεία της καλλιτεχνικής της πρακτικής. Αυτά λοιπόν τα στοιχεία της επέτρεψαν η καλλιτεχνική και πνευματική αγωνία της να μετασχηματίσει και αναπτύξει τα γεωμετρικά δομικά στοιχεία τόσο προς «τα μέσα», όσο και προς «τα έξω» όπως θα εξετάσουμε στη συνέχεια.

⁶⁷ Ναυσικά Πάστρα, *Analogiques*, ό.π.

2.8. Η γεωμετρία στο έργο της Πάστρα

Τα γεωμετρικά στοιχεία αποτέλεσαν το πρωταρχικό υλικό του σημαντικότερου μέρους του έργου της Πάστρα. Για αυτόν τον λόγο κρίνουμε απαραίτητο να προχωρήσουμε στην αποκωδικοποίησή τους, ώστε να προσεγγίσουμε τη γλώσσα την οποία δημιούργησε, να εξετάσουμε διεξοδικά τους κανόνες που τη διέπουν και να καταλάβουμε το έργο της μέσω μιας επιστημονικής, μαθηματικής προσέγγισης, της ίδιας που η Πάστρα ακολούθησε. Μέσα από τις ιδιότητες και τις σχέσεις των γεωμετρικών στοιχείων, θα μας επιτραπεί να κατανοήσουμε πως αυτά μεταβάλλονται, αναπτύσσονται και διασταυρώνονται μεταξύ τους, με μια κίνηση σχεδόν νομοτελειακή, σχεδόν ανεξάρτητη από την επέμβαση του καλλιτέχνη-παρατηρητή. Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί ότι η Πάστρα δεν είχε σπουδάσει μαθηματικά -σε αντίθεση για παράδειγμα με τον Ξαγοράρη. Παρόλα αυτά, σε όλη τη δημιουργική της πορεία μελετούσε μαθηματικά, όπως μπορεί κανείς να διαπιστώσει επισκεπτόμενος το αρχείο και βλέποντας τα διαβάσματα της, σε μια προσπάθεια να τα κατανοήσει και να τα χρησιμοποιήσει. Βήμα-βήμα λοιπόν προσέγγισε με μια αθώα ματιά την κρυμμένη αρμονία της γεωμετρίας, και ανακάλυψε τα σχήματα εκείνα και τις ιδιότητές τους που σχετίζονταν με τις καλλιτεχνικές της ανησυχίες.

α. Τετράγωνο και Κύκλος

Στο δεύτερο σχέδιο της σειράς των *Αναλογικών Ι*, η Πάστρα παρουσίασε την αρχική υπόθεση εργασίας και «την παλέτα» της, που απαρτίζεται από τα δύο σχήματα του κύκλου και του τετράγωνου (εικ.98). Μέσα από τη λιτή παρουσίαση τους, επισημαίνεται ότι πρόκειται για τα δύο απλά και βασικά γεωμετρικά σχήματα, τα οποία είναι πρωταρχικά και ιδεώδη. Σύμφωνα με τα ειδικά εγγενή χαρακτηριστικά τους αποτελούν πρότυπα συμμετρίας στο επίπεδο, γεγονός που τους επιτρέπει να μετασχηματίζονται δημιουργώντας νέες φόρμες. Εξετάζοντάς τα, παρατηρούμε ότι το τετράγωνο είναι το πλέον απλό από τα κανονικά πολύγωνα. Έχει τέσσερις άξονες συμμετρίας, τις δύο διαμέσους των πλευρών και τις δύο διαγώνιους. Έχει επίσης ένα κέντρο συμμετρίας O , το οποίο είναι το κοινό σημείο τομής όλων των αξόνων συμμετρίας. Όλες οι γωνίες του είναι ορθές. Οι στροφές γύρω από το O με γωνία ακέραιο πολλαπλάσιο της ορθής έχουν την δυνατότητα να «στέλνουν» το τετράγωνο στον εαυτό του. Αντίστοιχα, ο κύκλος είναι το πλέον συμμετρικό επίπεδο σχήμα με άπειρους άξονες συμμετρίας, δεδομένου ότι όλες οι διάμετροι είναι και άξονες συμμετρίας του. Σύμφωνα με

αυτές τις ιδιότητες τα δύο αυτά σχήματα χαρακτηρίστηκαν από την καλλιτέχνηδα ως «ουδέτερα και στατικά»⁶⁸.

β. *Σύνεκτρον*

Αυτά τα δύο σχήματα αποτέλεσαν την αφετηρία και τα εργαλεία της συλλογιστικής της καλλιτέχνης. Η ίδια μέσα από τη διαδικασία συνδυασμού τους -όπως δείχνει στο τρίτο σχέδιο της σειράς- προχώρησε σε επάλληλες συμμετρικές τομές (intersections), από τις οποίες και προέκυψε ένας άπειρος αριθμός δυναμικών μορφών (ανάλυση). Στόχος της ήταν να παραχθούν νέες δομικές μονάδες με τις οποίες θα δομούσε τον καλλιτεχνικό της κόσμο.

Ο τρόπος για να το πετύχει αυτό, ήταν να επεκτείνει τη διάμεσο του τετραγώνου επ' άπειρον και να πάρει πάνω σε αυτή σημεία τα οποία αποτελούν τα κέντρα κύκλων με διαφορετική κάθε φορά ακτίνα, και τα οποία θα της εξασφάλιζαν νέα συστήματα σχέσεων. Αυτά αποτυπώθηκαν βήμα προς βήμα στις μετρήσεις και στα μεμονωμένα κάθε φορά σχέδια, αντίστοιχα των διαδοχικών φάσεων εξέλιξης του συστήματος (εικ.99-100). Τα επάλληλα αυτά στάδια, που χαρακτηρίζονται από καθαρότητα και αναγνωρισιμότητα, κατέληξαν μέσω μιας συνθετικής διαδικασίας, σε μια νέα μορφή που η καλλιτέχνης ονόμασε «Σύνεκτρον: δομή αποφασιστικά δυναμική και αντιπροσωπευτική των προτάσεων που έγιναν δεκτές ως αληθινές κατά την έναρξη του συλλογισμού»⁶⁹. Μέσα δηλαδή από μια μέθοδο, που χρησιμοποιεί τις απλούστερες και άμεσα προσιτές μορφές του κύκλου και του τετραγώνου και βασιζόμενη σε επίσης πρωταρχικές μαθηματικές σχέσεις και αναλογίες, κατέληξε στην κατασκευή του *Σύνεκτρον*, ενός σχήματος λιγότερο στατικού και ουδέτερου. Πρόκειται για το γεωμετρικό σχήμα που γεννιέται από την τομή ενός δακτυλίου που ορίζεται από δυο ομόκεντρους κύκλους με ένα τετράγωνο (εικ.101).

Τη διαδικασία κατασκευής του και τις ιδιότητές του μπορούμε να παρακολουθήσουμε μέσα από το σχήμα της σελίδας (εικ.102), όπου θεωρείται ένα τετράγωνο $ABCD$ στο οποίο σημειώνονται οι δύο άξονες συμμετρίας IH και EF (μεσοκάθετες στις πλευρές του τετραγώνου) και οι οποίοι τέμνονται στο κέντρο L του τετραγώνου. Στη συνέχεια θεωρούνται δύο ομόκεντροι κύκλοι με κέντρο G πάνω στην προέκταση του άξονα EF . Ο μεγαλύτερος κύκλος εφάπτεται στην πλευρά AD στο σημείο E , ο δε μικρότερος εφάπτεται στο ευθύγραμμο τμήμα HI στο σημείο L . Οι δυο κύκλοι ορίζουν ένα δακτύλιο, ο οποίος αποκόπτεται από το

⁶⁸ Σύμφωνα με τις συνοδευτικές των σχημάτων σημειώσεις και τον υπότιτλο του δεύτερου σχεδίου της σειράς. Τα σχέδια παρουσιάζονται αναλυτικά στον κατάλογο της έκθεσης της Ναυσικής Πάστρας, *Analogiques*, ό.π.

⁶⁹ Ο.π., χ.αρ., [σ.18].

τετράγωνο το επίπεδο σχήμα το οποίον ονομάζεται Σύνεκτρον και το οποίο έχει τέσσερις πλευρές. Δυο από αυτές τις πλευρές οι ab και cd είναι ευθύγραμμο τμήματα τα οποία είναι ίσα, δηλαδή $ab=cd$. Οι δυο άλλες πλευρές του $abcd$, οι bc και ad είναι τόξα κύκλων. Το τόξο bc είναι μεγαλύτερο στο μήκος από το τόξο ad . Η απόδειξη δεν είναι άμεση και η σύγκριση των δυο τόξων δεν είναι οπτικά εμφανής. Παρόλα αυτά η καλλιτέχνης μέσα από τα επάλληλα σχήματα των προηγούμενων εικόνων (εικ.99-100) φαίνεται να κατανοεί τη μετρική σχέση των τόξων bc και ad . Το ύψος του Σύνεκτρον AD προς το εύρος του EL ισούται με 2 (εικ.102). Ο μεγάλος κύκλος έχει ακτίνα η οποία δημιουργεί λόγο ίσο με $\frac{3}{2}$ προς την πλευρά του τετραγώνου, ενώ ο μικρός κύκλος έχει ακτίνα ίση με την πλευρά του τετραγώνου. Σε άλλες παραλλαγές του, μπορεί κανείς να βρει διαφορετικό λόγο ύψους προς εύρος, γεγονός που κάνει το Σύνεκτρον να φαίνεται είτε πιο ψηλό είτε πιο ευρύ.

Το Σύνεκτρον έχει ένα μόνο άξονα συμμετρίας τον άξονα EG του σχήματος (εικ.102). Αν θεωρήσουμε σημεία x, y πάνω στα τόξα ad και bc αντίστοιχα ώστε το ευθύγραμμο τμήμα xy να είναι παράλληλο στο EL , τότε καθώς τα x, y απομακρύνονται από τα σημεία E, L το μήκος του τμήματος xy μεγαλώνει. Άρα τα ίσα τμήματα ab και cd είναι μεγαλύτερα από το EL . Επίσης, αν θεωρήσουμε πάνω στις πλευρές ab και cd τα σημεία z και w αντίστοιχα ώστε να απέχουν ίσα από το κέντρο G , τότε το μήκος του τόξου του κύκλου με κέντρο G , που τα συνδέει εντός του Σύνεκτρον, μεγαλώνει καθώς τα z και w πλησιάζουν αντίστοιχα τα σημεία b και c .

Αναφέρουμε τις παραπάνω ιδιότητες για τα καταδείξουμε, ότι ενώ το Σύνεκτρον προέρχεται σαν τομή των πλέον συμμετρικών σχημάτων στο επίπεδο, του τετράγωνου και του κύκλου, δεν είναι ένα απολύτως συμμετρικό σχήμα. Το Σύνεκτρον παρουσιάζει δυναμικές μετρικές ιδιότητες, καθώς τα μήκη των παράλληλων ευθυγράμμων τμημάτων και τα τόξα ομόκεντρων κύκλων μεταβάλλονται συνεχώς στο εσωτερικό του. Αυτές οι δυναμικές αλλαγές των μηκών δεν είναι εύκολο να γίνουν αντιληπτές με το μάτι αλλά χρήζουν μαθηματικής απόδειξης. Ενδεχομένως, αυτή η πολυπλοκότητα του γεωμετρικά απλού Σύνεκτρον, τουλάχιστον σε ότι αφορά την κατασκευή του, είναι ο λόγος για τον οποίο αποτέλεσε την κεντρική δομική μονάδα της δημιουργού. Η ίδια κατανοώντας τη σημασία του, ως βασικού μορφολογικού στοιχείου και συντακτικής μονάδας της περαιτέρω εικαστικής της γλώσσας, αλλά και «το κατώφλι»-σημείο εκκίνησης νέων πιο σύνθετων σχέσεων που στηρίζονται σε προηγούμενες σχέσεις, το κατοχύρωσε ως ευρεσιτεχνία από το 1970 με διπλώματα στην Ελλάδα, Γαλλία, Γερμανία και Ιταλία αντίστοιχα.

Το ίδιο το Σύνεκτρον έρχεται λοιπόν σαν παράγωγο της συζευκτικής και επαναληπτικής σχέσης των δύο σχημάτων. Δομημένο βάσει μιας σχολαστικής οργάνωσης των οπτικών ποιοτήτων των δύο πρωταρχικών σχημάτων στην επίπεδη καταρχήν επιφάνεια, τα σχέδια αυτά γεννούν ένα παραδειγματικό, νοητικό και επιστημονικό τρόπο αντίληψης της τέχνης που παράγεται εκ των έσω, από τα ίδια δηλαδή τα σχήματα. Έτσι αφενός εμπεριέχει το σύνολο της μαθηματικής έρευνας της Πάστρα και αφετέρου συμπυκνώνει μια υπόρρητη φιλοσοφική διαδικασία, αυτήν της πορείας ανάπτυξης της λογικής μεθόδου που βασίζεται σε επαγωγικούς συλλογισμούς.

Η γεωμετρική μορφή γίνεται φορέας της έννοιας της διαδικασίας και με αυτόν τον τρόπο, όπως αναφέρει ο Bernard Lamarche-Vadel: «εγκαθίσταται ως έπαλξη, αν μπορούμε να το πούμε, ένας αξιωματικός ορισμός της όλης δυνατής παράστασης, αυθαίρετο στάδιο της διαδικασίας, που η Ναυσικά Πάστρα με την ονομασία *Σύνεκτρον* μας καλεί να θεωρήσουμε σαν καθρέφτη-προέλευση του πίνακα της, όπως αυτός που τοποθέτησε ο van Eyck στον περίφημο ζωγραφικό του έργο *Ο κύριος Αρνολφίνι και η γυναίκα του*. Δεν πρόκειται τόσο συνεπώς για τη δημιουργία μιας γλώσσας, αλλά για την παρουσίαση της ανάπτυξης των συνθηκών διάρθρωσης, ιεραρχίας, πολλαπλασιασμού και διανομής που επιτρέπουν τη διαμόρφωση μιας γλώσσας»⁷⁰.

Η άποψη αυτή του γάλλου κριτικού τέχνης στο εισαγωγικό κείμενο της πρώτης έκθεσης των *Αναλογικών* εστιάζει αντί για τη δημιουργία μιας γλώσσας στη διαδικασία σύστασής της, όπως περιγράφεται παραπάνω. Παρ' όλα αυτά τρία χρόνια αργότερα ο ίδιος στη δεύτερη έκθεση των *Αναλογικών* ήρθε να αναθεωρήσει τη θέση του προσθέτοντας ότι: «σ' αυτήν τη μορφολογική πρακτική όπου η έννοια, η γεωμετρική βασική ενότητα χρησιμεύει σαν χώρος δημιουργίας και παραγωγής της παράστασης, φτάσαμε πολύ σύντομα στη διατύπωση της έννοιας στο επίπεδο της λέξης της, σαν αξία μορφολογική καθαυτή, (Kosuth) - δύσκολο να πάει κανείς πιο μακριά!»⁷¹. Πράγματι αν ο κύκλος και το τετράγωνο στη γλώσσα της Πάστρα λειτούργησαν ως φθόγγοι, το Σύνεκτρον ήρθε να αποτελέσει τη λέξη-σημαίνον, την υλική μορφή που θα σηματοδοτούσε και θα αποτύπωνε την ιδέα της μεθόδου. Πρόκειται για μια οριακή στιγμή αποκρυστάλλωσης και σύνοψης μεταξύ της επαγωγής και της απαγωγής

⁷⁰ Bernard Lamarche-Vadel, «Amplitudes fictionnelle et signes de definition», *Analogiques*, Paris, Editions Denise René Paris, 1976, χ.αρ., [σ. 3-5]. Η μετάφραση στα ελληνικά: «Φαντασιακή διεύρυνση και σημεία προσδιορισμού» στον κατάλογο *Ναυσικά Πάστρα (1921-2011)*, ό.π., σ. 98-99.

⁷¹ Bernard Lamarche-Vadel, «Processus et représentation», *Nausika Pastra*, Denise René Paris-Beaubourg, τρίπτυχο έκθεσης, 1979. Η μετάφραση στα ελληνικά: «Διαδικασία και Παράσταση» στον κατάλογο *Ναυσικά Πάστρα (1921-2011)*, ό.π., σ. 119.

που όμως δεν αποτέλεσε κατάληξη για την καλλιτέχνη, όπως θα μας αποδείξει η συνέχεια της εργασίας της.

Η Πάστρα δεν εγκλωβίστηκε από το ίδιο το αποτέλεσμά της και είχε πάντα την περιέργεια και τη λαχτάρα να προχωρήσει ένα βήμα παραπάνω τη σκέψη της και να ανακαλύψει καινούργια μονοπάτια-διαδικασίες από όπου θα προκύπταν νέες πιθανές σχέσεις και συνδυασμοί. Οι πρώτες τέτοιες απόπειρες, αυτήν τη φορά στον χώρο, ήρθαν μέσα από την απλή τοποθέτηση ενός ή παραπάνω Συνέκτρων πάνω ή δίπλα στο άλλο, έτσι ώστε να δημιουργηθεί ένα οριζόντιο ή κάθετο μοτίβο αντίστοιχα (εικ.103-105). Η χωρική αυτή σχέση μεταξύ των δομικών στοιχείων ήταν πρωταρχική και μεθοδικά δημιούργησε ένα συνολικό μοτίβο, στο οποίο κάθε στοιχείο παρουσιάζεται ισοδύναμο με τα άλλα και οργανώνεται συστηματικά σε μια ενοποιημένη, λογικά ξεκάθαρη δομή. Το μοτίβο δημιουργείται μεταφέροντας το Σύνεκτρον-δομική μονάδα παράλληλα σε ένα νοητό άξονα, ο οποίος κατασκευάζεται ενώνοντας τα μέσα των πλευρών που αποτελούν ευθύγραμμα τμήματα. Τέλος, να σημειώσουμε ως «μαθηματική ατέλεια» του αναπτύγματος, ότι το καμπυλόγραμμο σύνορο του δεν είναι «ομαλή καμπύλη», στοιχείο που όμως δεν είναι εμφανές στις γλυπτικές αποδόσεις της καλλιτέχνης.

Πιο συγκεκριμένα, στο σημείο συγκόλλησης των δυο Συνέκτρων, το σύνορο δεν έχει κοινή εφαιπτομένη. Ίσως αυτός να είναι ο λόγος που δεν υπήρξαν καταγεγραμμένα στο χαρτί γεωμετρικά σχέδια του Συνέκτρου-αναπτύγματος. Αυτό που διαφαίνεται ότι είχε αρχίσει να απασχολεί την Πάστρα σε αυτήν την περίοδο -και θα κορυφωνόταν κατά τη δεκαετία του 1990 μέσα από τις σειρές *Σχέσεις- Ρυθμοί* ήταν η ιδέα της οριζοντιότητας και της καθετότητας. Τους δύο αυτούς τρόπους ανάπτυξης και εξέλιξης, με τις διαφορετικές σημειολογίες τους στον χώρο, προσπάθησε να παρακολουθήσει μέσα από τα συγκεκριμένα αναπτύγματα, που εκτέθηκαν στις εκθέσεις «Salon de la Jeune Sculpture» και «Salon de Mai» του Παρισιού από το 1969 έως το 1973.

γ. **Η Σύνθεση αριθ.1 ασυμμετρική**

Έχοντας λοιπόν δημιουργήσει στα παραπάνω απλά αναπτύγματα διαφορετικές παραλλαγές με υπερτοποθέτηση τους, η Πάστρα στην επόμενη φάση με βάση πάντα το Σύνεκτρον ξεκίνησε μια νέα συλλογιστική διαδικασία. Αυτή εναλλάσσεται μεταξύ ανάλυσης και σύνθεσης και αποτυπώνεται σε σχέδια που έχουν τη μορφή διήγησης και ακολουθούν την αλληλουχία των φάσεων κατασκευής. Συνέταξε έτσι ένα νέο πιο πολύπλοκο σύστημα αυτο-οργάνωσης που αποσαφηνίζει τις καθοριστικές στιγμές, όχι μόνο με σχέδια αλλά και με τη

δημιουργία γλυπτικών κατασκευών, τις οποίες η καλλιτέχνης ονόμασε «καταστάσεις-κατώφλια», όπως θα δούμε παρακάτω.

Στο πρώτο λοιπόν στάδιο, στον κατάλογο των *Αναλογικών Ι* με τον τίτλο *Σύνθεση αριθ.1 ασυμμετρική* (εικ.106) εκτίθεται ο τρόπος κατασκευής της σύνθεσης *Σύνεκτρον-τετράγωνο-κύκλος*, όπου παρατηρούμε κύκλο κέντρου O να εγγράφεται σε δοθέν τετράγωνο. Εντός του τετραγώνου και του κύκλου, κατασκευάζονται αντίστοιχα μικρότερα τετράγωνα και κύκλοι με μια επαγωγική διαδικασία ως εξής: Κατ'αρχάς κατασκευάζεται το τετράγωνο $a_1b_1c_1d_1$ με μήκος πλευράς το $\frac{1}{3}$ του μήκους της πλευράς AB . Ονομάζουμε με a το μήκος της πλευράς του $a_1b_1c_1d_1$. Οι κορυφές a_1 και b_1 ισαπέχουν από το μέσο e_1 της πλευράς AB . Με κέντρο το O και ακτίνες Oe_1 και Ol_1 κατασκευάζονται δυο ομόκεντροι κύκλοι έτσι ώστε $Oe_1 = Ol_1 + \frac{a}{2}$. Οι δυο ομόκεντροι κύκλοι ορίζουν εντός του $a_1b_1c_1d_1$ το πρώτο Σύνεκτρον. Το δεύτερο Σύνεκτρον $a_2b_2c_2d_2$ προκύπτει στρέφοντας το πρώτο αριστερόστροφα (αντίθετα στην κίνηση των δεικτών του ρολογιού) και μικραίνοντάς το με λόγο αναλογίας $\frac{2}{3}$. Το σχήμα προκύπτει μετά από ακριβείς μετρήσεις και μπορεί να αποδειχθεί μαθηματικά ότι ακολουθείται η παραπάνω αναλογία, η οποία και το χαρακτηρίζει πλήρως. Η επαγωγική διαδικασία κατασκευής μπορεί να συνεχιστεί απ' άπειρον και να κατασκευαστούν τα Σύνεκτρα $a_3b_3c_3d_3$ και ούτω καθεξής. Η όλη κατασκευή ακολουθώντας μια σπειροειδή τροχιά συγκλίνει και απορροφάται στο κέντρο O .

Στο σημείο αυτό, αξίζει να κάνουμε δύο σχόλια, σε ό,τι αφορά την αναλογία και το σημείο σύγκλισης ή συσώρευσης, που ώθησε την καλλιτέχνη στις «καταστάσεις - κατώφλια». Η έννοια της αναλογίας υπήρξε για την Πάστρα καθοριστική, αφού οι μορφές που δημιουργεί ως προϊόν της εξελικτικής της διαδικασίας ικανοποιούν σχέσεις αναλογίας. Ο αγαπημένος λόγος της δημιουργού μεταξύ δυο διαδοχικών μορφών ισούται με $\frac{2}{3}$, ενώ σε κάθε περίπτωση οι σχέσεις αναλογίας είναι ρητοί αριθμοί. Υπό αυτήν την έννοια η καλλιτέχνης ασπάζεται μια «Πυθαγόρεια αντίληψη»⁷² σχετικά με τις μετρικές σχέσεις των μορφών, οι

⁷² Για τον Πυθαγόρα τα μαθηματικά κατέχουν την ύψιστη θέση στη διαμόρφωση της φιλοσοφίας του, αφού αντιπροσωπεύουν κάτι θεϊκό. Δεν είναι απλοί συμβολισμοί που διευκολύνουν τον άνθρωπο να μετράει και να υπολογίζει. Είναι κάτι ανώτερο από τον υλικό κόσμο στον οποίο βρίσκουν εφαρμογή, κάτι που ανήκει στη σφαίρα του ιδεατού και μόνο μέσα από τη βαθύτατη νόηση γίνονται προσιτά. Οι αρχές των όντων είναι αριθμοί, οι οποίοι χαρακτηρίζονται από το απόλυτο των ιδιοτήτων τους και έχουν τις προϋποθέσεις να συνδυασθούν με αυστηρές κατά περίπτωση αναλογίες. Στη σκέψη των Πυθαγόρειων μαθηματικών της εποχής, όλοι οι αριθμοί είναι δυνατόν να εκφραστούν ως κλάσματα δυο ακεραίων και τα πάντα στον κόσμο ισοδυναμούν με έναν αντίστοιχο (ρητό) αριθμό. Επίσης, σύμφωνα με τους Πυθαγόρειους, ολόκληρο το σύμπαν δομείται και είναι αποτέλεσμα των αριθμών και της γεωμετρίας. Αυτή η άποψη, σε συνδυασμό με την αντίληψη της αρμονίας στη μουσική, υποστηρίζει ότι όλα είναι τακτοποιημένα από τον Αριθμό, ότι ο Θεός είναι το γεωμετρικό στοιχείο του κόσμου και ότι ως εκ τούτου η γεωμετρία του κόσμου είναι ιερή. Οι σχέσεις της γεωμετρίας και των αριθμών είναι άμεσα συναρτώμενες με τις ηθικές αξίες και τη μοίρα της ψυχής, αποδεικνύοντας την κοσμολογική κατεύθυνση της

οποίες μπορούμε να πούμε ότι εξελίσσονται ακολουθώντας μια γεωμετρική πρόοδο με ρητό λόγο, αλλά και ταυτόχρονα εκφράζουν κάτι απόλυτο και σχεδόν μεταφυσικό.

Η ίδια μάλιστα, συνειδητοποιώντας τη σημασία της αναλογίας γράφει ότι: «οι σχέσεις διαμορφώνονται αναλογικά, στο εσωτερικό ενός συστήματος αναλογιών. Έτσι, μια νέα αναλογία ορίζεται σε σχέση προς μια προηγούμενη αναλογία. Αυτή η ιδέα διαρθρώνεται σαν μια συμπίκνωση που αναζητά το πιο απομακρυσμένο σημείο από την περιγραφική απόδοση του τρόπου κατασκευής. Ενδιαφέρει, εδώ, να γίνει επαγωγικά η ανάπτυξη μιας αναλογικής σχέσης ώστε η ανάλυσή της να διαμορφώνει μια νέα πρόταση μέσα στο σύστημά της, των αναλογιών. Πώς θα δοθεί μορφή στους συσχετισμούς αυτούς χωρίς να προσομοιωθούν μέσω της παράθεσης άλλων σχέσεων; Πότε θα έρθει η στιγμή που η ιδέα θα απελευθερωθεί από μια κατασκευή;»⁷³.

Ο Εμ. Μαυρομάτης προσπαθώντας να επεξηγήσει και να επαναθέσει το αγωνιώδες αυτό ερώτημα που απασχόλησε την Πάστρα στο εύστοχο σχόλιο του έγραψε: «όταν μια νέα αναλογία ορίζεται κάθε φορά σε σχέση προς μια προηγούμενη αναλογία, αυτή λειτουργεί στην πράξη ως ένα επαναληπτικό σύστημα βασιζόμενο στην *προσποίηση* (ή στην *προσομοίωση* ή στην *εξομοίωση*) ότι η νέα αναλογία είναι πάντοτε η ίδια η προηγούμενη αναλογία επαναλαμβανόμενη και ότι δεν έχει ή δεν φαίνεται να έχει διαφορετική μορφή από την προηγούμενη. Και το ερώτημα της Ναυσικάς είναι το πώς θα κατορθώσει να απαλλαγεί αυτή η νέα αναλογία από την προσομοίωση με την προηγούμενη αναλογία, έχοντας πλέον τη δική της μορφή [...] Πώς δηλαδή θα διακοπεί η συνέχεια και εν τέλει θα γίνει η ρήξη (το κατώφλι, *seuil*), όταν το σύστημα είναι συσχετικό [...] πώς ο καλλιτέχνης θα κατορθώσει να μην επαναλαμβάνεται; [...] πώς ο καλλιτέχνης θα έρθει σε ρήξη με τη συνέχειά του; [...] Πότε θα έρθει η στιγμή που η ιδέα θα απελευθερωθεί από μια κατασκευή;»⁷⁴. Γίνεται λοιπόν αντιληπτό, ότι η Πάστρα αφενός επιθυμούσε να είναι διακριτή και αναγνωρίσιμη η μέθοδος κατασκευής των δομών της, όπως αυτή επιτυγχάνεται μέσα από την επανάληψη και χρήση των ίδιων βημάτων και αναλογιών, και αφετέρου είχε συνειδητοποιήσει τον κίνδυνο της ταυτολογίας που επέρχεται μέσα από την ανάπτυξη πανομοιότυπων δομών.

σκέψης του Πυθαγόρα πέραν από τις ιδιότητες του μαθηματικού και του επιστήμονα που του έχουν αποδοθεί. Μάλιστα έχει επισημανθεί από τους ιστορικούς η σχέση του Πυθαγόρα με τις θρησκευτικές λατρείες και τη μεταφυσική αφού υπήρξε από τους πρώτους έλληνες φιλοσόφους που μίλησαν για τη μετεμψύχωση, <https://plato.stanford.edu/entries/pythagoras/> και Θεόφιλος Βέικος, *Προσωκρατική φιλοσοφία*, Αθήνα, Γρηγόρη, 1981, σ. 119-152.

⁷³ Ναυσικά Πάστρα, «Analogiques», *Nausica Pastra*, (κατ. έκθεσης), Wiener Secession, Wien, 1980, χ.αρ. Η ελληνική μετάφραση «Αναλογικά» από τον κατάλογο *Ναυσικά Πάστρα (1921-2011)*, ό.π., σ. 125.

⁷⁴ Εμμανουήλ Μαυρομάτης, *Η Πρόβλεψη και η Μνήμη. Τα σχέδια, τα γλυπτά και τα θεωρητικά κείμενα της Ναυσικάς Πάστρα (1921-2011)*. Αποσπάσματα του υπό έκδοση βιβλίου όπως δημοσιεύονται στο *Ναυσικά Πάστρα (1921-2011)*, ό.π., σ. 352.

Ένα κίνδυνο που φέρνει στο μυαλό τα αποσπάσματα του Samuel Beckett που παρέμβαλε η Rosalind Krauss στο ιστορικό κείμενό της⁷⁵ προσπαθώντας να αναλύσει το έργο του Sol LeWitt. Η αμερικανίδα θεωρητικός αντιπαρατέθηκε στην άποψη των συναδέλφων της, Donald Kuspit, Suzi Gablic και Lucy Lippard, που θεώρησαν τον Sol LeWitt φορμαλιστή. Σύμφωνα με τους παραπάνω κριτικούς, ο καλλιτέχνης ακολούθησε μια ορθολογική καρτεσιανή μέθοδο επιθυμώντας να παρουσιάσει την αυστηρή ομορφιά της γεωμετρικής φόρμας. Σε αντίθεση η Kraus, αντί για έναν τρόπο ανάπτυξης της σκέψης με αφετηρία θεμελιώδεις θέσεις-αξιώματα και επαγωγική κατάληξη σε λογικά συμπεράσματα, αναγνώρισε στο έργο του LeWitt το παράλογο και μία εμμονή ανάλογη με του πρωταγωνιστή Molloy του Beckett. Το έργο του LeWitt «δίνει την αίσθηση της απόλυτης αποστασιοποίησης από ένα κόσμο που στηρίζεται στην αιτία και την αναγκαιότητα, ενώ είναι σαν να μένει κανείς μετέωρος πριν από το εξαιρετικό θέαμα του παραλόγου»⁷⁶.

Το έργο του αμερικανού καλλιτέχνη μοιάζει δηλαδή, με την εφαρμογή αυστηρών κανόνων γραμματικής, να καταλήγει σε ένα νόημα που τελικά παρουσιάζεται διασπασμένο και στην παραγωγή ενός λόγου χωρίς περιεχόμενο, ενός χάους χωρίς σκοπό. Έτσι οι δομές των κύβων και των πλεγμάτων που απαρτίζουν τα έργα του, καταλήγουν να μην αναφέρονται σε τίποτα πέρα από μια συνέχεια χωρίς νόημα για χάρη της επανάληψης και του πολλαπλασιασμού και μόνο, μια αέναη ανάπτυξη αυτό-περιοριστικών συστημάτων οργάνωσης. «Εισερχόμενος στο σύστημα του έργου είναι σαν να μπαίνεις σε ένα κόσμο που δεν έχει κέντρο, έναν κόσμο που κυριαρχείται από την αντικατάσταση και τη μετάθεση.»⁷⁷.

Σε αυτή την εξακολουθητική συνθήκη ή την ανώφελη επανάληψη που προκύπτει από την εφαρμογή ενός πανομοιότυπου συστήματος αναλογιών, η Πάστρα είχε διαισθανθεί την ανάγκη ρήξης με το ταυτολογικό παράδοξο που χαρακτήρισε το έργο αρκετών εννοιολογικών καλλιτεχνών. Η ίδια γράφει: «Από τον παροξυσμό επαναληπτικών προβολών μιας σχέσης σε μιαν άλλη σχέση, δημιουργείται η συσώρευση των συνθηκών ορίου. Η εργασία αναπτύσσεται συσσωρευτικά προς την πιο μακρινή ένταση μιας αλληλεξάρτησης των σχέσεων»⁷⁸. Ταυτόχρονα τα ίδια τα σχήματα-σχέδια που δημιούργησε της υπαγόρευαν την ανάγκη μιας τέτοιας διακοπής-ρήξης. Χαρακτηριστική προς αυτήν την κατεύθυνση παρουσιάζεται η *Σύνθεση αριθ.1 ασυμμετρική* (εικ.106), όπου η δυνητική κατασκευή άπειρων Σύνεκτρων μέσω μιας σπειροειδούς τροχιάς συγκλίνει στο κέντρο *O*, αλλά και επίσης οι

⁷⁵ Rosalind Krauss, «Le Witt in Progress», *October*, Vol. 6 (Autumn 1978), σ. 46-60.

⁷⁶ Ο.π., σ. 60, (μετάφραση δική μου).

⁷⁷ Ο.π., σ. 60, (μετάφραση δική μου).

⁷⁸ Ναυσικά Πάστρα, «Analogiques», *Nausica Pastra*, Wiener Secession, ό.π., σ. 126.

Αναλύσεις-πλέγματα, στα οποία -όπως θα αναλύσουμε παρακάτω- τα τετράγωνα μικραίνουν και κατά αντίστοιχο τρόπο συγκλίνουν στην κορυφή του τετραγώνου.

Η όλη κατασκευή λειτουργεί ως παράδοξο: αφενός, μια εν δυνάμει άπειρη επανάληψη με τάσεις συσσώρευσης και αφετέρου ένα τέλμα, αφού μετά από συγκεκριμένα διαδοχικά βήματα, η κατασκευή σταματά να είναι ορατή υπό τη μορφή αντικείμενου στον πραγματικό χώρο αλλά και γεωμετρικά τείνει προς την καταστροφή. Στην εννοιολογική εξέλιξη του συστήματος η καλλιτέχνης επιζητά λοιπόν την ποιοτική αλλαγή, και το πέρασμα από την προηγούμενη κατάσταση σε μία νέα. «Είναι στιγμές που αντιστοιχούν σε νέες καταστάσεις και σε καταστάσεις-κλειδιά. Κατά κάποιο τρόπο είναι καταστάσεις-κατώφλια. Παρόλο δηλαδή ότι αυτές είναι εκφράσεις των αποτελεσμάτων προηγούμενων διαδικασιών, φέρουν μέσα τους την αναγγελία ενός ριζοσπαστικού περάσματος σε ένα πεδίο διαφορετικό από το προηγούμενο. Με αυτή την έννοια θα μπορούσαν να ονομαστούν αυτές οι καταστάσεις, «κατώφλια-καταστροφές»⁷⁹.

Αυτές, σηματοδοτήθηκαν από τη δημιουργία γλυπτικών κατασκευών, που αφήνουν όπως και στο παρελθόν να διαφανεί ο τρόπος δημιουργίας τους, η διαδρομή δηλαδή που διανύθηκε ενώ ταυτόχρονα αποτελούν σύνοψη και εφαρμογή του συλλογισμού. Οι δύο καθοριστικές στιγμές στα *Αναλογικά 1*, μεταφράστηκαν γλυπτικά στα αντικείμενα-συνθέσεις, *Σύνεκτρον* και *Σύνθεση αριθ.1 ασυμμετρική*⁸⁰. Και τα δύο, θεωρούνται ακόμη μελέτες στο επίπεδο, δηλαδή στις δύο διαστάσεις, παρότι μεταφέρθηκαν ως τρισδιάστατες αρχιτεκτονικές κατασκευές στον χώρο. Η δεύτερη μάλιστα, αποτέλεσε την πρόταση που βραβεύθηκε στον διαγωνισμό για τη διαμόρφωση της πλατείας 500 τ.μ. στο Montreuil στο Παρίσι το 1974, ενώ υλοποιήθηκε την ίδια χρονιά σε ένα γλυπτό-περιβάλλον εμβαδού 68 τ.μ. στο Λύκειο της πόλης Mirepoix στη Νότια Γαλλία και στο Γλυπτό-πηγή 9τμ. του Ιδρύματος Γιάννη και Ζωής Σπυροπούλου στην Αθήνα (1980) (εικ.107-109).

⁷⁹ Πρόκειται για τον όρο «situations-seuils» που εμφανίζεται ήδη από το 1976 στο συνοδευτικό κείμενο της Πάστρα στον κατάλογο της έκθεσης *Analogiques* στην Denise René. Τον όρο χρησιμοποιεί και ο Bernard Lamarche-Vadel στο κείμενό του «Φαντασιακή διεύρυνση και σημεία προσδιορισμού» στον ίδιο κατάλογο, που αναφερόμενος στο *Σύνεκτρον* το χαρακτηρίζει ως «κατώφλι-καταστροφή της μεθόδου». Το απόσπασμα εδώ, Ναυσικά Πάστρα, «Les Analogiques: Méthode et relation», *Mesures Art International*, no. 4, 21.03.1989, σ. 2-7. Η ελληνική μετάφραση «Τα Αναλογικά: Μέθοδος και Σχέση», από τον κατάλογο *Ναυσικά Πάστρα (1921-2011)*, ό.π., σ. 175-176.

⁸⁰ «Το αντικείμενο-γλυπτό, *Σύνεκτρον* είναι μορφή προερχόμενη από τη *Βασική Σχέση*, αλλά κυρίως, είναι η ίδια η *Σχέση* και τίποτα άλλο. [...] Το *Σύνεκτρον-Τετράγωνο-Κύκλος* δεν είναι τίποτε άλλο από τις καταστάσεις-ιδέες από τις οποίες προήλθε και είναι το ίδιο καθαυτό, έργο-έννοια.», Ναυσικά Πάστρα, «Τα Αναλογικά: Μέθοδος και Σχέση», ό.π., σ.177-178.

δ. Πλέγματα

«Η σύνθεση της μονάδας Σύνεκτρον με το τετράγωνο και τον κύκλο, από τα οποία προέρχεται, δημιουργεί ένα καινούργιο σύνολο (τετράγωνο - κύκλος - Σύνεκτρον) που μολονότι παρουσιάζει τις ίδιες αναλογίες σχέσεων, αποκαλύπτει μια ασυμμετρία, η οποία προκύπτει από τη συμμετρία των σχέσεων»⁸¹. Στο σημείο αυτό, η Πάστρα με τα σχέδια της ξανά στα *Αναλογικά Ι*, μας ωθεί να εξετάσουμε, αφενός το πού έγκειται η ασυμμετρία όπως παρουσιάστηκε μέσα από τα επόμενα βήματά της στους *Αναλυτικούς Πίνακες της Σύνθεσης αριθ. Ι* (εικ.110-115), και αφετέρου να παρακολουθήσουμε πώς η νέα διαδικασία ανάλυσης-επαγωγής διαδέχτηκε την προηγούμενη επαγωγική που περιγράψαμε.

Στο σχήμα της *Σύνθεσης αριθ. Ι ασυμμετρικής* (εικ.106) εμφανίζονται, όπως είδαμε τρία τετράγωνα με λόγο πλευρών $\frac{2}{3}$. Στη συνέχεια, στα σχήματα των επόμενων εικόνων (εικ. 110-115), η καλλιτέχνης κατασκευάζει πλέγματα τετραγώνων με μια επαγωγική διαδικασία που ονομάζει *Ανάλυση Νο Ι-Ιος, 2ος και 3ος Χρόνος*. Στο πλέγμα της *Ανάλυσης Ι-Ιος Χρόνος*, κατασκευάζει αντίστοιχα τετράγωνα, μαύρα, κόκκινα και μπλε με λόγο πλευρών $\frac{2}{3}$. Η κατασκευή γίνεται επαγωγικά ως εξής: Το αρχικό τετράγωνο $ABCD$ χωρίζεται πλήρως σε 9 ίσα υποτετράγωνα (εικ.110). Ακολουθώντας, χρησιμοποιώντας το τετράγωνο $A_1BC_1D_1$ στη θέση του αρχικού, το διαιρεί σε 9 ίσα υποτετράγωνα. Κατασκευάζει λοιπόν ένα νέο κόκκινο τετράγωνο (μετρική μονάδα) με το οποίο χτίζει το αντίστοιχο πλέγμα (εικ.114). Εδώ έγκειται και η ασυμμετρία, αφού το πλέγμα δε μπορεί να συμπληρωθεί πλήρως από το τετράγωνο-μετρική μονάδα. Έστερα, χρησιμοποιεί το τετράγωνο $A_2BC_2D_2$ στη θέση του $A_1BC_1D_1$, και το χωρίζει ξανά σε 9 μπλε υποτετράγωνα συνεχίζοντας έτσι τη διαδικασία της ανάλυσης. Με το μπλε υποτετράγωνο χτίζει ανάλογα το πλέγμα της *Λεπτομέρειας ΙΙΙ (ασυμμετρία)* (εικ.115) που καταλήγει και αυτό ασύμμετρο, όπως παραπάνω. Τοποθετώντας τα πλέγματα των *Λεπτομερειών Ι, ΙΙ, ΙΙΙ* (εικ.113-115) στο ίδιο τετράγωνο, το ένα πάνω στο άλλο, κατασκευάζει το πλέγμα της *Ανάλυσης Νο Ι- 3ος Χρόνος* (εικ.112). Ο λόγος ομοιότητας των πλευρών των τετραγώνων (μονάδων μέτρησης) στα διαδοχικά στάδια διαίρεσης ισούται με $\frac{2}{3}$. Αυτό συνεπάγεται, ότι η επαγωγική διαδικασία μπορεί να συνεχιστεί επ' άπειρον, τα τετράγωνα μικραίνουν και τελικά εξαφανίζονται συγκλίνοντας στην κορυφή B της *Ανάλυσης Νο Ι - Ιος Χρόνος* (εικ.110).

⁸¹ Ναυσικά Πάστρα, «Analogiques», *Analogiques*, Paris, Editions Denise René Paris, 1976, χ.αρ. Ελληνική μετάφραση «Αναλογικά» από τον κατάλογο *Ναυσικά Πάστρα (1921-2011)*, ό.π., σ. 108.

Τα παραπάνω σχέδια θα μπορούσαν να λειτουργήσουν και αυτοτελώς ως αναπαράσταση των σχέσεων των τετραγώνων, να είναι δηλαδή προγενέστερα και ταυτόχρονα τελικά. Επίσης, δίνουν φαινομενικά τουλάχιστον, μέσα από τις άπειρες δυνατότητες επιλογής των διασταυρώσεων και με το τελικά ασύμμετρο αποτέλεσμα, την αίσθηση αυθαιρεσίας και υποκειμενικότητας στο τρόπο συγκρότησης. Τα κατεξοχήν χαρακτηριστικά της ομοιομορφίας, της λογικής, της τάξης και της αντικειμενικής οπτικής πληροφορίας των πλεγμάτων συμπλέκονται με τον αυθορμητισμό και την πιθανότητα του ατυχήματος και λειτουργούν παράδοξα, ενισχύοντας τελικά τη δημιουργικότητα της καλλιτέχνης. Τα πλέγματα για την Πάστρα αντιπροσωπεύουν το αντιθετικό σχήμα μεταξύ αταξίας και οργάνωσης, τυχαιότητας και ελεγχόμενου αποτελέσματος. Και σε αυτήν την περίπτωση μπορούμε να ανακαλέσουμε τα λόγια του Sol LeWitt από τις γνωστές του «Προτάσεις για την Εννοιολογική Τέχνη»⁸². Το κείμενό του, μας υπενθυμίζει την εκ των υστέρων προσπάθεια του καλλιτέχνη να γεφυρώσει το δίπολο μεταξύ λογικής επιστημονικής σκέψης από τη μια, και αισθητικής εμπειρίας από την άλλη, αφού μόνο μέσα από την υπέρβαση της ταυτολογικής σκέψης της ορθολογιστικής προσέγγισης είναι δυνατόν κανείς να καταλήξει σε νέες μορφές και καταστάσεις.

Η Πάστρα με τη σειρά της έχει συνειδητοποιήσει, ότι ορίζοντας και συστηματοποιώντας το πλαίσιο εργασίας είναι δυνατόν να απομακρυνθεί από τη μηχανική επανάληψη και τη συσσώρευση που οδηγεί σε ταυτολογικά αποτελέσματα. Η ποικιλία δυνατοτήτων που της παρέχει το πιο λιτό και φαινομενικά περιορισμένο μέσον του τετραγώνου, που αρχικά δίνει την εντύπωση της απόλυτης συστηματοποίησης και της πλήρους σειραϊκότητας του οπτικού λεξιλογίου, στο τέλος καταφέρνει να λειτουργήσει σαν μια δεξαμενή νέων πιθανοτήτων και σχέσεων. Τα οπτικά στοιχεία συμπυκνώνονται σε ξεχωριστές μονάδες που αν και στερούνται αναπαραστατικής σημασίας, δημιουργούν σχέδια που χτίζονται πάνω στην επανάληψη των μονάδων βάσει δυναμικών, προκαθορισμένων προόδων και τελικά οδηγούν σε μη προκαθορισμένα, ασυμμετρικά αποτελέσματα.

Η αποτύπωση της βήμα προς βήμα ορθολογικής προσέγγισης οδηγεί προς την απελευθέρωση και τις νέες φόρμες. Ακόμη και το χρώμα μοιάζει να έχει συστηματοποιηθεί χωρίς εναλλαγές στους τόνους, με τα δύο βασικά χρώματα του μπλε και του κόκκινου να ορίζουν τις διαφορετικές διασταυρώσεις των μαύρων τετραγώνων. Η πραγματικότητα της

⁸² «1. Οι εννοιολογικοί καλλιτέχνες είναι μυστικιστές και όχι ορθολογιστές. Φτάνουν σε συμπεράσματα όπου η λογική δεν μπορεί να φτάσει. 2. Οι ορθολογικές κρίσεις επαναλαμβάνουν ορθολογικές κρίσεις. 3. Οι παράλογες κρίσεις οδηγούν σε νέα εμπειρία. 4. Η επίσημη τέχνη είναι ουσιαστικά λογική. 5. Οι παράλογες σκέψεις πρέπει να ακολουθούνται απολύτως και λογικά.», Sol LeWitt, «Προτάσεις για την εννοιολογική τέχνη», Ν. Δασκαλοθανάσης (εισαγωγή-επιμέλεια), *Από τη μινιμαλιστική στην εννοιολογική τέχνη, μια κριτική ανθολογία*, ό.π., σ. 215.

καλλιτέχνης, με άλλα λόγια, φαίνεται να έχει κωδικοποιήθηκε σε πλέγματα, συστήματα και σειραϊκές προόδους, που αρχικά τουλάχιστον φαντάζει απρόσιτη χωρίς κάποια μορφή διαμεσολάβησης και ερμηνείας. Ξετυλίγοντας όμως και δείχνοντας τη διαδικασία συγκρότησης των πλεγμάτων, παράλληλα η Πάστρα επιστρέφει στην αρχική απλή φόρμα-καλούπι του τετραγώνου.

Όλη η πορεία, την οποία ο Εμ. Μαυρομάτης ονόμασε «παράλληλο, αλλά ταυτόχρονο σύστημα-βλέμμα, που οπισθοχωρούσε προς την αντίθετη κατεύθυνση, δηλαδή προς την προέλευση»⁸³ κατέληξε στα σχέδια των πλεγμάτων. Αυτά, από τη μια συμπεκνώνουν την ένταση μέσω της σχεδιαστικής διάταξης της ανάπτυξης στο εσωτερικό του τετραγώνου (συμπίεση στο κέντρο από τα εν δυνάμει εγγεγραμμένα Σύνεκτρα και συσσώρευση στην κορυφή του τετραγώνου από τις επάλληλες επαναλήψεις των διαιρεμένων τετραγώνων) και από την άλλη εντείνουν τη ψυχολογική αίσθηση της απλοποίησης και του γεωμετρικού μινιμαλισμού μέσω του αρχικού τετραγώνου. Πρόκειται για δομές, που αν και μελετημένες και προγραμματισμένες προσεκτικά, επιτρέπουν να διαφανεί στην αφήγηση της κατασκευής τους η πιθανότητα του «λάθους» καταλήγοντας σε ένα ακανόνιστο και ασύμμετρο αποτέλεσμα.

Στη συνέχεια η καλλιτέχνης αποφασίζει να συνεχίσει με μια νέα υπόθεση ανάλυσης που βασίζεται πάνω στη συμμετρία και μέσω αυτής να κατασκευάσει αυτή τη φορά συμμετρικές συνθέσεις του τύπου *Σύνεκτρον-τετράγωνο-κύκλος*. Στη συμμετρική *Ανάλυση Νο2* (εικ.116) κατασκευάζονται πλέγματα τετραγώνων με πλέον συμμετρικό τρόπο. Το τετράγωνο *ABCD* χωρίζεται διαδοχικά σε 9, 25 και 81 ίσα τετράγωνα. Τοποθετώντας αυτά τα πλέγματα στο ίδιο τετράγωνο, το ένα πάνω στο άλλο παίρνουμε το πλέγμα του σχήματος (i). Από κάθε πλέγμα των σχημάτων (ii), (iii) και (iv) επιλέγουμε αντίστοιχα τα τετράγωνα T_1, T_2, T_3 , τα οποία ενυπάρχουν στο σχήμα (i). Με βάση τα εν λόγω τετράγωνα, η καλλιτέχνης περνάει στις *Συνθέσεις Νο 2, 3, 4* (εικ.117) και πιο συγκεκριμένα στο σχήμα (i), στο οποίο εντός των 3 τετραγώνων $T_1 = a_i b_i c_i d_i$ με $i = 1, 2, 3$ κατασκευάζονται 3 διαφορετικά Σύνεκτρα με την γνωστή μέθοδο και λόγο ύψους προς εύρος ίσο με 2.

Στην *Ανάλυση Νο3* (εικ.118) και *Νο4* (εικ.119) κατασκευάζονται πλέγματα τετραγώνων με 9, 25, 64 (αντίστοιχα 9, 16, 25) υποτετράγωνα. Από καθένα από τα τρία πλέγματα των *Αναλύσεων*, επιλέγονται τετράγωνα T_1, T_2, T_3 (αντ. T'_1, T'_2, T'_3), με το καθένα να αποτελεί δομική μονάδα του κάθε πλέγματος. Στη συνολική λοιπόν απεικόνιση των

⁸³ Εμμανουήλ Μαυρομάτης, *Η Πρόβλεψη και η Μνήμη. Τα σχέδια, τα γλυπτά και τα θεωρητικά κείμενα της Ναυσικας Πάστρας (1921-2011)*. Αποσπάσματα του υπό έκδοση βιβλίου όπως δημοσιεύονται στο *Ναυσικά Πάστρα (1921-2011)*, ό.π., σ. 342.

Συνθέσεων (εικ.117) στο σχήμα (ii) και (iii) τα τετράγωνα T_1, T_2, T_3 (αντ. T'_1, T'_2, T'_3) τοποθετούνται στο εσωτερικό ενός μεγαλύτερου τετραγώνου $ABCD$ και με βάση αυτά δημιουργούνται *συμμετρικές Συνθέσεις* που περιέχουν 3 Σύνεκτρα τοποθετημένα εντός των T_1, T_2, T_3 (και αντ. T'_1, T'_2, T'_3). Τα Σύνεκτρα ορίζονται από μια οικογένεια κύκλων κέντρου O , των οποίων τα μήκη των ακτινών φθίνουν. Να σημειωθεί εδώ ότι τα τετράγωνα $a_i b_i c_i d_i$, $i=1, 2, 3$ της *Σύνθεσης* (ii) (εικ.117) δεν μπορούν να ανιχνευθούν όλα μαζί, ώστε να διατηρούν την ίδια σχετική θέση, στα πλέγματα της *Ανάλυσης* No 3 (εικ.118 (i)). Αντίστοιχα για τη *Σύνθεση* (iii) (εικ.117) και την *Ανάλυση* No 4 (εικ.119 (i)). Ο λόγος είναι ότι τα πλέγματα των σχημάτων των εικόνων 118 (iv) και 119 (iii) περιέχουν έναν άρτιο αριθμό τετράγωνων. Έτσι, οι γεωμετρικές συνθέσεις των σχημάτων στην εικόνα 117 (ii) και (iii) είναι πλέον δύσκολες στην κατασκευή τους. Συγκεκριμένα, οι αναλογίες των ακτινών που ορίζουν τα Σύνεκτρα απαιτούν αναλυτικούς υπολογισμούς και επιλέγεται να μην εξηγηθούν λεπτομερώς εδώ.

Όλοι αυτοί οι διαφορετικού είδους και περίπλοκοι πειραματισμοί που η Πάστρα αδιάκοπα εφάρμοσε προσπαθώντας να καταλάβει τις δυνατότητες της σύνθεσης και διαίρεσης του τετραγώνου, την βοήθησαν να ερευνήσει ακόμη βαθύτερα τη λογική των συστηματικών παραλλαγών και παρεκκλίσεων. Προφανώς διαισθάνθηκε ότι με αυτόν τον τρόπο είναι δυνατόν να διαχειριστεί σε όλο τους το εύρος τα αρθρωτά στοιχεία των πλεγμάτων, τις σειραϊκές ακολουθίες, και τα επαναλαμβανόμενα προαποφασισμένα μοτίβα αναλογιών. Αυτά αρνούμενα τη νοηματοδότησή τους ως μεμονωμένα, αυτόνομα και διακριτά στοιχεία, επιτρέπουν ταυτόχρονα με τον συνδυασμό τους την παραγωγή ενός συνολικού έργου εν εξελίξει.

Σε κάθε περίπτωση, οι παραπάνω σχέσεις αναλογιών αποτυπώθηκαν σημειογραφικά κάθε φορά στα σχέδια όλων των εικόνων (δες για παράδειγμα εικ.110) με δύο ακόμη τρόπους: α) Υπό τη μορφή *Σχέσεων* (*Rapports*), δηλαδή σαν ένα μοντέλο στο κάτω δεξιά άκρο, το οποίο παρουσιάζει τη βασική παραδειγματική σχέση που θα ακολουθηθεί για τη σύνταξη του εκάστοτε τετραγώνου. β) Υπό τη μορφή *Ρυθμών* (*Rythmes*), δηλαδή την απόδοση της κάθετης τομής της ίδιας σχέσης σε ένα ορθογώνιο σχήμα στη κάτω αριστερά γωνία κάθε σχεδίου. Αυτές οι απεικονίσεις των *Σχέσεων-Ρυθμών* θα αποτελέσουν τη δεξαμενή για τη δημιουργία αυτοτελών ζωγραφικών και γλυπτικών έργων που θα κατασκευάσει η Πάστρα από το 1985 και μετά.

Η καλλιτέχνις για τον σχεδιασμό της αρχικής ασυμμετρικής σύνθεσης *Σύνεκτρον-τετράγωνο-κύκλος* (εικ.106) χρησιμοποιεί τα τετράγωνα (μετρικές-μονάδες) που εμφανίζονται στα πλέγματα που ακολουθούν, τόσο ως σύλληψη, όσο και σχεδιαστικά στην παρουσίαση του

καταλόγου. Είναι δηλαδή, ως η σύνθεση να προϋποθέτει τη μεταγενέστερη ανάλυση των πλεγμάτων ή ως η Πάστρα να επιστρέφει σε μία αρχική μήτρα. Πρόκειται, δηλαδή, για μια διαρκώς παλινδρομική κίνηση μεταξύ αιτίου και αιτιατού, που θέτει ένα ερώτημα γύρω από τη μεθοδολογική προτεραιότητα και προέλευση, ανάλογο με το αρχαίο δίλημμα της αιτιώδους συνάφειας μεταξύ «αυγού και κότας». Ο Εμ. Μαυρομμάτης γράφει σχετικά: «Είναι προφανές ότι στην εργασία της Ναυσικάς αυτές οι αναλύσεις σε πλέγματα μας επαναφέρουν στα ερωτήματα των αρχών αυτής της μελέτης, αν δηλαδή τα συστήματα της ανάλυσης (τα πλέγματα και οι διαφορετικοί συνδυασμοί των πλεγμάτων μεταξύ τους), θα μπορούσαν να λειτουργήσουν και να αντιμετωπιστούν ως καθαυτές αξίες, ανεξάρτητα από τους λόγους για τους οποίους προέκυψαν [...] ή αν έχουν νόημα -αν έχουν ή αποκτούν έννοια-, μόνο αν (ή επειδή μόνο) ανταποκρίνονται στις δυνατότητες ενός προηγούμενου συστήματος ανάλυσης, χωρίς το οποίο θα ήταν αυθαίρετες, θα ήταν προσωπικές και απλά εκφραστικές επιλογές»⁸⁴.

Η απάντηση στο ερώτημα έρχεται με το τελευταίο, συνολικό *Σχήμα* του καταλόγου (εικ.120), το οποίο απεικονίζει σχεδιαστικά τη διαδικασία που ακολουθήθηκε. Αποτελείται από έναν οριζόντιο άξονα, -τον ίδιο που προηγουμένως είχε χρησιμοποιήσει η Πάστρα και για τη *Γενική Μέθοδο Εργασίας*- που έχει ως άκρα, την επαγωγή-ανάλυση και την απαγωγή-σύνθεση. Πάνω σε αυτόν, σημειώνονται οι καθοριστικές στιγμές ή βήματα της μεθόδου. Αυτά συνδέονται μεταξύ τους με ημικυκλικά τόξα που διαγράφουν εναλλασσόμενες αριστερόστροφες και δεξιόστροφες πορείες από την ανάλυση στη σύνθεση και πάλι στην ανάλυση και ούτω καθεξής, συγκροτώντας έτσι μια λογική και αέναη παλινδρόμηση. Τα πλέγματα λοιπόν δε θα πρέπει να θεωρηθούν ως καταληκτικές διατυπώσεις αλλά στάδια της συλλογιστικής διαδικασίας. Είναι το αποτέλεσμα μιας ακολουθηθείσας έρευνας και ταυτόχρονα η προϋπόθεση για την εξέλιξη της μεθόδου.

2.9. Η προσπάθεια δόμησης του χώρου. Η σειρά *Αναλογικά 2*, 1976-81

Έχοντας εξετάσει στα *Αναλογικά 1*, τις πιθανές διασταυρώσεις και τα πλαστικά αποτελέσματα που μπορούν να προκύψουν από τη σχέση τετραγώνου και κύκλου, το ενδιαφέρον της Πάστρα από το 1976 και εξής στρέφεται γύρω από το πρόβλημα του τρόπου απεικόνισης και δόμησης του χώρου. Προς αυτήν την κατεύθυνση έχει αποπειραθεί ήδη με το έργο *Σύνεκτρον-τετράγωνο-κύκλος*. Αν και δε θεωρεί τη συγκεκριμένη κατασκευή ως γλυπτό

⁸⁴ Εμμανουήλ Μαυρομμάτης, *Η Πρόβλεψη και η Μνήμη. Τα σχέδια, τα γλυπτά και τα θεωρητικά κείμενα της Ναυσικάς Πάστρα (1921-2011)*. ό.π. σ. 347.

χώρου, αφού είναι προϊόν της σύζευξης τριών επίπεδων σχημάτων, στην τρισδιάστατη μεταφορά του το έργο έχει όγκο. Σε ένα πρώιμο στάδιο, και μέχρι να ξεκινήσει τη νέα σειρά των *Αναλογικών 2*, η καλλιτέχνηδα αφιερώθηκε στην προσπάθεια να «υψώσει» τη σύνθεση στον χώρο, αντικαθιστώντας τα τετράγωνα με κύβους και τους κύκλους με σφαίρες. Φαίνεται έτσι, ότι χρησιμοποιώντας μέγιστους μη-συνεπίπεδους κύκλους, οι οποίοι έχουν το ίδιο κέντρο, η καλλιτέχνης κατασκευάζει μακέτες που παρουσιάζονται ως «άδειες» σφαίρες με ξύλινες και μεταλλικές βέργες αλλά και χαρτί (εικ.121). Με τις μακέτες αυτές η καλλιτέχνης δηλώνει μία συγγένεια προς την κονστρουκτιβιστική αρχή η οποία αρνείται τη μάζα σαν πλαστικό στοιχείο στην γλυπτική.

Τα *Αναλογικά 2* (1979-1982) παρουσιάστηκαν στην ατομική έκθεση της Πάστρα το 1980 στη Wiener Secession της Βιέννης. Εκκινούν με την προσπάθεια της προσθήκης ενός τρίτου κινητού στοιχείου που περιστρεφόμενο θα καταφέρει να ορίσει δυναμικά τον χώρο. Στόχος της είναι δίπλα στα ήδη προδιαγεγραμμένα μοτίβα να βρει τρόπο να οδηγήσει το βλέμμα του θεατή σε μια νέα προοπτική που επεκτείνεται πέραν των δύο διαστάσεων. Έτσι στο επόμενο βήμα προς αυτή την κατεύθυνση, στο πρώτο σχέδιο των *Αναλογικών 2* (εικ.122), παρουσιάζεται ένα τετράγωνο, το οποίο μετασχηματίζεται ώστε το κέντρο συμμετρίας του O να παραμένει πάνω στον άξονα Ox ο οποίος είναι και άξονας συμμετρίας του τετραγώνου. Ο λόγος των πλευρών των διαδοχικών τετραγώνων είναι $\frac{3}{2}$ όσος είναι και ο λόγος $\frac{a}{b} = \frac{b}{c}$. Η κίνηση του τετραγώνου μπορεί να συνεχιστεί επ' άπειρον. Όμως αυτή η κίνηση δεν μπορεί να μεταφέρει το σημείο A σε μεγάλη απόσταση. Συγκεκριμένα, το σημείο A μπορεί να μετακινηθεί σε μια απόσταση ίση με $\alpha + \frac{2}{3}\alpha + \dots + \left(\frac{2}{3}\right)^n \alpha + \dots = \alpha \left(1 + \frac{2}{3} + \dots + \left(\frac{2}{3}\right)^n + \dots\right) = 3\alpha$ λόγω της γεωμετρικής προόδου που δημιουργείται. Επίσης το μήκος των πλευρών του οριακού τετραγώνου τείνει στο μηδέν. Το συμπέρασμα είναι ότι το τετράγωνο καταστρέφεται σε μικρή απόσταση, μέσα στο οπτικό μας πεδίο. Στο επόμενο σχέδιο (εικ.123), τοποθετεί το τετράγωνο να περιστρέφεται αριστερόστροφα ως προς την αρχή O των αξόνων, ενώ συγχρόνως το μικραίνει με λόγο αναλογίας $\frac{2}{3}$. Επίσης τα σημεία A, B, C πλησιάζουν προς την αρχή O με τον ίδιο λόγο, δηλαδή $\frac{OC}{OB} = \frac{OB}{OA} = \frac{2}{3}$. Αυτό σημαίνει ότι το τετράγωνο μικραίνει σε κάθε βήμα και ακολουθώντας μια σπειροειδή κίνηση απορροφάται από το κέντρο O .

Στο τελικό σχέδιο του συστήματος, το σχήμα (εικ.124) κατασκευάζεται επαγωγικά από μια οικογένεια ημικυκλίων. Στο πρώτο βήμα θεωρείται ένα ορθογώνιο σύστημα αξόνων στο επίπεδο. Με κέντρο την αρχή O_1 των αξόνων σχεδιάζονται δύο ημικύκλια, ένα μπλε και

ένα μαύρο με ακτίνες r_1 και r'_1 αντίστοιχα και λόγο $\frac{r_1}{r'_1} = \frac{3}{2}$. Το μπλε ημικύκλιο τοποθετείται στο αριστερό ημιεπίπεδο και το μαύρο στο πάνω ημιεπίπεδο, ως προς το σύστημα συντεταγμένων. Ακολουθώντας, στο δεύτερο βήμα, θεωρείται το σημείο O_2 στο πρώτο τεταρτημόριο και πάνω στην κύρια διαγώνιο του συστήματος συντεταγμένων. Αν x είναι η τετμημένη του O_2 τότε το O_2 καθορίζεται από την αναλογία $\frac{r'_1}{r_1} = \frac{3}{2}$. Με αρχή το σημείο O_2 ένα νέο ορθογώνιο σύστημα αξόνων κατασκευάζεται και το οποίο προκύπτει από το προηγούμενο με στροφή κατά μία ορθή γωνιά. Στο νέο σύστημα συντεταγμένων γράφονται τα νέα ημικύκλια μπλε και μαύρο με ακτίνες r_2 και r'_2 αντίστοιχα και λόγο $\frac{r_2}{r'_2} = \frac{3}{2}$. Όπως στο πρώτο βήμα και στο δεύτερο βήμα, το μπλε ημικύκλιο είναι τοποθετημένο στο αριστερό ημιεπίπεδο και το μαύρο στο άνω ημιεπίπεδο, ως προς το νέο σύστημα αξόνων. Με βάση το λόγο $\frac{r_1}{r_2} = \frac{3}{2}$ και σε συνδυασμό με όλα τα παραπάνω δεδομένα, η κατασκευή στο δεύτερο βήμα είναι πλήρως καθορισμένη.

Το τρίτο βήμα προκύπτει από το δεύτερο με μια δεξιόστροφη στροφή του κέντρου O_2 , ακριβώς όπως προηγουμένως. Ο εξοικειωμένος θεατής με τους βασικούς μετασχηματισμούς στο επίπεδο, μπορεί να αντιληφθεί ότι τα στοιχειώδη σχήματα (τετράγωνο, κύκλος, παραβολή) στα *Αναλογικά 1, 2* όσο και στα *Αναλογικά 3* στη συνέχεια, δημιουργούν νέες συνθέσεις που προκύπτουν εφαρμόζοντας διαδοχικές μεταφορές, στροφές και ομοιοθεσίες στα αρχικά σχήματα και δομές. Συμπερασματικά τα κέντρα O_1 , O_2 και λοιπά, περιστρέφονται δεξιόστροφα γύρω από ένα νοητό σταθερό σημείο. Η επέκτασή τους στις τρεις διαστάσεις καταφέρνει να εξωτερικεύσει την ανάγκη της καλλιτέχνης να ορίσει τον χώρο. Επειδή οι ακτίνες των κύκλων μικραίνουν ομοιόμορφα όπως και πριν με λόγο $\frac{3}{2}$ τα κέντρα των αξόνων συσσωρεύονται στο σταθερό νοητό σημείο O και η κατασκευή έχει τη τάση να καταστρέφεται σε αυτό.

Τα *Αναλογικά 2*, ως θεωρητική, μαθηματική μελέτη απεικονίστηκε βήμα-βήμα, όπως ήδη περιγράψαμε, σε μια νέα σειρά σχεδίων τα οποία περιλήφθηκαν στον κατάλογο της έκθεσης στην Wiener Secession της Βιέννης. Τα σχέδια αυτή τη φορά ακολουθήθηκαν από αντίστοιχα ανάγλυφα που η καλλιτέχνης κατασκεύασε από το 1979 έως το 1982. Οι επιτοίχιες αποδόσεις τους, *Ανάγλυφα αρ. 9, 10, 15, 16, 18* (εικ.125) είναι κατασκευασμένες από ξύλο, με τα τετράγωνα και τα κινητά στοιχεία των ημικυκλίων να είναι βαμμένα με μπλε σκούρο χρώμα και όλη η σύνθεση τοποθετήθηκε πάνω σε οβάλ ξύλινα πάνελ φυσικού χρώματος. Τα ημικύκλια και οι άξονές τους σε κάθε διαδοχικό βήμα δεν έμειναν πλέον συνεπίπεδα, αλλά βαθμιαία η Πάστρα αποφάσισε να τα αναπτύξει στον χώρο. Συγκεκριμένα, τα ημικύκλια είτε

μεταφέρονται παράλληλα στον χώρο, είτε παριστάνονται σε ένα τρισσορθογώνιο σύστημα συντεταγμένων, είτε σε ένα συνδυασμό αυτών (εικ.126).

Αυτό που ενδιαφέρει εδώ την Πάστρα παράλληλα με την απόδοση του χώρου, είναι ο τρόπος που μετασχηματίζονται οι σχέσεις των αναλογιών στις τρεις πλέον διαστάσεις. Όπως γράφει στο συνοδευτικό κείμενο του καταλόγου: «Ένα προσεχές στάδιο είναι εκείνο ενός γλυπτού όπου οι τρισδιάστατες σχέσεις πραγματοποιούνται αναλογικά ως προς τις προηγούμενες πραγματοποιήσεις και, ακόμα, μέσω μιας άλλης αναλογίας στο εσωτερικό αυτών των νέων αναλογικών σχέσεων (*Αναλογικά 2*). Εδώ βρίσκεται λοιπόν η έννοια της λειτουργίας-αντικειμένου της διερεύνησης: *πως ενεργούν οι αλλαγές των σχέσεων με την αλλαγή της σχέσης από την οποία παράγονται; ποιά είναι η ακραία κατάσταση της σχέσης που αποτελεί συνάρτηση του ίδιου της του ορισμού;*»⁸⁵.

Την τελική διατύπωση του θεωρητικού προγράμματος των *Αναλογικών 2* και απάντηση στο προηγούμενο ερώτημα έδωσε το μεγάλο περίοπτο γλυπτό από σίδηρο *Συνάρτηση I* (εικ.127). Αξίζει να σημειωθεί ότι το έργο, μετά από αρκετές παρουσιάσεις σε διάφορες εκθέσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό -Wiener Secession (1980), Europalia-Hellas (1982), Βαφοπούλειο (1987)- τοποθετήθηκε το 1999 και κοσμεί ακόμη το προαύλιο του Τελλόγλειου Ιδρύματος στη Θεσσαλονίκη, ενώ η κάτοψή του αποτέλεσε το λογότυπο-σήμα του Ιδρύματος. Με βάση την κάτοψη, που απαρτίζεται από τα μπλε ημικύκλια του σχήματος που αναλύσαμε παραπάνω (εικ.124), η κατασκευή του γλυπτού *Συνάρτηση I* μπορεί να περιγραφεί ως εξής: Σε κάθε ημικύκλιο η Πάστρα παίρνει την ακτίνα που περνάει από το μέσο του και από κάθε κέντρο του ημικυκλίου υψώνει έναν κατακόρυφο άξονα. Σε κάθε κατακόρυφο άξονα κατασκευάζει έναν σταυρό, με την ιδιότητα οι άξονες του σταυρού με την ακτίνα του αντίστοιχου ημικυκλίου να ορίζουν ένα τρισσορθογώνιο σύστημα αξόνων. Σε καθέναν από τους τρεις σταυρούς κατασκευάζεται ένα νέο ημικύκλιο στο επίπεδο που ορίζει η ακτίνα με τον κατακόρυφο άξονα. Οι ακτίνες κάθε ζεύγους ημικυκλίων διατηρούν την ίδια σχέση αναλογίας με τις ακτίνες κάθε άλλου ζεύγους.

Χαρακτηριστικό είναι ότι το γλυπτό όπως και το σχέδιο της κάτοψης παρουσιάζει μια τάση προς αφαίρεση, αφού από τις αρχικές σχέσεις κύκλου και τετραγώνων που είναι σε περιστροφή, διατηρούνται μόνο ως ενδείξεις οι οριζόντιοι και κάθετοι άξονες και τα ημικύκλια των καμπύλων. Η προσοχή της καλλιτέχνης εστιάζεται στον ενδιάμεσο χώρο και τη διαδικασία μεταμόρφωσης από τις δύο στις τρεις διαστάσεις. Μάλιστα ο όρος *Συνάρτηση*,

⁸⁵ Ναυσικά Πάστρα, «Analogiques», *Nausica Pastra*, Wiener Secession, ό.π., σ. 126.

τίτλο τον οποίο η Πάστρα έδωσε στο έργο, δηλώνει την έννοια της αλληλοσυσχέτισης. Αυτή εκφράστηκε μέσα από ένα σύστημα αξόνων-σταυρών που παραπέμπει σε μια σχέση στο επίπεδο και στα ημικύκλια που ως τρίτο στοιχείο χρησιμοποιούνται για την επέκταση του συστήματος στο χώρο. Ταυτόχρονα η επιλογή της λέξης «συνάρτηση» δίνει έμφαση στην έννοια της λειτουργίας ή αλλιώς της χρήσης όπως αυτή ενυπάρχει στην γαλλική και αγγλική απόδοση του όρου (*fonction-function*). Ενώ όπως ο Αυστριακός κριτικός της εποχής Kristian Sotriffer σημείωσε «αυτό το έργο λειτουργεί με σαφήνεια και συνέπεια, αναπτύσσοντας αρμονικά παρά την αυστηρότητα της μορφής, μια μεγάλη ελευθερία που στηρίζεται σε μια σταθερή αφετηρία»⁸⁶.

2.10. Η επιθυμία για επέκταση στο άπειρον. Η σειρά *Αναλογικά 3*, 1982-86

Το πώς επιτυγχάνεται η μέγιστη δυνατή ελευθερία μέσα από την επέκταση στον χώρο, φιλοδόξησε η Πάστρα να ανακαλύψει στην επόμενη και τελευταία φάση των *Αναλογικών* σειρών. Η καλλιτέχνιδα συνειδητοποίησε ότι τα απόλυτα συμμετρικά σχήματα του τετραγώνου και του κύκλου θα μπορούσαν να αντικατασταθούν με πραγματικές, άλλου τύπου καμπύλες που υπάρχουν στη φύση και έχουν τη δυνατότητα να επεκταθούν απ' άπειρον. Χαρακτηριστικά παραδείγματα τέτοιων καμπυλών είναι οι *παραβολές*, που απασχόλησαν την καλλιτέχνιδα για τα επόμενα χρόνια, και την επεξεργασία τους εξέθεσε για πρώτη φορά στην Αίθουσα Τέχνης Μέδουσα το 1984. Την έκθεση συνόδευσε τρίγλωσσος κατάλογος, που συγκριτικά με όλους τους προηγούμενους, όχι μόνο συμπεριλάμβανε σχέδια που αποτύπωναν όλα τα βήματα της ακολουθηθείσας μεθόδου, εκκινώντας από τα *Αναλογικά 1* μέχρι και τα *Αναλογικά 3*, αλλά αυτή τη φορά παρέθετε επίσης και φωτογραφίες από τις πλαστικές αποδόσεις των ανάγλυφων και των περίοπτων γλυπτών, που αντιστοιχούσαν στα διαφορετικά στάδια έρευνάς της.

Παρακολουθώντας και εδώ την κατασκευαστική διαδικασία που εφάρμοσε η καλλιτέχνιδα, κρίνεται απαραίτητο να αναφερθούμε στις μαθηματικές ιδιότητες της παραβολής. Πρόκειται για μία καμπύλη 2ου βαθμού, όπως άλλωστε ο κύκλος, η έλλειψη και η υπερβολή. Όλες οι παραπάνω καμπύλες δημιουργούνται τέμνοντας ένα κώνο (εικ.128) με επίπεδα και για αυτό ονομάζονται κωνικές τομές. Θεωρώντας ένα κώνο C και ένα επίπεδο Π , περιστρέφοντας κατάλληλα το επίπεδο Π περί έναν άξονα PQ λαμβάνουμε μία οικογένεια

⁸⁶ Kristian Sotriffer, «Raumstudien auf papier, in metal und holz», *Die Presse*, 08.04.1980. Ελληνική μετάφραση «Σπουδές χώρου σε χαρτί, μέταλλο και ξύλο», από τον κατάλογο *Ναυσικά Πάστρα (1921-2011)*, ό.π., σ. 130.

ελλείψεων. Σε δυο ακριβώς αντίθετες θέσεις, η οικογένεια των ελλείψεων μεταπίπτει σε κύκλο από τη μία μεριά και σε παραβολή από την άλλη (κόκκινη καμπύλη), η οποία είναι μια άπειρη καμπύλη. Αυτό είναι ίσως το μόνο κοινό χαρακτηριστικό μεταξύ του κύκλου και της παραβολής, ότι δηλαδή δημιουργούνται σε ακραίες θέσεις μετασχηματίζοντας συνεχώς μια οικογένεια ελλείψεων. Αυτός, ίσως, να ήταν και ο λόγος που η καλλιτέχνης επέλεξε την παραβολή για να εξελίξει την καλλιτεχνική-γεωμετρική της δημιουργία.

Οι διαφορές του κύκλου και της έλλειψης με την παραβολή είναι πλέον εμφανείς. Ο κύκλος και η έλλειψη είναι κλειστές και κατά συνέπεια φραγμένες καμπύλες. Η παραβολή δεν είναι φραγμένη, αλλά αντίθετα οδηγείται στο άπειρο. Αυτή η ιδιότητα ήταν που ενέπνευσε την Πάστρα και αποφάσισε να την εκμεταλλευτεί ώστε να απελευθερώσει τις κατασκευές της, οι οποίες, με εξαίρεση το *Σύνεκτρον-ανάπτυγμα*, παρέμεναν και εξελίσσονταν σε έναν περιορισμένο χώρο. Στο πρώτο σχήμα των *Αναλογικών 3* (εικ.129), η Πάστρα σχεδιάζει μια παραβολή με τον άξονα συμμετρίας της, ο οποίος διέρχεται από την κορυφή της *Γ3*. Στη συνέχεια (εικ.130-131), σχεδιάζει μια οικογένεια παραβολών με διαφορετικά ανοίγματα και αντίστοιχες κορυφές που βρίσκονται στα σημεία *Γ-1, Γ0, Γ1, Γ2, Γ3*. Με βάση τα παραπάνω σχέδια που αναπαριστούν τα επαγωγικά βήματα του συλλογισμού της, καταλήγει στον σχεδιασμό «των πρώτων αντικειμένων-γλυπτών αυτής της σειράς, [που] συγκεκριμενοποιούν την αναλυτική πρόοδο μέσω της ελάχιστης γραφής. Είναι τα *Ανάγλυφα 1, 2, 3, 4 και 5* και τα γλυπτά *Συνάρτηση III, Συνάρτηση IV, Συνάρτηση V*»⁸⁷. Όπως σε όλες τις ενότητες των *Αναλογικών* σειρών, έτσι και εδώ υπάρχει μια «κατάσταση-κατώφλι», που είναι η *Συνάρτηση VII* (εικ.132). Η κατασκευή της δημιουργείται με τρόπο ανάλογο της *Συνάρτησης I* στα *Αναλογικά 2*.

Συγκεκριμένα, αντί για τις ακτίνες των ημικυκλίων που βρίσκονται στο έδαφος, εδώ χρησιμοποιούνται οι άξονες συμμετρίας των παραβολών, από τις κορυφές των οποίων υψώνονται κατακόρυφες ευθείες. Σε καθορισμένα ύψη των κατακόρυφων κατασκευάζει οριζόντιες ευθείες ώστε, αφενός να δημιουργούνται σταυροί, και αφετέρου μαζί με τους αρχικούς άξονες συμμετρίας των παραβολών να δημιουργούνται τριστορθώγνια συστήματα αξόνων. Ακολούθως, συμπληρώνει την κατασκευή της αντικαθιστώντας τα ημικύκλια με

⁸⁷ Η Πάστρα κατά καιρούς διαφοροποιούσε τα νούμερα των *Ανάγλυφων* και των *Συναρτήσεων* που έδινε στα έργα της ή έδινε τον τίτλο *Συναρτήσεις* στα *Ανάγλυφα* και το αντίστροφο. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα, οι τίτλοι και τα νούμερα συχνά να μη συμπίπτουν μεταξύ των διαφόρων καταλόγων και των κειμένων της. Εδώ το παράθεμα και τα νούμερα προέρχονται από το κείμενο της ίδιας «Αναλογικά: Μέθοδος και Σχέση», *Mesures Art International*, no.4, 21 Μαρτίου 1989, σ. 2-7. Σε ότι αφορά τα *Αναλογικά 3*, έχουν ταυτοποιηθεί τα *Ανάγλυφα 3, 4, 5, 8, 9*, η *Συνάρτηση VII* (κατάλογος *Ναυσικά Πάστρα, Αναλογικά, Χώρος Τέχνης Μέδουσας*, 1984), η *Συνάρτηση IX*, Μουσείο Βορρέ (κατάλογος *Αθήνα Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης*, 1985, σ. 131) και *Συνάρτηση X*, Τελλόγλειο Ίδρυμα (κατάλογος *Ναυσικά Πάστρα, Αναλογικά, Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο*, 1987, σ. 58).

παραβολές. Τα μεγέθη των παραβολών αλλάζουν κατά την προσφιλή πρακτική της καλλιτέχνης διατηρώντας πάντα σταθερούς λόγους μεταβολής. Επίσης οι παραβολές που αναπτύσσονται στον χώρο κοιτάνε προς τα κάτω, όπως και τα ημικύκλια. Σημειώνουμε ότι το έργο αναπτύσσεται προς ένα εσωτερικό νοητό σημείο, το οποίο είναι το σημείο συσσώρευσης των παραβολών της κάτοψης. Φαίνεται λοιπόν, ότι τα *Αναλογικά 3* αποτελούν «την “νατουραλιστική” μεταγραφή των *Αναλογικών 2*»⁸⁸, πρόκειται δηλαδή για τη μεταφορά τους στον φυσικό-πραγματικό χώρο, τον οποίο προσπαθεί να ορίσει μέσα από τις καμπύλες. Τα έργα της σειράς αυτής παρότι διεκδικούν την εννοιολογική ανοικτότητα και τη δυναμική τους κίνηση, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι ταυτόχρονα ορίζουν με ακρίβεια τον χώρο και διακρίνονται για την καλά δομημένη αρχιτεκτονική τους κατασκευή.

Η ίδια η Πάστρα προσπαθώντας να συνοψίσει την πορεία των *Αναλογικών* γράφει ότι «με ένα εξελικτικό, διαδοχικό τρόπο, η όλη αναζήτηση πέρασε από κάποια στατική έκφραση, με τις πρώτες γεωμετρικές μορφές, σε μια δεύτερη περίοδο της πλήρωσης του χώρου, με μια ήσυχη τρισδιάστατη μορφή: για να καταλήξει με την *Συνάρτηση VII*, σε μια δυναμική κατάληψη του χώρου με άξονες- κατευθύνσεις και παραβολές»⁸⁹. Ιδιαίτερα σε μια επόμενη απόπειρά της, τη *Συνάρτηση IX και X* (εικ.133-135), η καλλιτέχνης αποφάσισε να απελευθερώσει την κατασκευή της και να κερδίσει και την τέταρτη διάσταση του χρόνου. Έτσι τοποθέτησε τις καμπύλες των παραβολών να κοιτούν προς τον ουρανό ανοιχτές προς στο σύμπαν και τείνοντας στο άπειρο. Ταυτόχρονα, το ανοιχτό κυανό χρώμα, χαρακτηριστικό των *Αναλογικών 3*, επέτεινε αυτό το στοιχείο, παραπέμποντας στο «χρώμα του ουρανού και του διαστήματος»⁹⁰ και προσδίδοντας στα έργα την έντονη αίσθηση του διηνεκού και της πνευματικότητας. Οι καμπύλες των έργων έτοιμες να αναμετρηθούν με αυτές των ουράνιων σωμάτων μοιάζει να διαγράφουν τροχιές χωρίς τέλος στον χώρο και τον χρόνο.

Υπό αυτήν την έννοια μπορούμε να επιστρέψουμε ξανά στη σχέση της καλλιτέχνης με τους Πυθαγόρειους φιλοσόφους. Αυτοί με όλες τις αριθμητικές και γεωμετρικές αποδείξεις που διέθεταν προσπάθησαν να μελετήσουν την κίνηση των ουράνιων σωμάτων και την κατανόηση των κοσμικών φαινομένων, αλλά και να ανακαλύψουν τα μουσικά διαστήματα από μία χορδή. Αποδίδοντας στους αριθμούς μεταφυσικές ιδιότητες, αυτοί δεν θεωρούνται απλά σύμβολα ποσοτικών σχέσεων αλλά εκλαμβάνονται ως ιερά στοιχεία της ουσίας του κόσμου.

⁸⁸ Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά, «Ναυσικά Πάστρα», 1995, στον κατάλογο *Ναυσικά Πάστρα (1921-2011)*, ό.π., σ. 80.

⁸⁹ Ναυσικά Πάστρα, αδημοσίευτο κείμενο που βρέθηκε στο αρχείο της χωρίς τίτλο και με ημερομηνία 3 Μαρτίου 1987.

⁹⁰ Αρτεμς Καρδουλάκη, «Σχήματα και Φόρμες του Σύμπαντος από την Ναυσικά Πάστρα», *Τα Νέα της Τέχνης*, αρ. 126, Απρίλιος 2004, σ. 10-11. Αναδημοσίευση στον κατάλογο *Ναυσικά Πάστρα (1921-2011)*, ό.π., σ. 237.

Για αυτό τον λόγο οι Πυθαγόρειοι θεώρησαν ότι οι αριθμοί διέπουν τις κινήσεις των αστερών και κατέχουν ορισμένη θέση στο Διάστημα. Οι αναλογίες τους δημιουργούν την αρμονία (η ανάκληση του ωραίου) η οποία έχει μεν κοσμική αξία αλλά και συνδέει ταυτόχρονα τους δύο κόσμους: νοητό και αισθητό με δεδομένο ότι ο τελευταίος υπάρχει κατά ατελή απομίμηση του τέλει νοητού.

Κατά αντιστοιχία και με τα δικά της μέσα, αντιλαμβανόμαστε τη βαθιά ανάγκη της Πάστρα να ανακαλύψει μέσα από τις *Συναρτήσεις* της, το ανθρώπινο μέτρο που αποτελεί μέτρο του σύμπαντος, αλλά και να προσεγγίσει το συμπαντικό μέτρο που επηρεάζει το ανθρώπινο. Συγγενεύοντας πνευματικά με τις θέσεις της Πυθαγόρειας φιλοσοφίας, είδε την ουσία των πράγματων στους αριθμούς και στις μαθηματικές αναλογίες και σχέσεις, που έχοντας ισχύ νόμων διέπουν τον φυσικό αλλά και τον νοητό κόσμο. Οι αριθμοί αποτέλεσαν για την Πάστρα μια μεταγλώσσα που θα της επέτρεπε μέσα από τη «σύνταξή» τους να διαγράψει την προσωπική της μυθολογία. Να κατασκευάσει μια τέχνη που βασιζόμενη σε ένα άρτιο σύστημα, θα κατάφερνε να παρουσιάσει ύλη και πνεύμα ισότιμα και εν τη ενώσει, χωρίς ταυτόχρονα να αποποιείται την έκφραση της μεταφυσικής αγωνίας της.

Η ανάγκη της Πάστρα να συνοψίσει το βασικό θεωρητικό πρόγραμμα των *Αναλογικών* σειρών συνολικά, το οποίο αδιάλειπτα ακολούθησε και ανέπτυξε σε βάθος για σχεδόν μια εικοσαετία, καταγράφηκε σε τρία ανακεφαλαιωτικά σχέδια-διηγήσεις που αποτυπώνουν το πέρασμα από το ένα στάδιο στο άλλο, καθώς και τη μεθοδολογία που ακολουθήθηκε. Αυτά δημοσιεύτηκαν διαδοχικά με μικρές παραλλαγές κατά τη διετία 1988-1989, στον κατάλογο της έκθεσης *Null Dimension* στη Fulda της Γερμανίας, στο βελγικό περιοδικό ± 0 το 1988 εξ' αφορμής της έκθεσης *Pages d'Artistes hors mesure/Cinquante fois Plus Moins Zero*, στην αγγλική ειδική έκδοση *Blank Page* ως λιθογραφία (εικ.136), στην επίσης περιοδική βέλγικη έκδοση *Mesures, Art International*. Τα σχέδια αυτά αποκτήθηκαν στη συνέχεια από το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης του Hünfeld.

2.11. Η δημιουργία ενός συστήματος διασύνδεσης των μορφών. Η σειρά *Σχέσεις-Ρυθμοί*

Η τάση για ανακεφαλαίωση είναι εμφανής και στο καινούργιο δημιουργικό στάδιο των *Σχέσεων-Ρυθμών* που ξεκίνησε το 1988 και διήρκεσε μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1990, με την προσθήκη *T.E. (Temps-Espace)* στους τίτλους των έργων από το 1995 και μετά. Όπως η ίδια η Πάστρα αναφέρει πρόκειται για έργα στα οποία «όλες οι αναμνήσεις αυτής της μακριάς διαδρομής έχουν αποκρυσταλλωθεί σε μια σχεδόν έμμονη ιδέα: να πραγματοποιήσω

αντικείμενα που δονούνται από τους δικούς τους ρυθμούς, παροξύνοντας τις σχέσεις που φέρουν μέσα τους. Είναι αντικείμενα που προκύπτουν από όλη την προηγούμενη εργασία μου και δεν αποτελούνται παρά μόνο από σχέσεις και ρυθμούς.»⁹¹. Αν και οι πρώτες παρουσιάσεις των *Σχέσεων-Ρυθμών* έγιναν το 1989 στην Αίθουσα Τέχνης Gallery του Rotterdam και στο Γαλλικό Ινστιτούτο της Θεσσαλονίκης, ψήγματα προς την ίδια κατεύθυνση, δηλαδή την προσπάθεια αποτύπωσης μιας τυπολογίας σχέσεων είχαν ήδη εμφανιστεί -όπως επισημάναμε παραπάνω- στα σχέδια των *Αναλύσεων ασυμμετρικών* (εικ.137-138). Τα γλυπτά *Σχέσεις-Ρυθμοί* αποτέλεσαν ουσιαστικά τις πλαστικές μεταφορές (μέσω μεταγραφής σε ξύλο) των σχεδιαστικών πλεγμάτων των *Αναλογικών 1*, και εκτέθηκαν κυρίως στην Πολωνία ανάμεσα στο 1985 και 1986, με τη μοναδική πλήρη σειρά να βρίσκεται στην ίδια χώρα στο Μουσείο της πόλης Chełm⁹².

Αυτή η σειρά, όχι μόνο εγγράφεται στο πλαίσιο μιας μινιμαλιστικής αισθητικής απόδοσης, αλλά άνοιξε ουσιαστικά τον δρόμο για τη συμμετοχή της Πάστρα σε μια σειρά από εκθέσεις και συμπόσια στην Ολλανδία και την Γερμανία τη δεκαετία του 1980, στα οποία το έργο της (τα ανακεφαλαιωτικά σχέδια των *Αναλογικών*, 1-3 και τα γλυπτά *Σχέσεις-Ρυθμοί*) συνδέθηκε με αυτό των σύγχρονων συναδέλφων της στο πλαίσιο μιας τέχνης με μετακονστρουκτιβιστικές ανησυχίες. Η νέα σειρά *Σχέσεις-Ρυθμοί*, παρουσιάστηκε διαδοχικά ως σχέδια, ανάγλυφα και περίοπτα γλυπτά στις ατομικές εκθέσεις της καλλιτέχνιδος στη Γκαλερί 7 στην Αθήνα το 1991, τη Σχολή Καλών Τεχνών του Saint Etienne, την Alliance Française της Μπολόνια το 1992 και σε πληρέστερη μορφή στην γκαλερί Artforum της Θεσσαλονίκης το 1994. Σε αυτά τα έργα η Πάστρα εστίασε στην καθαυτή μελέτη των σχέσεων που προκύπτουν ως απόρροια των αρχικών σχέσεων. Παράλληλα, τα νέα αυτά γλυπτικά αντικείμενα, χωρίς να εμμένουν τόσο στην επανάληψη, εμφανίζονται με τη μορφή τομών και ρήξεων στο εσωτερικό του συστήματος, ενώ ταυτόχρονα φέρουν την ανάμνηση στοιχείων των προηγούμενων δομών, διαδικασιών και σχέσεων που ακολουθήθηκαν.

⁹¹ Ναυσικά Πάστρα, «Αναλογικά: Μέθοδος και Σχέση», ό.π., σ. 181.

⁹² Η σχέση της Πάστρα με την Πολωνία είχε αρχίσει από το 1985 εξαιτίας του ιστορικού τέχνης Χάρη Σαββόπουλου και της πολωνής συντρόφου του, επιμελήτριας και κριτικού τέχνης Elzbieta Koscielak. Οι δυο τους έφεραν σε επαφή έλληνες γεωμετρικούς καλλιτέχνες με τους αντίστοιχους Πολωνούς, μέσω από μια σειρά εκθέσεων και συμποσίων στις πόλεις Okuninka (1985), Chełm (1986) και Αθήνας (1987, 1992). Τον κατάλογο της Chełm με τίτλο *Geometria i Wzraz* προλόγισε η ιστορικός τέχνης Bozena Kowalska, η οποία έκτοτε συνδέθηκε με σχέση φιλίας με την Πάστρα παρακολουθώντας το έργο της και γράφοντας για αυτό. Δες και το αντίστοιχο αναλυτικό Σχόλιο ν.11 του Εμ. Μαυρομάτη στον κατάλογο *Ναυσικά Πάστρα (1921-2011)*, ό.π., σ. 160-163, και το κείμενο της Bozena Kowalska, που πρωτοδημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Project 1* '88, No 178, Poland, 1988, και στον κατάλογο *Ναυσικά Πάστρα (1921-2011)*, ό.π., σ. 165-169.

Με αυτό τον τρόπο δικαιολογείται και ανιχνεύεται, παρά την καθυστερημένη κατά μια δεκαετία γλυπτική μεταγραφή τους, η παρουσία των πρώτων τέτοιων σχεδιαστικών μελετών ήδη στα *Αναλογικά Ι* του 1976. Πρόκειται για τις κάθετες τομές, οι οποίες υπό τον τίτλο *Ρυθμοί (Rythmes)* εμφανίστηκαν στο κάτω αριστερό μέρος των σχεδίων *Αναλύσεις* (εικ.95-100) –που μελετήσαμε ανωτέρω- και αυτή τη φορά μεταγράφηκαν σε ξύλινες ανεξάρτητες δομές (εικ.139-140). Αυτές εκτέθηκαν ως σύνολο στο *Τρίπτυχο Ι, Σχέσεις-Ρυθμοί*, 1988 (εικ.141). Σε αντίθεση με τα αρχικά σχέδια, τα οποία εντάχθηκαν σε ένα κυκλικό σχήμα εναλλασσόμενων απαγωγών-επαγωγών με περιγραφικό χαρακτήρα, εδώ τα έργα χαρακτηρίζονται από μορφική αυστηρότητα και αυτοτέλεια. Η τάση αυτή για αποδέσμευση θα μπορούσε να εκληφθεί και ως άρνηση του αφηγηματικού, δηλαδή της ανάγνωσης των διαδοχών της πλοκής. Αυτή τη φορά, φαίνεται ότι η Πάστρα στρέφει την προσοχή της όχι στην αρχική εξιστόρηση, αλλά στο να παρουσιάσει με τη συνοπτικότερα δυνατή διατύπωση τη δομή και την καθοριστική εκείνη σχέση που προκύπτει από διαφορετικούς τύπους οργάνωσης στο εσωτερικό ενός συστήματος και από διαφορετικούς προγενέστερους τύπους σχέσεων.

Μάλιστα η καλλιτέχνης γράφει την ίδια χρονιά ότι, «οι σχέσεις είναι αναγνώσιμες και τείνουν, κάθε φορά, σε υψηλότερα επίπεδα αφαίρεσης, καθώς γίνεται η μετάβαση από τις σχέσεις στα συστήματα των διαφόρων τύπων των οργανώσεών τους και στα συστήματα που οργανώνουν τα συστήματα. [...] ο καλλιτέχνης δεν ενδιαφέρεται τόσο για τις ίδιες τις μορφές που είναι προσωπικές και προκύπτουν αυθαίρετα, αλλά ενδιαφέρεται, κυρίως να μελετήσει τα συστήματα των διασυνδέσεων των μορφών αυτών, μεταξύ τους. Αυτά τα συστήματα λειτουργούν πέραν του άμεσα ορατού και είναι πιο σημαντικά γιατί επιτρέπουν στις ίδιες μορφές να ανήκουν, ταυτόχρονα, σε πολλαπλά, διαφορετικά συστήματα. Αυτά τα συστήματα συμβάλλουν σε μια γνώση του κόσμου πιο πολύπλοκη, περισσότερο ισότιμη και μη-ιεραρχική, όπου η συμβίωση αντιθέσεων και η δημιουργική τους ανάπτυξη σε πολλαπλές ταυτόχρονα κατευθύνσεις, είναι στοιχεία απεριορίστης ανάπτυξης και αδιάκοπων, νέων ισορροπιών. Αυτές διαδέχονται η μια την άλλη, καθώς οι ανακαλύψεις νέων σχέσεων, εμπλουτίζουν τις γνώσεις για τις παλιές σχέσεις»⁹³.

Η παρουσία ενός συστήματος διαλεκτικών σχέσεων αποτυπώνεται καθαρά και σε έργα όπως οι *Σχέσεις-Ρυθμοί No 1α, 1β, 2α, 2β, 3α, 3β* (1991) (εικ.142-143), τα οποία τόσο μέσα από τη νέα χρησιμοποίηση του καθαρού χρώματος όσο και από τον τρόπο διάταξης των γεωμετρικών μορφών στο εσωτερικό του έργου και στον χώρο, παραπέμπουν άμεσα στον νεοπλαστικισμό του Mondrian, και ιδιαίτερα στο *Composition avec jaune, rouge, noir, bleu et*

⁹³ Ναυσικά Πάστρα, «Έννοια και γεωμετρία», 1989, στο *Ναυσικά Πάστρα (1921-2011)*, ό.π., σ. 185.

gris (1920). Ο τελευταίος, μέσω της γεωμετρικής γλώσσας που υιοθέτησε στο έργο του αλλά και όπως δήλωσε στα κείμενα του⁹⁴, θεώρησε ότι κάθε στοιχείο (αντικείμενο, φόρμα, χρώμα, μέγεθος, κατεύθυνση) μπορεί να προσληφθεί συγκριτικά, ως αντιστοιχία ή αντίθεση ως προς ένα άλλο στοιχείο, θέση την οποία βλέπουμε να ενστερνίζεται πλέον και η Πάστρα τόσο με τον θεωρητικό της λόγο όσο και με τα έργα της.

Προσπαθώντας να προσεγγίσουμε τα σημεία σύγκλισης των δύο δημιουργών, αξίζει να σημειώσουμε ότι για τον Ολλανδό καλλιτέχνη καθοριστική παράμετρος της τέχνης αποτέλεσαν οι σχέσεις που βασίζονται σε δίπολα, με θεμελιώδη αυτή μεταξύ παραστατικής και μη παραστατικής τέχνης. Η πρώτη χρησιμοποιεί μάλλον σύνθετα και ειδικά σχήματα, ενώ η δεύτερη επιστρατεύει απλά και ουδέτερα, την ελεύθερη γραμμή και το απλό χρώμα, με αποτέλεσμα την απελευθέρωση από την κυριαρχία του υποκειμενικού. Στην απλούστευση των σύνθετων μορφών οφείλει κανείς να αναζητήσει την αλήθεια και το ουσιαστικό, στη βάση των οποίων ενυπάρχει πάντοτε η φόρμα και ο χώρος. Ταυτόχρονα ο ίδιος υποστήριξε ότι η μη παραστατική τέχνη έχει καθήκον την αποδέσμευση από τη στατικότητα, μέσα από την επίτευξη μιας δυναμικής ισορροπίας. Αυτή ήταν δυνατόν να επιτευχθεί, τόσο με την καταστροφή της «ιδιαιτέρας» φόρμας, όσο και με την κατασκευή ενός ρυθμού αμοιβαίων σχημάτων ή ελεύθερων γραμμών. Επιπλέον, η ισορροπία δεν μπορεί να νοηθεί χωρίς την πράξη, αλλά αντίθετα εκλαμβάνεται ως συνεχής κίνηση που ταυτόχρονα καταστρέφει και αναδημιουργεί. Η σχέση θα μπορούσε λοιπόν να ειπωθεί, ότι λειτουργεί κατά ένα τρόπο ως αίσθηση, ανάλογη με αυτήν της όρασης και αφορά τη σύνδεση των πραγμάτων, σε τρόπο ώστε αυτά να μοιάζουν ταυτόχρονα συνδεδεμένα στην απομάκρυνσή τους και χωριστά στην συνύπαρξή τους.

Πρόκειται για «τη συμβίωση των αντιθέσεων», στην οποία η Πάστρα αναφέρθηκε παραπάνω, και η οποία είναι αδύνατο να προκύψει χωρίς την ένταση και τη δημιουργική έκρηξη που διασπά τον κόσμο σε θραύσματα. Η αναζήτηση της ισορροπίας παρουσιάζεται σαν πρόκληση για τους δύο δημιουργούς, οι οποίοι καταφέρνουν να την προσεγγίσουν διαμέσου του καθορισμού του χώρου και των σχέσεων που συντελούνται στο εσωτερικό του. Αυτό αποτελεί και το σημείο σύμπλευσης της Πάστρας με τον Mondrian, αφού και οι δύο αναφέρθηκαν στην ισορροπία, όχι μόνο μέσα από τον πλαστικό χειρισμό της φόρμας, αλλά προσδίδοντάς της και μια κοσμολογική χροιά. Ο χώρος δηλαδή παρουσιάζεται ως δομή η οποία χωρίς να απεμπολεί το ενστικτώδες, σύμφωνα με την Καντιανή εκδοχή, επιτελεί

⁹⁴ Piet Mondrian, «Plastic Art and Pure Plastic Art», *Art in Theory 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas*, (Ch. Harrison, P. Wood eds.), Oxford and Cambridge, Blackwell, 1992, σ. 368-374.

ταυτόχρονα μια διαίρεση που βασίζεται στις φόρμες και τις γραμμές που διακρίνονται για την καθαρότητά τους υπό την έννοια μιας μεταφυσικής τάξης.

Ο Mondrian ουσιαστικά με τη διαίρεση της λευκής επιφάνειας και του κενού παρουσίασε τμήματα που αν και άνισα είναι ισοδύναμα. Χρησιμοποιώντας την ευθεία που αποτελεί την επιτομή του δισδιάστατου χώρου, εκτέλεσε μια πράξη διαχωρισμού, κρατώντας διακριτά χωρίς όμως ταυτόχρονα να περιορίζει τα διαφορετικά τμήματα. Η Πάστρα με τη σειρά της, μαζί με το τετράγωνο και την ευθεία, θέλησε επιπλέον να ανιχνεύσει τη δυναμική της καμπύλης, που δρώντας διαφορετικά επιστρέφει στον εαυτό της, με άλλα λόγια, εσωστρέφεται οδηγώντας το μάτι σε ένα φυσικό συμπέρασμα-επίλογο. Το κοινό όμως στοιχείο και των δύο δημιουργών ήταν ότι μεταχειρίστηκαν τα πιο ουδέτερα και λιτά πλαστικά μέσα, με στόχο να αποτυπώσουν μέσα από τις σχέσεις τους την απόλυτη έκφραση της αλήθειας.

Η γεωμετρία του επιπέδου και ο μυστικισμός της γραμμής υπήρξαν το σημείο εκκίνησης και των δύο. Οι διασταυρώσεις, που τα πλέγματά τους ανέπτυσσαν, υπάκουαν στην καθαρότητα του σκοπού τους, που δεν ήταν άλλος από το να οριστεί ο χώρος βάσει μιας τελεολογίας, χωρίς να είναι σαφές, αν η άρθρωσή του υπακούει μόνο στους νόμους τη φυσικής ή και της μεταφυσικής. Και αυτό γιατί το τετράγωνο που χαρακτηρίζεται για την ισορροπία και τη σαφήνεια της φόρμας του, ταυτόχρονα λειτουργεί σαν πλαίσιο, ένα παράθυρο που στην ιστορία της τέχνης είχε ανοίξει πολλαπλώς για να δηλώσει τις μεταφυσικές ανησυχίες των δημιουργών. Οι αξιωματικές αρχές των σχέσεων που εκτυλίσσονται στο εσωτερικό του, αφενός είναι δηλωτικές του δισδιάστατου, αφετέρου μέσα από την επαναλαμβανόμενη τάξη τους καταφέρνουν να οδηγήσουν στην απόλυτη πραγματικότητα και την αλήθεια του σύμπαντος. Η τάξη παρουσιάζεται επαναλαμβανόμενη, ενώ στον τελικό συνδυασμό τους, ο χώρος και οι δυνάμεις του έχουν φθάσει σε επίπεδο ισορροπίας. Αυτός ο μεταφυσικός πυρήνας καθόρισε τα καθαρά πλαστικά μέσα που οι δύο καλλιτέχνες επέλεξαν για την έκφραση της παντοτινής αλήθειας, και που η επανάληψή τους υποδηλώνει τη συμμετοχή τους σε αυτήν την αλήθεια.

Η Πάστρα ακολούθησε τις ίδιες επιταγές με την καινούργια σειρά των *Σχέσεων-Ρυθμών*. Σε αυτήν, οι καθαρές, ευδιάκριτες μαύρες γραμμές ορίζουν τον χώρο, ενώ η λιτή παράθεση των βασικών χρωμάτων (κόκκινο, κίτρινο, μπλε) δεν επιδιώκει να παραπλανήσει τον νου στην αναζήτηση μια χρωματικής αρμονίας που προκύπτει από τα περιγράμματα και τις εναλλαγές των τόνων. Αντίθετα έμφαση δόθηκε στη διαύγεια και τη σαφήνεια που δημιουργείται μέσα από τις αντιθέσεις της φόρμας και των χρωμάτων. Αυτές παρέχουν έναν έντονο δυναμισμό, η αίσθηση του οποίου αυξάνεται από τις διασταυρούμενες γραμμές, που

υποδηλώνοντας τους άξονες συμμετρίας δημιουργούν ενεργητικές δονήσεις, με τα σημεία συσσώρευσης να δείχνουν συγχρόνως την κατεύθυνση της κίνησης.

Αυτήν ακριβώς την αίσθηση της δυναμικής που διαμορφώνει ένα σύστημα σχέσεων μέσα από διακοπές και ρήξεις στο εσωτερικό του, αλλά και μέσω μιας διαλεκτικής προσέγγισης με τον χώρο εξετάζει η Πάστρα με τη σειρά των *Σχέσεων-Ρυθμών*. Η καλλιτέχνης έχει πλέον συνειδητοποιήσει την αδυναμία της δισδιάστατης επιφάνειας να αποτυπώσει τις σχέσεις χώρου. Έτσι αποφασίζει όχι μόνο να απομακρυνθεί από την επιπεδότητα αλλά και να στρέψει τις αναζητήσεις της στις καθαυτές έννοιες του χώρου και του χρόνου όπως αναφέρεται στο συνοδευτικό κείμενο του καταλόγου της έκθεσης στην Γκαλερί 7 το 1991. Εκεί διαπιστώνει ότι «όταν ο καλλιτέχνης αναγνωρίσει ότι το αντικείμενό του είναι ένας χώρος, δηλαδή ένας συσχετισμός από μεταβαλλόμενες «καταστάσεις σχέσεων» ανάμεσα στα οποιαδήποτε αντικείμενα που τον συνιστούν, η αναζήτησή του τείνει να προσδιορίσει ποιες είναι αυτές οι σχέσεις [...] Το ερώτημα για τις σχέσεις οδηγεί στο ερώτημα της αυτοτέλειας των σχέσεων και, στη συνέχεια, στο ερώτημα της κινητικότητας, της μεταβλητότητας του αντικειμένου της καλλιτεχνικής εργασίας, εάν τα αρχικά αντικείμενα αυτής, που μελετώνται στις σχέσεις μεταξύ τους, αντικατασταθούν ολοκληρωτικά από τις σχέσεις τους»⁹⁵.

Πηγαίνοντας ένα βήμα παραπέρα και ανάγοντας σε αντικείμενο της έρευνας τον τρόπο μεταβολής των σχέσεων μέσω της επέμβασης του καλλιτέχνη και ως εκ τούτου της αλληλεπίδρασής τους με τον θεατή γράφει: «Οι κάθε σχέσεις ανήκουν σε άλλες σχέσεις. Οι ρυθμοί των σχέσεων τους, τα συστήματα οργάνωσής τους και αποδιοργάνωσης, οι συνέχειες, μεταξύ τους και οι ασυνέχειες, οι διακοπές τους και οι επαναλήψεις, ανήκουν σε μια τάξη συνεχούς μεταβλητότητας. Η κινητικότητα σημαίνει τη συνεχή τους ανακατάταξη, τη δυνατότητα ανασχηματισμού τους και αναδιάρθρωσης»⁹⁶. Η προσέγγιση του καλλιτέχνη πρέπει να νοείται ως μια προσπάθεια σύζευξης του χάσματος ανάμεσα στη διανοητική σύλληψη και την αισθητική απόδοση, ανάμεσα στην ιδέα του έργου και την εμπειρία της φυσικής του υπόστασης. «Ένας έμπρακτος *συσχετισμός* του ίδιου του καλλιτέχνη με τον οποιοδήποτε χώρο στον οποίο αναφέρεται, γι' αυτό και το ξεκίνημα δεν είναι μια διανοητική κατασκευή που προηγείται της σχέσης, αλλά μια *διαπίστωση* της δίκης του εμπλοκής (του καλλιτέχνη) ως προς τις σχέσεις. Το Μεγάλο Αντικείμενο είναι το πώς ο καλλιτέχνης θα

⁹⁵ Ναυσικά Πάστρα, «Πέντε αναλυτικά ερωτήματα: Σκέψεις της Ναυσικάς Πάστρα για τη μέθοδο, την ανάλυση, τις σχέσεις και τους ρυθμούς των σχέσεων, την κατάληψη του χώρου», καταγραφή από τον Εμ. Μαυρομάτι, στο *Nausica Pastra*, Κατάλογος ατομικής έκθεσης, Γκαλερί 7, Αθήνα, 1991, αναδημοσίευση στο *Ναυσικά Πάστρα (1921-2011)*, ό.π., σ. 298.

⁹⁶ Ναυσικά Πάστρα, ό.π., σ. 301.

αποδώσει τις σχέσεις του με τις σχέσεις, ποια δηλαδή θα είναι η θέση του -θέση γεωγραφική και στη συνέχεια ως συνέπεια, θέση λογική- ως προς αυτές τις σχέσεις»⁹⁷.

Η κίνηση φαίνεται λοιπόν ότι μπορεί να ανιχνευθεί παντού, και ο χώρος κυριολεκτικά λαξεύεται από τα σχήματα της Πάστρα. Αντί για ακίνητος και κενός, ο τελευταίος παρουσιάζεται να δονείται από ζωή, με τις δυνάμεις όμως που λαμβάνουν χώρα στο εσωτερικό του να προσβλέπουν ταυτόχρονα στην οικονομία, την κατάκτηση της ισορροπίας και τη στιβαρότητα της απλότητας. Εδώ, μπορεί να ανακαλύψει κανείς το Ξυράφι του Όκαμ⁹⁸, την επιστημονική εκείνη αρχή που αποτέλεσε βάση κάθε αξιωματικής θεμελίωσης. Την ίδια που δύο χιλιετίες νωρίτερα πρωτοδιατύπωσαν οι Πυθαγόρειοι⁹⁹ και η Πάστρα ασπάσθηκε από την αρχή της καριέρας της. Μέσα από τα πιο απλά μέσα, η καλλιτέχνις έρχεται να προτείνει την υψηλότερη σφαίρα μιας σταθερής πραγματικότητας, που υπάρχει εκτός χώρου και χρόνου, πέραν από την ιστορία και τη φθορά. Ο Κόσμος εδώ για την ίδια μοιάζει να ορίζεται ως η σταθεροποιημένη κατάσταση του αρχικού χάους, στον οποίο τα αντίθετα κινούνται χωρίς κατεύθυνση και εμφανείς νόμους που να καθορίζουν την κίνηση.

Προς αυτήν ακριβώς την κατεύθυνση κινούνται και τα έργα της καλλιτέχνιδας των χρόνων 1994 έως 1998 (εικ.144). Μέσα από τον συνδυασμό οργανικών και ανόργανων υλικών, του ξύλου (οργανική ύλη) και του σίδηρου (γη, ανόργανη ύλη) γίνεται προσπάθεια να μεταφερθεί η ένταση της σύζευξης των δύο διαρκώς μεταβαλλόμενων εννοιών, του χώρου και του χρόνου. Και εδώ οι τίτλοι των έργων είναι δηλωτικοί μέσα από την προσθήκη των δύο εννοιών *Σχέσεις-Πυθμοί T.E. (Temps-Espace)*. Πράγματι, οι κάθετοι ξύλινοι άξονες επιθυμούν να οριοθετήσουν τον παρόντα χώρο, ενώ τα σιδερένια βέλη διαγράφουν την πορεία, τις δυνατές τροχιές στον χρόνο (εικ.145-146). Με τα έργα της αυτά η Πάστρα καταφέρνει να δηλώσει ακριβώς αυτήν τη μεταφυσική ανάγκη της για αιώνια αλήθεια, ομορφιά και πνευματική διατήρηση της τάξης μέσα από τον δυναμισμό του χώρου που πάλλεται στην προσπάθειά του να ισορροπήσει. Φαίνεται λοιπόν ότι αυτές οι ύστερες πλαστικές της

⁹⁷ Ναυσικά Πάστρα, ό.π., σ. 299.

⁹⁸ Σύμφωνα με τον άγγλο φραγκισκανό μοναχό William of Ockham, οπαδό της σχολαστικής φιλοσοφίας και θεολόγο του 14^{ου} αιώνα, «κανείς δεν θα πρέπει να προβαίνει σε περισσότερες εικασίες από όσες είναι απαραίτητες» ή διαφορετικά «Οι οντότητες δεν θα πρέπει να πολλαπλασιάζονται πέραν του απολύτως απαραίτητου». Προσπαθώντας να υποστηρίξει την ανάγκη για απλότητα διατύπωσε την παραπάνω θεμελιώδη αρχή για όσους ακολουθούν την επιστημονική μεθοδολογία. Πρόκειται για έναν τρόπο που δείχνει προς την γενική κατεύθυνση η οποία πρέπει να ακολουθηθεί προκειμένου να επιλεγεί η επιστημονική υπόθεση που περιέχει τον μικρότερο αριθμό μη αποδεδειγμένων εικασιών.

⁹⁹ Σύμφωνα με την αρχαία ρήση: «τῶν μὲν Πυθαγορείων ... παρακέλυσμα ἦν [...] δι' ἐλαχίστων καὶ ἀπλουστάτων ὑποθέσεων ἐπεὶ ἡδ' ἕκα ἰστοῖς κλεινοῖς Πυθαγορείοις» και Proklos Diadochos 8. 2. 412 - 17. 4. 485 p. Chr. n. «δεῖν γὰρ ἐπ' ἐκείνων καὶ αὐτὸν παρακελεύεσθαι τὸν Πυθαγόραν ζητεῖν ἐξ ἐλαχίστων καὶ ἀπλουστάτων ὑποθέσεων δεικνύναι τὰ ζητούμενα», «Procli hypotyposis astronomicarum positionum», *Hypotypeses de Proclus Diadochos*, Textus graece et translatio gallica, ed. Abbé Halma, Paris 1820.

εκφράσεις με έναν βιωματικό πλέον τρόπο προσπαθούν να μεταφέρουν στον θεατή, - επικαλούμενες την τελετουργική ηρεμία του καθολικού και του αμετάβλητου-, την αποκάλυψη μιας ουτοπικής πραγματικότητας.

Όπως μάλιστα αναφέρει και ο Χάρης Σαββόπουλος στο συνοδευτικό κείμενο του καταλόγου της έκθεσης στην Γκαλερί 7, «η Ναυσικά Πάστρα έρχεται να μας υποδηλώσει την καταγωγή της που είναι η τόσο σημαντική, για την σύγχρονη ευρωπαϊκή τέχνη, δεκαετία του 1960, με την επαναφορά μιας σειράς ζωτικών για την τέχνη προβλημάτων σχετικών με την αντιμετώπιση του χώρου. Ενώ η ιστορική πρωτοπορία αλλά και οι επίγονοί της επιζητούν στην συντριπτική πλειοψηφία τους να κάμψουν την έως τότε ακαμψία της έννοιας του χώρου, το κίνημα της γεωμετρικής τέχνης από τα μέσα του '60 αντιμετωπίζουν τον χώρο βιωματικά και τον σπουδάζουν με τις αισθήσεις, όχι με τη νόηση. Η Ναυσικά Πάστρα [...] εισάγει ένα καινούργιο στοιχείο που είναι η ταυτόχρονη αντίληψη του χώρου σαν μεταβλητού μεγέθους και όχι σαν σταθεράς. Παραβιάζει δηλαδή τη συνοχή του χώρου, εκείνη όμως τη συνοχή που μας υποχρεώνει να αντιληφθούμε την ύπαρξή μας σ' ένα κόσμο συγκεκριμένο, τον κόσμο που ζούμε. Η παραβίασή του σε συνδυασμό με το καλλιτεχνικό σύστημα της Πάστρα αποκαλύπτει ένα γοητευτικό παιχνίδι σχέσεων και ρυθμών στο οποίο η μετατόπιση ενός στοιχείου αρκεί ώστε να υποδεικνύει στον παρατηρητή ότι πρέπει και αυτός να μετακινηθεί ανάλογα, ώστε να κρατήσει σταθερή την εικόνα του χώρου που έχει μπροστά του»¹⁰⁰.

Η αισθητηριακή αντίληψη και η βιωμένη εμπειρία του χώρου πέρα από τη γεωμετρική αφαίρεση με την οποία τη συνδέει ο Σαββόπουλος, παραπέμπει σε μία φαινομενολογική συνάντηση. Αυτή η συνάντηση, εκτεινόμενη και διαρθρωμένη σε σχέση με τον περιβάλλοντα χώρο - που νοείται ως ρυθμός και σχέση- και την κίνηση μέσα σε αυτόν, προσπαθεί να εκφράσει ταυτόχρονα την έννοια του χρόνου. Μια προσέγγιση που αφενός συνδέει το έργο της Πάστρα με την ουτοπία των αβανγκάρντ κινημάτων, και αφετέρου όπως έχει επισημανθεί από την αρχή της εικαστικής της δραστηριότητας, την φέρνει κοντά σε ανάλογες απόπειρες των μινιμαλιστών και εννοιολογικών καλλιτεχνών της Αμερικής. Οι τελευταίοι επιθυμώντας μια βιωματική σχέση μεταξύ έργου και θεατή σε πραγματικό χρόνο και χώρο, προτρέπουν τον τελευταίο σε μια συνειδητοποίηση της διαδικασίας πρόσληψης μέσα από ένα αντιμεταθετικό σύστημα σχέσεων που γίνεται αντιληπτό τόσο στην υλική, όσο και τη διανοητική του μορφή.

¹⁰⁰ Χάρης Σαββόπουλος, «Η παραβίαση της συνοχής του χώρου», *Ναυσικά Πάστρα. Σχέσεις Ρυθμοί*, Θεσσαλονίκη, ArtForum Gallery, 1994. Αναδημοσίευση στο *Ναυσικά Πάστρα (1921-2011)*, ό.π., σ. 233.

2.12. Η επιστροφή στην πρωταρχική ύλη και το πλάσιμο. Γη, σίδηρο, ξύλο, 1998-2004

Η αναγκαιότητα της τέχνης, όπως την είχε αισθανθεί από την αρχή της καριέρας της η Πάστρα, δεν σταμάτησε να αποτελεί τον τρόπο έκφρασης της δημιουργικής της αγωνίας. Η σειρά *Σχέσεις-Ρυθμοί* συνεχίστηκε, όμως μια μετατόπιση είχε αρχίσει ήδη να συντελείται όπως μπορεί ο θεατής να παρατηρήσει από την προσθήκη τριών νέων υλικών στοιχείων στη δουλειά της: του πηλού, του σίδηρου και του ξύλου. Οι βασικές αυτές πρωταρχικές ύλες λειτουργούν ως «παρουσία ή παρέμβαση» και σε συνδυασμό με το αναπόφευκτο πέρασμα του χρόνου που πλέον έχει αρχίσει να προσλαμβάνει για την καλλιτέχνη μεταφυσική διάσταση, εντείνουν τη μεταβλητότητα του χώρου. Αυτήν η Πάστρα θέλησε να αποτυπώσει με τον προσφιλή τρόπο της οργάνωσης των σχέσεων και των ρυθμών που αναπτύσσονται στο εσωτερικό του χώρου¹⁰¹.

Το 1998 θα πραγματοποιήσει μία ακόμη ατομική έκθεση στην Γκαλερί της Λόλας Νικολάου στη Θεσσαλονίκη όπου παρουσίασε την νέα αυτήν κατεύθυνση της εργασίας της, που διήρκεσε μέχρι το 2004, αφού την επόμενη χρονιά η υγεία της θα κλονιστεί για πρώτη φορά. Τα έργα αυτά θα αποτελέσουν και τα τελευταία της καλλιτεχνικής της δημιουργίας. Πάνω σε τετράγωνες μεταλλικές πλάκες θα πλάσει κυριολεκτικά, σαν άλλος αγγειοπλάστης, κεραμικά γλυπτά τα οποία ανακαλούν στη μνήμη τις πρωταρχικές εκείνες δομές, επιστρέφοντας στις πρώτες ημέρες της καλλιτεχνικής της πορείας, το 1957 στο Σάλζμπουργκ. Η ιδέα της επιστροφής έχει ιδιαίτερα επισημανθεί -όπως είδαμε- από τον ιστορικό και συνοδοιπόρο στη ζωή της, Εμ. Μαυρομάτη. Στα έργα αυτά η δουλειά της προσλαμβάνει έναν έντονα αναστοχαστικό χαρακτήρα, μια αναδίπλωση η οποία συντελείται μέσα από τον πρωτογενή τρόπο κατασκευής των αγγείων.

Εξετάζοντας τα γλυπτά αυτά, παρατηρούμε όπως και στον αμφορέα του Σαλτζμπουργκ (εικ.86), την επαναλαμβανόμενη υπερτοποθέτηση της οργανικής ύλης-πηλού σε δακτυλίους που συσσωρεύονται ο ένας πάνω στον άλλο και επιτρέπουν στο έργο να αναπτυχθεί σε ύψος. Το σχήμα των γλυπτών που σταδιακά διευρυνόμενο πλαταίνει προς τα πάνω, μοιάζει με αυτό των αρχαιοελληνικών κρατήρων. Δηλαδή των αγγείων εκείνων μέσα στα οποία οι αρχαίοι αναμείγνυν το νερό με το κρασί, είτε για οικιακή χρήση είτε για ιεροτελεστίες κατά τη διάρκεια θρησκευτικών τελετουργιών (σπονδές και νεκρικές χοές)¹⁰². Η

¹⁰¹ Ναυσικά Πάστρα, «Σύγχρονη τέχνη και δημόσιος χώρος», ομιλία στο Συνέδριο κριτικής της AICA Ελλάδος, 10-12 Δεκεμβρίου 2005, στον κατάλογο *Ναυσικά Πάστρα (1921-2011)*, ό.π., σ. 246.

¹⁰² Η έγχυση υγρών ή σύμφωνα με την αρχαιοελληνική, σπονδή, ήταν μια από τις συνηθέστερες ιεροτελεστίες της αρχαιότητας ιδιαίτερα κατά τους προϊστορικούς χρόνους μεταξύ των πολιτισμών της εποχής του Χαλκού αλλά και στη συνέχεια απαντά σε διαφορετικές θρησκείες και πολιτισμούς όπως τις ιουδαϊκές θεοκρατίες, τον ιουδαϊσμό, τον χριστιανισμό και τον ισλαμισμό.

χαρακτηριστική τους δομή: στρογγυλό σώμα και ευρύ στόμιο, συμβολικά υπενθυμίζει την προσφορά στους θεούς εκ μέρους μιας κοινότητας, μιας πόλης, μιας χώρας¹⁰³.

Η Πάστρα κατασκευάζει δύο τύπους τέτοιων γλυπτών: έναν που τοποθετείται πάνω σε ένα ψηλό μεταλλικό υπόστατο, και έναν που εφάπτεται πρώτα σε μια μεταλλική πλάκα η οποία με τη σειρά της βασίζεται σε μια τετράγωνη ξύλινη επιφάνεια απευθείας τοποθετημένη στο έδαφος (εικ.147-148). Και στους δύο τύπους τα κεραμικά μέρη είναι στερεωμένα μέσα σε ένα σκελετό αποτελούμενο από τρεις ή τέσσερις μεταλλικές ράβδους. Αυτές εκτείνονται προς τον ουρανό δίνοντας την αίσθηση ότι αφενός θα μπορούσε να υπερτοποθετηθεί επιπλέον οργανική ύλη και τα γλυπτά να επεκταθούν δυνητικά στο άπειρο, ενώ ταυτόχρονα ενυπάρχει η συσχέτιση ή σύνδεση με κάτι «ανώτερο». Ιδιαίτερα τα μεγαλύτερα αναμετρώνται με το ύψος του θεατή. Τοποθετημένα στο έδαφος θυμίζουν τοτεμικές μορφές, με τις ράβδους να προσομοιάζουν ως χέρια σε ανάταση σε μια στάση επίκλησης ή προσευχής.

Προς την κατεύθυνση της έννοιας της εξύψωσης, ως ένωσης με το συμπαντικό και το θείο, δηλαδή σε μία μεταφυσική διάσταση, η ίδια η Πάστρα έχει δώσει ψήγματα των σκέψεων της, σε ένα από τα ύστερα κείμενά της προσπαθώντας να διασαφηνίσει τις ιδέες της «καθετότητας και της οριζοντιότητας». Σύμφωνα με τα λόγια της «η καθετότητα και η οριζοντιότητα συνυπάρχουν και προκαλούν τη σύνθεση της αυτοπαραπομπής και της παραπομπής. Οδηγούν στην επόμενη διαδικασία, σε ένα νέο αντικείμενο, ένα υπόδειγμα εφεύρεσης, συμπεριφοράς, αυτάρκειας»¹⁰⁴. Αυτές οι ιδέες αποτέλεσαν την κύρια θεωρητική και εικαστική ενασχόλησή της σε όλα τα χρόνια της δημιουργικής της πορείας. Με τον γνωστό φιλοσοφικό τρόπο γραφής της αναφέρεται στην «καθετότητα» και την ορίζει ως «ιδέα που αναπτύσσεται απεριόριστα προς τα κάτω, αυτοαναλύεται, διεισδύει και παραπέμπει στον εαυτό της, σε αναζήτηση της ίδιας της της σύστασης. Είναι επίσης η ιδέα που αναπτύσσεται προς τα επάνω σε μια αναζήτηση επικοινωνίας και διάχυσης. Είναι λειτουργία απόλυτη, αυτοπαραπέμπεται και δρα ως συλλογισμός αφαίρεσης, δηλαδή ως πρόθεση κριτικής συμπεριφοράς»¹⁰⁵.

Τα λόγια της καλλιτέχνιδος, σχετικά με την ανοδική και καθοδική πορεία, επαναφέρουν τον επαγωγικό συλλογισμό (ανάλυση-αφαίρεση), τον ίδιο που έχει εκθέσει στην αρχή των *Αναλογικών* σειρών, και που ταυτόχρονα λειτουργεί ως οδηγός της καλλιτεχνικής

¹⁰³ Αυτό είναι εμφανές από την κλίση του ουσιαστικού σπονδή που στον πληθυντικό αριθμό «αι σπονδαί» έχει τη σημασία της επίσημης συμφωνίας και της συμμαχίας, ακριβώς επειδή κατά τη σύναψη αυτών πραγματοποιούνταν σπονδές στους θεούς.

¹⁰⁴ Ναυσικά Πάστρα, «Κάθετες αναλύσεις, οριζόντιες αναφορές», στον κατάλογο *Ναυσικά Πάστρα (1921-2011)*, ό.π., σ. 283.

¹⁰⁵ Ναυσικά Πάστρα, ό.π., σ. 283.

της έκφρασης. Αναστοχασμός και εμβάπτιση στην ίδια την ουσία της ύπαρξης, αλλά ταυτόχρονα και εκδήλωση της ανάγκης για επικοινωνία. Επιπλέον αντιπαραβάλλοντας τα λόγια της στις παραπάνω γλυπτικές φόρμες της περιόδου, φαίνεται πως η δομή τους διαπνέεται από τη μεταφυσική αγωνία της ανάπτυξης-διάχυσης προς το σύμπαν λειτουργώντας σαν δίαυλος-πέρασμα στο Πλατωνικό «επέκεινα της ουσίας»¹⁰⁶.

Ο ορισμός της οριζοντιότητας κατά την Πάστρα «συνδέεται με την παραπομπή στο υπαρκτό, είναι η γη και οι μεταμορφώσεις του άμορφου της ύλης, είναι οι συνθήκες των λειτουργιών των αναγνωρίσιμων εικόνων της σε ένα συνεχές γίνεσθαι του οποίου οι αναφορές στο ήδη υπάρχον, στον κόσμο του *περιβάλλοντος* και του *άλλου*, εγκαθιστούν την αποδοχή της περιγραφής ως της μεθόδου ασφαλείας και διάσωσης»¹⁰⁷. Την απόδοση της οριζοντιότητας μπορούμε να την παρακολουθήσουμε στην τελευταία γλυπτική μεταφορά των *Σχέσεων-Ρυθμών* και κύκνειο άσμα της δημιουργικής πορείας της Πάστρα. Το έργο *Γη, σίδερο, ξύλο, αρ. 18* (2004) (εικ.149) αποτελεί την πλαστική διατύπωση της έννοιας οριζοντιότητας και εκτέθηκε στην τελευταία ατομική έκθεση της καλλιτέχνης στο Μουσείο Pully στη Λωζάνη της Ελβετίας.

Σύμφωνα με το σχόλιο του Εμ. Μαυρομμάτη το έργο «είναι το μοναδικό στο οποίο συνδύασε την οριζόντια κεραμική επιπεδότητα με την καθετότητα των αντίστοιχων σχεδίων. Ήθελε να το κατασκευάσει αργότερα σε πολύ μεγάλες διαστάσεις, πράγμα που θα γινόταν στους φούρνους του Orosco, στην Πολωνία, που είναι τεράστιοι. Το έβλεπε ως τη γη, την οποία την κρατάει ο Άτλας»¹⁰⁸. Όπως μπορεί κανείς να παρατηρήσει οι πηλيني δακτύλιοι εκτείνονται από το κέντρο με μια σπειροειδή κίνηση δημιουργώντας ένα κυκλικό σχήμα που θυμίζει το δίσκο της Φαιστού. Και εδώ όπως και στα κάθετα κεραμικά αγγεία της, τα σημάδια-αποτυπώματα από το χέρι της δημιουργού ή από το εργαλείο που χρησιμοποιεί για το πλάσιμο είναι εμφανή στην επιφάνεια, εντείνοντας το απτικό στοιχείο και αποκαλύπτοντας στον θεατή τη μέθοδο που ακολουθήθηκε για την παραγωγή του έργου.

Η συσχέτιση της οριζοντιότητας με την οργανική ύλη, την μεταμόρφωση και μετάπλασή της από το χέρι του καλλιτέχνη έγινε με ρητό τρόπο όπως φαίνεται στο παραπάνω

¹⁰⁶ «Στην κρυπτική έκφραση *επέκεινα της ουσίας* στηρίχθηκε η πεποίθηση ότι ο Πλάτων ανέπτυξε μια «άγραφη» φιλοσοφία, μαθηματικής έμπνευσης, μόνο για τους μνημένους της Ακαδημίας, συστατικό στοιχείο της οποίας είναι η οντολογική πρόταση του Αγαθού (που ταυτίζεται με το Ένα), και η παραγωγή των Ιδεών και των μαθηματικών οντοτήτων από αυτό.», Β. Κάλφας, Γ. Ζωγραφίδης, «Ο Πλάτων και η φιλοσοφική ακαδημία. Η μετοχή και η μίμηση», *Αρχαίοι Έλληνες φιλόσοφοι*, Κέντρο Εκπαιδευτικής Έρευνας & Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών,

http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/history/filosofia/page_042.html?prev=true, πρόσβαση 20.05.2019.

¹⁰⁷ Ναυσικά Πάστρα, «Κάθετες αναλύσεις, οριζόντιες αναφορές», ό.π.

¹⁰⁸ Εμ. Μαυρομμάτης, «Σχόλιο 12», στον κατάλογο *Ναυσικά Πάστρα (1921-2011)*, ό.π., σ. 294.

παράθεμα των λόγων της Πάστρα. Πρόκειται για το σημείο σύνδεσης με όλη την ιστορία του ανθρώπινου πολιτισμού, που μέσα από πρωτογενείς διαδικασίες όπως αυτής του πλασίματος του πηλού, προσπαθεί μέσα στους αιώνες να επιβιώσει αλλά και να αφήσει το στίγμα του. Στο γλυπτό αυτό, πέραν από την έννοια του οικείου και χρηστικού, αυτού που συνδέεται άμεσα με την εξυπηρέτηση καθημερινών αναγκών, ενυπάρχει η έννοια του διαχρονικού-αιώνιου διαμέσου της επαναλαμβανόμενης υπερτοποθέτησης υλικών, η οποία προσδίδει μια μεταφυσική διάσταση.

Η γλυπτική απόδοση του έργου ανακαλεί κατά κάποιο τρόπο τον μύθο του Άτλαντα που υπομένει με παραδειγματική εγκαρτέρηση τη θεία τιμωρία. Ή μήπως αυτόν του Σίσυφου που αντίστοιχα τιμωρείται από τον Δία να φέρει στις πλάτες του βράχο που αιώνια ξανακυλά πριν φθάσει στην κορυφή, επαναλαμβάνοντας την προσπάθειά του από την αρχή; Πρόκειται για τη ματαιότητα της ύπαρξης αυτού που προσπαθεί να νικήσει τον θάνατο ή του καφκικού παράδοξου ήρωα που υπομένει την ανθρώπινη συνθήκη; Ή μήπως τελικά αποτελεί μια παρομοίωση για τη ρυθμικά κυκλική επανάληψη του χρόνου και την αέναη εναλλαγή από τη γέννηση στον θάνατο και ξανά στην αναδημιουργία;

Οι συμβολισμοί ποικίλουν με πλέον ενδιαφέροντα αυτόν, που εξαιτίας της υφής της κεραμικής επιφάνειας που από μακριά θυμίζει δέρμα φιδιού, «φέρνει στον νου τη μορφή του αρχετυπικού, μυθολογικού Ουροβόρου»¹⁰⁹. Είναι το φίδι που καταπίνει την ουρά του και η πρώτη παρουσίασή του τοποθετείται στην Αίγυπτο και από εκεί στους Φοίνικες και στους Έλληνες. Οι πρώτοι χριστιανοί το υιοθέτησαν ως μεταφορά για τη φευγαλέα παρουσία μας σε αυτό τον κόσμο, την κυκλική φύση του σύμπαντος, τη δημιουργία μέσα από την καταστροφή, τη ζωή μέσα από τον θάνατο. Πρόκειται δηλαδή για το σύμβολο του αέναου κύκλου ανανέωσης, αυτόν της ανάγκης που απαντά σε κάθε πολιτισμό και ιστορική στιγμή. Η θρησκευτική και φιλοσοφική πλευρά του συμβόλου φαίνεται να προηγείται, όμως δεν μπορούμε να μην αναφέρουμε ότι υπενθυμίζει το μαθηματικό σύμβολο του άπειρον καθώς και την «κορδέλα του Möbius» που χρησιμοποιήθηκε εκτεταμένα από τον Παντελή Ξαγοράρη, επόμενο καλλιτέχνη που θα εξετάσουμε στην παρούσα διατριβή. Ταυτόχρονα αποτελεί όμως σύνοψη του κυκλικού φιλοσοφικού στοχασμού μεταξύ ανάλυσης και σύνθεσης που η Πάστρα ακολούθησε σε όλη την καλλιτεχνική της πορεία.

¹⁰⁹ Βασιλική Αθηνά Βαγενού, «Η αιώνια επιστροφή της Ναυσικάς Πάστρα: Συλλογισμοί από Γη, σίδερο, ξύλο, 1998-2003», στον κατάλογο *Ναυσικά Πάστρα (1921-2011)*, ό.π., σ. 287.

2.13. Η πρόσληψη του έργου της Πάστρα. Συνενώνοντας το κονστρουκτιβιστικό παρελθόν με τις νέες εννοιολογικές τάσεις

Το έργο της Πάστρα δεν είναι η πρώτη φορά που συνδέεται με τις μινιμαλιστικές και εννοιολογικές τάσεις της εποχής, ενώ ταυτόχρονα οι κονστρουκτιβιστικές του καταβολές έχουν επισημανθεί από αρκετούς ιστορικούς τέχνης¹¹⁰. Οι δύο λοιπόν τάσεις με τις οποίες το έργο της συνδέθηκε από την αρχή της σύλληψης και παρουσίασης του, αναπόφευκτα μας οδηγεί να εξετάσουμε αναλυτικότερα την πρόσληψη που είχε από την κριτική ανά τα χρόνια τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό. Ήδη από την πρώτη στιγμή της παρουσίασης των *Αναλογικών* σειρών, το 1976 ο Bernard Lamarche-Vadel το ενέταξε στην κυρίαρχη καλλιτεχνική παραγωγή του δεύτερου μισού του 20ου αιώνα, που χαρακτηρίζεται από την «απόρριψη κάθε υποκειμενικής, δηλωτικής αντίληψης της ζωγραφικής έξω από το πλαίσιο της»¹¹¹. Σύμφωνα με τον γάλλο κριτικό το χαρακτηριστικό αυτό γνώρισμα ανιχνεύεται σε πάνω σε δύο τάσεις-πρωτοπορίες της εποχής: «την ομάδα Υποστήριγμα/Επιφάνεια (Supports/Surfaces) από την μια πλευρά και την εννοιακή τέχνη στην “ελάχιστη” τάση της (minimaliste), όπου θα άρμοζε να κατατάξουμε την εργασία της Πάστρα, για την οποία θα μπορούσαμε να πούμε μάλιστα ότι είναι από τους πρωταγωνιστές της πρώτης ώρας»¹¹².

Το έργο της, μέσα από τη δημιουργία μιας σημειολογίας που βασίζεται στις πρωταρχικές δομές του τετραγώνου και του κύκλου και οι οποίες σηματοδοτούν την έναρξη μιας εναλλαγής επαγωγικών και απαγωγικών διαδικασιών στοχεύει στην κατάδειξη της μεθόδου και τη δημιουργία ενός συστήματος λογικής. Με αυτό τον τρόπο συνδέεται κατά τον Lamarche-Vadel με τον αμερικανικό μινιμαλισμό των Carl Andre, Robert Mangold και Sol LeWitt και τις προσπάθειές τους να αποδώσουν τις πλαστικές εγγενείς ιδιότητες μιας «ζωγραφικής χωρίς αντικείμενο». Δύο χρόνια αργότερα, το 1979 ο Lamarche-Vadel τοποθετεί ξανά την καλλιτέχνη στο πλαίσιο μιας ευρωπαϊκής τέχνης με «αναλυτικό και εννοιακό

¹¹⁰ Σύμφωνα με τους κριτικούς Bernard Lamarche-Vadel, Andriano Baccillieri, Otto Hahn, Richard Paul Lohse, Δημοσθένη Δαββέτα, Εμμανουήλ Μαυρομμάτη, Χρύσανθο Χρήστου, Μιλτιάδη Παπανικολάου, Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά, Δορωθέα Κοντελετζίδου όπως θα εξετάσουμε αναλυτικά στη συνέχεια.

¹¹¹ Bernard Lamarche-Vadel, «Φαντασιακή διεύρυνση και σημεία προσδιορισμού», στον κατάλογο *Ναυσικά Πάστρα (1921-2011)*, ό.π., σ. 93.

¹¹² Ό.π.

περιεχόμενο»¹¹³, υποστηρίζοντας ότι η εργασία της είναι αντιπροσωπευτικό παράδειγμα της «εννοιακής τέχνη στον οργανικό της σύνδεσμο με το μινιμαλισμό»¹¹⁴.

Στη συνέχεια, προχωρά σε μια διάκριση ανάμεσα σε αγγλοσαξονικά μινιμαλιστικά-εννοιολογικά έργα που «έχουν ως αξίωμα της σύλληψής τους την τελική κατάληξη σε μια απλή και καθαρή φόρμα» και σε ευρωπαϊκά. Στα τελευταία, όπου συμπεριλαμβάνεται και η Πάστρα, «η μορφολογική έννοια δεν μπορεί παρά να οδηγηθεί και να γίνει η ίδια αξιολόγησή της σαν παράσταση, παρά μόνο με την προϋπόθεση μιας συνέχειας της εξελικτικής διαδικασίας»¹¹⁵. Αυτός ο γεωγραφικός διαχωρισμός φαίνεται να μη λαμβάνει υπόψη τη θεμελιώδη θέση των αμερικανών εννοιολογικών καλλιτεχνών, που μετατοπίζουν την έμφαση από το τελικό αποτέλεσμα και την εκτέλεση στην ιδέα και τη διαδικασία φθάνοντας μέχρι την απόλυτη απούλοποίηση ή και την πλήρη απουσία του καλλιτεχνικού αντικειμένου.

Το έργο της Πάστρα βέβαια, αφενός δικαιολογημένα κατηγοριοποιείται μεταξύ των καλλιτεχνών που έχουν ως σημείο εκκίνησης την ιδέα αφού όπως και η ίδια αναφέρει: «το αντικείμενο είναι η ίδια η έννοια»¹¹⁶ και «τη σύνθεση την αποκαλώ «έργο-έννοια», επειδή φέρει και επιδεικνύει φανερά την αρχική πρόθεση και όλα τα στοιχεία της δομής του έργου»¹¹⁷. Αφετέρου, θα πρέπει να τονιστεί ότι δεν αποποιείται την υλική πραγμάτωση και την οπτικότητα. Το ενδιαφέρον της, επικεντρώνεται στη διαμόρφωση μίας μεθοδολογίας που ακολουθείται με συνέπεια και στην κατασκευή ενός λογικού συστήματος, το οποίο βασιζόμενο σε μαθηματικές και γεωμετρικές σχέσεις αποτελεί το καθαυτό αντικείμενο της εργασίας.

Ο σεβασμός των προκαθορισμένων κανόνων ενός συστήματος που αφενός προσφέρει τη δυνατότητα ενός μορφολογικού ορθολογισμού και αφετέρου, μέσα από τις άπειρες δυνατές επιλογές, αφήνει το περιθώριο για απελευθέρωση και διαισθητική πραγμάτωση, αποτελεί ξεκάθαρη επιδίωξη της Πάστρα. Η ιδιότητα αυτή περιεγράφηκε από τον κριτικό Andriano Baccilieri στο ομώνυμο κείμενό του ως «η έκσταση της διαφορετικής επανάληψης»¹¹⁸ προσομοιάζοντάς την με μία παρτίδα σκάκι. Χρησιμοποιώντας ο κριτικός αυτήν τη μεταφορά

¹¹³ «(Από) τη γεωμετρική βασική ενότητα (που) χρησιμεύει σαν χώρος δημιουργίας και παραγωγής της παράστασης, φτάσαμε πολύ σύντομα στη διατύπωση της έννοιας στο επίπεδο της λέξης της, σαν αξία μορφολογική καθ' αυτή», Bernard Lamarche-Vadel, «Διαδικασία και Παράσταση», 1979, στο *Ναυσικά Πάστρα (1921-2011)*, ό.π., σ. 119.

¹¹⁴ Bernard Lamarche-Vadel, ό.π., σ. 117.

¹¹⁵ Ο.π.

¹¹⁶ Ναυσικά Πάστρα, «Έννοια και γεωμετρία», 1989, στο *Ναυσικά Πάστρα (1921-2011)*, ό.π., σ. 245.

¹¹⁷ Ναυσικά Πάστρα, «Σύγχρονη Τέχνη και Δημόσιος Χώρος», 2005, στο *Ναυσικά Πάστρα (1921-2011)*, ό.π., σ. 184.

¹¹⁸ Andriano Baccilieri, «L' estati della 'ripetizione differente'» «*Nausica Pastra*», *Cahiers du Triangle*, No 3, (κατ. Έκθεσης τρίγωνσος), Institut Français de Thessaloniki, Comune di Bologna, École des Beaux-Arts de Saint Etienne, 1992. Και στα ελληνικά ο τίτλος του κειμένου «Η έκσταση της «Διαφορετικής Επανάληψης»», σ. 6-8.

θεωρεί ότι «το έργο υλοποιείται σαν στιγμή μιας αδιάκοπης εννοιολογικής διαδικασίας, μετέωρης ανάμεσα στο πριν και το μετά δύο σχέσεων: την συναγωγή της κατάλληλης κίνησης και τη διαίσθηση της εξέλιξης παιχνιδιού, αφού έχει γίνει η κίνηση. Σε αυτή τη μεγάλη σκακιέρα που αποτελεί τον χώρο της τέχνης, το έργο, σαν αντικείμενο σχέσης, δεν είναι σημαντικό μόνο σαν πιόνι, σαν στοιχείο του παιχνιδιού, αλλά πάνω από όλα σαν φαινομενική εκδήλωση της σκέψης του καλλιτέχνη, σαν νοούμενο που έγινε παρουσία»¹¹⁹.

Στα λόγια του διακρίνεται η προσπάθεια συγκερασμού μεταξύ λογικής και διαίσθησης, το δίπολο δηλαδή που αποτέλεσε σημείο θεωρητικής αντιπαράθεσης και διάκρισης για τους εννοιολογικούς καλλιτέχνες¹²⁰. Ο Sol LeWitt μάλιστα δήλωσε ευθέως ότι η εννοιολογική τέχνη δε θα πρέπει να ταυτίζεται με τη λογική και τον ορθολογισμό, αλλά αντίθετα οι ιδέες θα πρέπει να ανακαλύπτονται με τη διαίσθηση. Δύο χρόνια αργότερα, στις *Προτάσεις* του ο αμερικανός καλλιτέχνης δε διστάζει μάλιστα να υποστηρίξει ότι αν και οι καλλιτέχνες είναι περισσότερο μυστικιστές παρά ορθολογιστές, ακόμα και οι άλογες σκέψεις θα πρέπει να ακολουθούνται με απόλυτο και λογικό τρόπο¹²¹.

Η εξύψωση της αρμονίας του κανόνα που χαρακτηρίζει το έργο της Πάστρα σύμφωνα με τον Baccilieri¹²² συνδέεται ιστορικά με το κίνημα της συγκεκριμένης τέχνης (concrete art)- σύμφωνα με τον όρο που πρότεινε ο Van Doesburg ως υποκατάστατο του όρου «μη-αντικειμενική τέχνη». Αυτή έχοντας ως βάση τον ρωσικό κονστρουκτιβισμό, το γερμανικό Bauhaus και τον ολλανδικό νεοπλαστικισμό βασίζεται στην αισθητική αξία της γεωμετρίας και δίνει έμφαση στην αρμονία που προκύπτει από την οργάνωση των καθαρά μορφοπλαστικών στοιχείων. Κατά τον ιταλό κριτικό λοιπόν, το έργο της Πάστρα παρουσιάζει κοινά χαρακτηριστικά με αυτό των Hans Arp, Max Bill, Richard Paul Lohse αλλά και με αυτά των καλλιτεχνικών κύκλων των δεκαετιών 1940-1950, Cercle et Carré στο Παρίσι και MAC στην Ιταλία. Την ίδια άποψη φαίνεται να έχει και ο Otto Hahn όπως καταγράφεται στην κριτική του μετά την πρώτη έκθεση των *Αναλογικών I* στο Παρίσι. Διακρίνοντας στο γλυπτό της *Σύνεκτρον-τετράγωνο-κύκλος*, «μια τέχνη όπου τα μαθηματικά αντικαθιστούν την έμπνευση» τοποθετεί την καλλιτέχνη «στην παράδοση των ζωγραφικών συστημάτων που καλλιέργησαν ορισμένοι μαθητές της σχολής Bauhaus: ο Max Bill, και ο Richard Paul Lohse»¹²³.

¹¹⁹ Ο.π.

¹²⁰ Sol LeWitt, «Παράγραφοι για την Εννοιολογική Τέχνη», από την ελληνική έκδοση Ν. Δασκαλοθανάσης (εισαγωγή-επιμέλεια), *Από τη μινιμαλιστική στην εννοιολογική τέχνη, μια κριτική ανθολογία*, Αθήνα, ΑΣΚΤ, 2006, σ. 200-210.

¹²¹ Sol LeWitt, «Προτάσεις για την Εννοιολογική Τέχνη», από την ελληνική έκδοση Ν. Δασκαλοθανάσης (εισαγωγή-επιμέλεια), *Από τη μινιμαλιστική στην εννοιολογική τέχνη, μια κριτική ανθολογία*, ό.π., σ. 215.

¹²² Andriano Baccilieri, ό.π.

¹²³ Otto Hahn, «Nausica Pastra», *L' Express*, αρ. 936, 29.11-05.12.1976. Αναδημοσίευση στο *Ναυσικά Πάστρα (1921-2011)*, ό.π., σ. 37.

Ο ίδιος ο Richard Paul Lohse σε ένα κείμενο του το 1975, θεωρώντας ότι «η μαθηματική τέχνη κατασκευάζει ένα λεξιλόγιο διαυγών και ανοιχτών συστημάτων» παρατηρεί ότι το μορφοπλαστικό γεγονός στο έργο της Πάστρα ορίζεται μέσα από την αντιπαράθεση βασικών γεωμετρικών σχημάτων στο πλαίσιο μιας διαλεκτικής διαδικασίας, ενώ ταυτόχρονα αναγνωρίζει «τη λογική συνέχεια και τη διαφάνεια της διατύπωσης» της μεθόδου της, αποτελώντας έτσι το πρώτο κριτικό κείμενο που στην ανάλυση του έργου της καλλιτέχνης συνδύασε τα μαθηματικά και την έννοια του συστήματος¹²⁴. Αυτή η λογική της συσχέτισης συχνά μέσα από την αντίθεση έχει επισημανθεί αργότερα και από τον Δημοσθένη Δαββέτα. Ο κριτικός περιγράφοντας τη σχέση κύκλου και τετραγώνου θεωρεί ότι «κάθε ένα από αυτά τα πλαστικά αρχέτυπα δεν μπορεί να αρκεστεί στην εικαστική ή εννοιολογική αυθυπαρξία του»¹²⁵, με άλλα λόγια προκύπτει μια σχέση εξάρτησης, με κάθε στοιχείο να εμφανίζεται τόσο ως τμήμα του άλλου, όσο και στην πολλαπλότητά του.

Η κατασκευαστική λογική, η απλή και με οικονομία μορφική απόδοση που βασίζεται στις μαθηματικές σχέσεις και η πλήρης απελευθέρωση από κάθε φυσικό πρότυπο αποτέλεσαν τους λόγους σύνδεσης της Πάστρα με τον κονστρουκτιβισμό. Όπως μάλιστα από νωρίς έχει επισημάνει ο Μαυρομμάτης, προσπαθώντας να ανιχνεύσει τις καταβολές στο έργο της και να επεξηγήσει το *Σύνεκτρον*, «η έρευνα της Πάστρα είναι συνδεδεμένη με τα ενδιαφέροντα του κονστρουκτιβισμού για τη δημιουργία και τη διαμόρφωση μιας «μη-υποκειμενικής» πλαστικής γλώσσας»¹²⁶. Την ίδια άποψη μοιράζονται και άλλοι έλληνες ιστορικοί τέχνης, όπως για παράδειγμα ο Χρυσάνθος Χρήστου που αναγνωρίζει στην εργασία της «τη μελωδική αισιόδοξη φωνή, τη δύναμη υποβολής των θεμάτων και την κονστρουκτιβιστική ασφάλεια» όπως αυτές προκύπτουν τόσο λόγω των μαθηματικών σχέσεων που «δημιουργούν ένα είδος συμβολικού χώρου», όσο και λόγω της «ίδιας της υφής του υλικού ελαφρά βαμμένου γαλάζιου ξύλου»¹²⁷.

Η εξάλειψη κάθε νατουραλιστικής αναφοράς, η παρουσία μιας διαδικασίας της σκέψης που συνειδητά και βήμα προς βήμα ακολουθεί μια λογική ανάλυση σε συνδυασμό με τη χρήση των βιομηχανικών υλικών και των μαθηματικών ως μεθόδου οργάνωσης του έργου τέχνης αποκαλύπτει ένα κοινό υπόβαθρο μεταξύ της Πάστρα και της ρωσικής πρωτοπορίας. Όπως μάλιστα ο Μιλτιάδης Παπανικολάου επισημαίνει η Πάστρα ξεκινά την καριέρα της στις

¹²⁴ Richard Paul Lohse, «Ναυσικά Πάστρα», 1975, *Ναυσικά Πάστρα. Επιλογή από Δημοσιεύσεις 1963-1998*, (κατ. έκθεσης), Λόλα Νικολάου Art Gallery, Θεσσαλονίκη, 1998, σ. 7.

¹²⁵ Δημοσθένης Δαββέτας, «Ναυσικά Πάστρα: Μορφοπλαστικά αρχέτυπα», *Cahiers du Triangle*, ό.π., σ. 15-17.

¹²⁶ Εμμανουήλ Μαυρομμάτης, «Το σύνεκτρον της Ναυσικάς Πάστρα», *Θέματα Χώρου και Τεχνών, Design in Greece*, τ. 5, 1974.

¹²⁷ Χρυσάνθος Χρήστου, «Ναυσικά Πάστρα», *Ζυγός*, τ. 55, 9-10.1982. Αναδημοσίευση στο *Ναυσικά Πάστρα (1921-2011)*, ό.π., σ. 139.

αρχές της δεκαετίας του 1960 σε μια περίοδο όπου κυριαρχούν δύο βασικές τάσεις, η «εννοιακή τέχνη» και η «τέχνη του ελάχιστου». Συνδέοντας μάλιστα αυτές τις δύο με τη γεωμετρική αφαίρεση αναφέρει ότι πρόκειται «για κινήσεις, που χρησιμοποιούν αρχές και αξίες της επιστήμης και της τεχνολογίας και οι αφετηρίες τους ανάγονται στην κονστρουκτιβιστική αφαίρεση του μεσοπολέμου»¹²⁸. Αντιλαμβανόμενος δηλαδή την ιστορία της τέχνης ως ένα εξελικτικό σχήμα διαδοχικών ρευμάτων και τάσεων, τοποθετεί το έργο της Πάστρα σε αυτήν την καλλιτεχνική γενεαλογία, προσδίδοντάς του χαρακτηριστικά που ανιχνεύονται στις δύο κύριες ιστορικές κατευθύνσεις, αυτή του κονστρουκτιβισμού και του μινιμαλισμού.

Διαφορετική άποψη εκφράζει η κριτικός Αλεξάνδρα Βουτυρά σε ότι αφορά τη σχέση της Πάστρα με τον κονστρουκτιβισμό. Η εν λόγω κριτικός θεωρεί ότι το έργο της Πάστρα δεν σχετίζεται με αυτό του Mondrian και των καλλιτεχνών του Bauhaus, του ελεμενταρισμού και του κονστρουκτιβισμού. Ισχυρίζεται ότι η καλλιτέχνης «δεν αντικαθιστά την έμπνευση με τα μαθηματικά, ούτε κάνει γεωμετρία, αλλά η δημιουργία, η παρουσία και η προσωπική της συμβολή είναι η δυνατότητα επιλογής, όταν ανάμεσα σε μια σειρά δυνατοτήτων-λύσεων που προκύπτουν από την επιστημονική αντιμετώπιση του υλικού επιλέγει με βάση τη διαίσθηση, τη φαντασία και τελικά την έμπνευση»¹²⁹. Στο τέλος του κειμένου της, η Βουτυρά συνοψίζει και αναφέρεται στην αφίσα που η καλλιτέχνης φιλοτέχνησε για την συμμετοχή της Denise René στην Art Basel του 1978 και η οποία αποτυπώνει σχηματικά τις *Όψεις της τέχνης στην Γαλλία από τον Mondrian και τον M. Duchamp ως τις μέρες μας*. Σημειώνει λοιπόν ότι η τέχνη της «βρίσκεται κοντά στην αντίληψη της εννοιολογικής τέχνης, όπως την ακολουθεί ο Kosuth, ενώ με τον κονστρουκτιβισμό μπορεί να μοιραστεί την ορατή διαδικασία δημιουργίας του έργου. Αντίθετα η σύνδεση του έργου της -που γίνεται συχνά- με την γεωμετρική τέχνη, με τον Mondrian ή με την μετά-Μοντριάν τέχνη δεν είναι επιτυχής, γιατί εκεί η γεωμετρία και τα μαθηματικά χρησιμοποιούνται με άλλους στόχους»¹³⁰.

Θα συμφωνήσουμε με την Βουτυρά ότι τα μαθηματικά για την Πάστρα δεν είναι αυτοσκοπός και δεν αποτελεί στόχο της η παραγωγή ενός σύνθετου και απαιτητικού μαθηματικού συστήματος που ο μη μνημένος θεατής δυσκολεύεται να παρακολουθήσει. Παρόλα αυτά, πρέπει να τονίσουμε ότι τα μαθηματικά βρίσκονται στη βάση της δημιουργικής της έρευνας και διαδικασίας, προσφέροντάς της αφενός τη λογική δομή πάνω στην οποία

¹²⁸ Μιλτιάδης Παπανικολάου, *Ναυσικά Πάστρα, Αναλογικά*, Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο, 1987, Θεσσαλονίκη, σ. 9.

¹²⁹ Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά, «Ναυσικά Πάστρα», 1995 στο *Ναυσικά Πάστρα (1921-2011)*, ό.π., σ. 75.

¹³⁰ Ό.π., σ. 81.

βασίζει τον συλλογισμό της, ενώ αφετέρου παίζουν ένα ρόλο ανάλογο με αυτό των γραμματικών και συντακτικών κανόνων μιας πρότασης. Στο πλαίσιο λοιπόν μιας λογικής συσχετίσεων επιχειρήθηκε η σύνδεσή της με τον Mondrian όπως εξετάσαμε παραπάνω στην παράγραφο *Σχέσεις-Ρυθμοί*. Τα μαθηματικά και τα γεωμετρικά σχήματα λειτουργούν ανάλογα με τη χρήση των λέξεων μέσα σε μια πρόταση.

Στο συντακτικό δηλαδή επίπεδο, το νόημα προκύπτει μέσα από το συνδυασμό και την αλληλεπίδραση των στοιχείων μεταξύ τους, τα σημεία δηλαδή ορίζονται ως προς το είδος των σχέσεων τους με τα άλλα σημεία. Αυτή η προσπάθεια οργάνωσης των στοιχείων και οι σχέσεις εξάρτησης που απορρέουν από τον τρόπο διάταξης των τμημάτων ενός συστήματος, στη συγκεκριμένη περίπτωση των μαθηματικών σχημάτων, είναι κατά τη γνώμη μας τα χαρακτηριστικά που συνδέουν τη καλλιτεχνική δημιουργία της Πάστρα με το κίνημα του κονστρουκτιβισμού. Αντίθετα όμως προς τον κονστρουκτιβισμό για την καλλιτέχνη δεν αποτέλεσε ποτέ επιδίωξη η συμπίεση της τέχνης με τη ζωή ούτε και η χρηστική διάσταση του καλλιτεχνικού αντικειμένου, όπως αυτό συνδέθηκε με τη βιομηχανική παραγωγή και τα ιδεολογικά διδάγματα του ιστορικού υλισμού.

Ολοκληρώνοντας την πρόσληψη του έργου της Πάστρα θα αναφερθούμε στην εμπειριστατωμένη έρευνα της Δωροθέας Κοντελετζίδου¹³¹. Η ιστορικός τέχνης τη συσχετίζει, αφενός με τον Mondrian σε ότι αφορά την επιλογή των γεωμετρικών σχημάτων που «εκφράζουν με ένα τρόπο πιο έντονο την εσωτερικότητα της ζωής, καθώς και την ισορροπία μεταξύ ύλης και πνεύματος», αφετέρου με τον κονστρουκτιβισμό εξαιτίας της «δημιουργίας και διαμόρφωσης μιας μη υποκειμενικής γλώσσας», της προσοχής που δίνεται στην ιδιαιτερότητα των υλικών και την ορατή μέθοδο παραγωγής. Θα συμπληρώναμε ότι η όλη διαδικασία που χρησιμοποιεί, το γεγονός ότι το ενδιαφέρον της στρέφεται όχι «στη μορφή των πραγμάτων, των «αντικειμένων», αλλά στην επεξεργασία των «εννοιών» και «την αποδέσμευση του αντικειμένου από το περιεχόμενο», συνδέει την καλλιτεχνική της εργασία με τις εννοιολογικές τάσεις.

Επίσης η βαρύτητα που δίνεται στην ιδέα του συστήματος και των συστηματικών σειρών την φέρνει κοντά -σύμφωνα με την κριτικό- «τόσο με τις γεωμετρικές και τις οπτικοκινητικές τέχνες όσο και με τη *minimal art*, που αναπτύχθηκαν κατά τη δεκαετία του 1950 και του 1960 τόσο στην Ευρώπη όσο και στην Αμερική». Συγκεκριμένα η Κοντελετζίδου βλέπει το έργο της να συναντάται με αυτό του Sol LeWitt και την τέχνη των συστημάτων στο επίπεδο «ότι το ίδιο το σύστημα έχει ως λειτουργία να ορίσει τα όρια των έργων του, που δεν

¹³¹ Δωροθέα Κοντελετζίδου, *Η ιδέα ως υλικό το υλικό ως ιδέα*, Θεσσαλονίκη, Επίκεντρο, 2014, σ. 229-245.

είναι παρά «πράγματα μέσα στον κόσμο», διαφοροποιημένα εξίσου από αυτόν που τα κάνει και από αυτόν που τα βλέπει»¹³². Παράλληλα σημειώνει, ότι ενώ έρχεται σε διάσταση με τα διδάγματα της συγκεκριμένης τέχνης (concrete art), αφού -πάλι σύμφωνα με την ίδια ιστορικό τέχνης- η τελευταία παράγει κλειστά συστήματα, το σύστημα της Πάστρα συγγενεύει με αυτό του Richard Paul Lohse που είναι ανοικτό. Τα έργα της δηλαδή προκύπτουν ως απόρροια του ίδιου του συστήματος, παίρνουν τη μορφή απεριόριστων σειρών και παραπέμπουν το ένα στο άλλο.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, συνοψίζοντας θα μπορούσαμε να πούμε ότι η Πάστρα μέσα από μεθοδικά βήματα και την επίμονη αναζήτηση μιας διαδικασίας, κατάφερε αφενός να παρουσιάσει τις συνθήκες που ορίζουν εννοιολογικά το έργο, καθιστώντας το έτσι νοητικά ενδιαφέρον, και αφετέρου να αποδώσει μορφολογικά πέρα από κάθε υποκειμενική φόρτιση την ομορφιά της λογικής, ως αισθητικής αξίας που αποτυπώνεται στον τρόπο συγκρότησης και λειτουργίας ενός συστήματος. Το αποτέλεσμα ήταν η πραγμάτωση μίας πρωτότυπης δημιουργίας που τόσο στη συγχρονική της πρόσληψη από την κριτική και την ιστορία της τέχνης όσο και στην πορεία του χρόνου βρίσκεται σε διαρκή συνομιλία με τα διδάγματα του κονστρουκτιβισμού αλλά και τις απαιτήσεις της νέας για την εποχή εννοιολογικής τέχνης.

¹³² Ο.π., σ. 235 και 236.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

ΠΑΝΤΕΛΗΣ ΞΑΓΟΡΑΡΗΣ

3.1. Οι μαθηματικές σπουδές και η ζωγραφική προπαίδεια

Όταν ο Γαλιλαίος έγραψε ότι το βιβλίο της Φύσης είναι γραμμένο με μαθηματικά εννοούσε ότι προϋπόθεση για την επιστημονική μελέτη ενός φαινομένου είναι η δυνατότητα αποκρυπτογράφησης του νοήματός του μέσω της μαθηματικής σκέψης. Τα μαθηματικά λοιπόν, ως μια άλλη γλώσσα ανάλογη προς τις φυσικές, είναι δυνατόν να κωδικοποιήσουν ιδέες και να βρουν καλλιτεχνικές εφαρμογές, συμβάλλοντας έτσι και αυτά στην επικοινωνία. Ο Παντελής Ξαγοράρης ήταν ο μόνος από τους τέσσερεις καλλιτέχνες που εξετάζονται στη παρούσα διατριβή, ο οποίος χρησιμοποίησε τα μαθηματικά στο έργο του έχοντας τη διττή ιδιότητα του καλλιτέχνη και του επιστήμονα.

Σπούδασε στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών στο εργαστήριο του Μόραλη (1948-1950), ο οποίος μέσα από τη διδασκαλία του για τον Cézanne και την καθαρότητα της φόρμας τον επηρέασε βαθιά. Ταυτόχρονα, άρχισε μετά το 1949 τις μαθηματικές σπουδές του λαμβάνοντας το πτυχίο του από το Πανεπιστήμιο Αθηνών. Όπως φαίνεται στη διδακτορική του διατριβή, η οποία εκπονήθηκε αργότερα στο Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο με τίτλο «Γεωμετρικοί Μετασχηματισμοί και Μορφή»¹, ο Ξαγοράρης είχε σε βάθος γνώση των ανώτερων μαθηματικών. Ως μαθηματικός παρακολουθούσε τις εξελίξεις τόσο του κλάδου της Γεωμετρίας και Τοπολογίας, όσο και του πεδίου των Πιθανοτήτων, των Στοχαστικών Διαδικασιών και της Πληροφορικής γράφοντας μελέτες και άρθρα που δημοσιεύθηκαν σε εφημερίδες, περιοδικά και τόμους συνεδρίων της εποχής. Από το 1978 και μετά δίδαξε στην Αρχιτεκτονική Σχολή εστιάζοντας σε θέματα που αφορούσαν την παραστατική γεωμετρία και τις εφαρμογές των αρμονικών χαράξεων και αναλογιών.

Είναι φανερό λοιπόν, τόσο από την ακαδημαϊκή σταδιοδρομία του και τα συγγραφικά του ενδιαφέροντα, όσο και από μία πρώτη προσέγγιση της καλλιτεχνικής του εργασίας, ότι η μαθηματική σκέψη και ιδιαίτερα η γεωμετρική υπήρξε για αυτόν κυρίαρχη επηρεάζοντας και την αισθητική του. Εξετάζοντας στη συνέχεια το έργο του με λεπτομέρεια θα παρατηρήσουμε

¹ Το 1982 αναγορεύτηκε διδάκτορας από την Αρχιτεκτονική Σχολή του ΕΜΠ, με εισηγητή καθηγητή τον Ι.Σ. Λιάπη και βαθμό Άριστα.

πως οι γεωμετρικές και τοπολογικές μορφές που παρήγαγε, έχουν με σαφήνεια σχεδιαστεί πρώτα νοητικά με βάση στέρεες μαθηματικές αρχές. Πρόκειται λοιπόν για τον πρώτο έλληνα καλλιτέχνη, στο έργο του οποίου τα μαθηματικά συνιστούν μία εκφραστική γλώσσα τόσο για την υποστήριξη των θεωρητικών του αναζητήσεων όσο και για την ίδια την καλλιτεχνική του δημιουργία.

Χρησιμοποιώντας λογικούς συλλογισμούς, μαθηματικές έννοιες και γεωμετρικές δομές (κυρίως αυτές της ανώτερης γεωμετρίας - τοπολογίας, της θεωρίας των συστημάτων-θερμοδυναμικής και των πιθανοτήτων) δημιούργησε έργα με εμφανές το αποτύπωμα της μαθηματικής σκέψης. Όπως ο ίδιος ανέφερε «η εργασία (τ)ου χαρακτηρίζεται από μια προσπάθεια δημιουργίας ενός «συστήματος», μιας πνευματικής πειθαρχίας, η οποία θεμελιώνεται θεωρητικά με την εισαγωγή λογικών σχέσεων και μαθηματικών εννοιών και δομών στην οργάνωση των έργων (τ)ου»².

Εφαρμόζοντας συστήματα μετρικών σχέσεων και μαθηματικά πρότυπα επιδιώκει, αφενός τον ενσυνείδητο έλεγχο κατά τη διάρκεια δημιουργίας του καλλιτεχνικού έργου και αφετέρου την αρμονία που προκύπτει από την πειθαρχία, τη σαφήνεια, την ενότητα και το μέτρο. Ειδικά από τα μέσα της δεκαετίας του 1970, και μετά την ερευνητική πρόσκληση και την παραμονή του στο Πανεπιστήμιο M.I.T. άρχισε να χρησιμοποιεί δυναμικά προγράμματα στους ηλεκτρονικούς υπολογιστές, τα οποία τον βοήθησαν να διευρύνει και κατανοήσει καλύτερα τα όρια των κατασκευών του. Για να προσεγγίσουμε λοιπόν το έργο του είναι αναγκαίο στη συνέχεια να χρησιμοποιήσουμε σαφώς προχωρημένες μαθηματικές έννοιες που προέρχονται κυρίως από τις περιοχές της Γεωμετρίας, της Τοπολογίας, της Θεωρίας Ομάδων και της θεωρίας των Πιθανοτήτων, αφού αυτές συνιστούν τη δημιουργική εικαστική του γλώσσα.

3.3. Τα πρώτα χρόνια της μαθητείας στην ΑΣΚΤ και η επίδραση του Ευρωπαϊκού Μοντερνισμού

Ο ίδιος ο Ξαγοράρης στο υπόμνημα που κατέθεσε για την εκλογή του στο Πολυτεχνείο³ αναφέρθηκε στην πρώιμη κλίση του ως μαθητή στο διάβασμα και το σχέδιο και

² Παντελής Ξαγοράρης, «Τέχνη, Φύση και Νέα Γεωμετρία», Σεμινάριο Τέχνης στο Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης της Βαρσοβίας, στο *Χρονικά Αισθητικής*, τομ. 31-32, Αθήνα, 1992-1993, εκδ. Ιδρύματος Π. και Ε. Μιχελή, σ. 29.

³ Από το αρχείο του ΕΜΣΤ. Υπόμνημα που κατέθεσε ο καλλιτέχνης μετά την εκλογή του σε θέση Αναπληρωτή Καθηγητή στο Μετσόβιο Πολυτεχνείο και καλύπτει την περίοδο έως το 1994. Περιλαμβάνει βιογραφικά στοιχεία, ακαδημαϊκή σταδιοδρομία, δημοσιεύσεις, αναλύσεις των εργασιών του, συμμετοχή σε συνέδρια και ομιλίες, εκθεσιακή δραστηριότητα και βιβλιογραφία.

τα μαθήματα ζωγραφικής που πρωτοπήρε στο εργαστήριο του αρχιτέκτονα και ζωγράφου Τάκη Μάρθα από το 1947. Εκεί για πρώτη φορά ήρθε σε επαφή με γνωστούς καλλιτέχνες της μοντέρνας τέχνης, όπως για παράδειγμα τον Vincent Van Gogh και τις επιστολές προς τον αδερφό του Theo, στις οποίες επισημαίνονται παρατηρήσεις σχετικά με το χρώμα και το σχέδιο⁴. Με την είσοδό του το 1948 στην ΑΣΚΤ και στο εργαστήριο του Μόραλη άρχισε να μελετά τις διάφορες θεωρίες σχετικά με την ισορροπία των όγκων, τις διαφορετικές τονικότητες των χρωμάτων και του σχεδίου, αλλά και την καθαρότητα της φόρμας. Ήταν επίσης τακτικός φοιτητής στα μαθήματα Ιστορίας της Τέχνης του Παντελή Πρεβελάκη στην ΑΣΚΤ και διάβαζε με προσοχή τα περιοδικά της εποχής που κυκλοφορούσαν στην Ελλάδα.

Ο ίδιος αναφέρθηκε στις διαλέξεις του Χατζηκυριάκου Γκίκα και του Άγγελου Προκοπίου και τα άρθρα τους στα περιοδικά *Ο Αιώνας Μας* και *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* και το *3^ο Μάτι*. Οι μεταφράσεις μάλιστα των θεωρητικών κειμένων των W. Kandinsky, Matila Ghyka, P. Klee, Mondrian, Le Corbusier αλλά και των Π. Γιαννόπουλου, Δ. Πικιώνη και Ν.Χ. Γκίκα, όσον αφορά τις σχέσεις των αριθμών με τη φύση και την τέχνη, υπήρξαν καθοριστικής επιρροής για τη διαμόρφωση της σκέψης του. Αυτά αποτέλεσαν τη βάση για τα δικά του θεωρητικά κείμενα όπως θα δούμε στην συνέχεια. Ταυτόχρονα οι σπουδές των μαθηματικών και της φυσικής όξυναν το ενδιαφέρον του για τα γεωμετρικά σχήματα, ενώ από τότε τον γοήτευε «η αρμονία και το πλαστικό κάλλος των γύψινων προπλασμάτων μαθηματικών επιφανειών (υπερβολοειδών, υπερβολικών παραβολοειδών, κωνοειδών κ.α.) που υπήρχαν σε προθήκες του μαθηματικού Σπουδαστηρίου»⁵.

Ξεκίνησε λοιπόν να ερευνά τις γεωμετρικές μορφές, όπως αυτές εμφανίζονται στη σύγχρονη γλυπτική και αρχιτεκτονική, να διερωτάται για τους κανόνες πίσω από τα έργα τέχνης αλλά και να κρατά σημειώσεις, οι οποίες και καταγράφηκαν στα βιβλία και τις δημοσιεύσεις του από το 1959 και μετά. Ταυτόχρονα από το 1957 μαζί με τον Αλέκο Φασιανό και τον Σταμάτη Σταματόπουλο εγκαινίασαν την γκαλερί Α23, όπου παρουσίασε τα πρώτα ζωγραφικά του έργα, τα οποία χαρακτηρίζονταν, όπως ανέφερε η Ελένη Βακαλό, «από ένα βαρύ εξπρεσιονισμό, στον τύπο της ολλανδικής περιόδου του Van Gogh»⁶. Πρόκειται για μία περίοδο του έργου του, κατά την οποία ο πειραματισμός αλλά και η αμφιβολία για τις επιλογές

⁴ Παντελής Ξαγοράρης, *Μετασχηματισμοί, Δομές και Μεσότητες στην Τέχνη*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη, 1996, σ. 7.

⁵ Υπόμνημα, Βιογραφικές σημειώσεις και παρατηρήσεις, σ. 42.

⁶ Ελένη Βακαλό, *Η φυσιογνωμία της Μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα, Μετά την Αφαίρεση*, ό.π., σ. 25.

του ήταν έντονη. Όπως θυμάται εκείνη την περίοδο τον στήριξαν τα λόγια και οι ενθαρρύνσεις των Τώνη Σπητέρη, Γιώργου Μπουζιάνη και Αλέκου Κοντόπουλου⁷.

Ενδιαφέρον έχει η διαπίστωση ότι η εξπρεσιονιστική τεχνοτροπία των πρώιμων αυτών έργων υπήρξε σε διάσταση με τα θεωρητικά του ενδιαφέροντα, που είχαν ήδη στραφεί στις πιο σύγχρονες τάσεις της αφαίρεσης, στον κονστρουκτιβισμό και στους μαθηματικούς νόμους. Ο ίδιος μάλιστα υποστήριξε για τα γραπτά της πρώτης εκείνης περιόδου του ότι: «Τα κείμενα που δημοσίευσα χαρακτηρίζονται από μια διάσταση που υπήρχε μεταξύ της καλλιτεχνικής μου εργασίας και των θεωρητικών μου ενδιαφερόντων, καθώς επίσης και από μια εναγώνια, από μέρους μου, αναζήτηση σχέσεων αντικειμενικών, «πάγιων και απαραλόγιστων», σύμφωνα με την αρχή του Πυθαγόρα, που να συνδέουν μεταξύ τους τα πλαστικά στοιχεία που καθορίζουν τη μορφή του έργου τέχνης»⁸.

Ενδεχομένως χρειάστηκε αρκετός δρόμος να καλυφθεί μέχρι τη συμπίεση της εικαστικής του εργασίας με τις θεωρητικές του αναζητήσεις, παρόλα αυτά ο θεωρητικός λόγος του από την αρχή υπήρξε ενδεικτικός όχι μόνο των προσωπικών του ενδιαφερόντων αλλά και των γενικότερων καλλιτεχνικών τάσεων που επικρατούσαν εκείνη την εποχή στην Ελλάδα. Στον δρόμο που άνοιξε η γενιά του 1930 γύρω από τον κύκλο του περιοδικού το 3^ο Μάτι⁹, δημοσίευσε και ο ίδιος το πρώτο του άρθρο με τίτλο «Αρμονικές χαράξεις και αναλογίες στη ζωγραφική»¹⁰ το 1959 στο περιοδικό *Ζυγός*. Αυτό αποτελεί σύνοψη του κειμένου των δύο διαλέξεων που έδωσε στην Γκαλερί Σαρλά¹¹ τον προηγούμενο χρόνο, στο πλαίσιο της ομαδικής έκθεσης στην οποία συμμετείχε. Η απόπειρα αυτή του Ξαγοράρη θα πρέπει να ιδωθεί στην ίδια παράδοση με αυτήν του Πικιώνη και του Δοξιάδη που από το 1936 και μετά, μελέτησαν και συνέθεσαν έργα βασιζόμενοι σε ένα σύστημα οπτικών αρμονικών χαράξεων¹².

⁷ Υπόμνημα, ό.π. σ. 42. Χαρακτηριστική της περιόδου η κριτική του Σπητέρη για την έκθεση στην Γκαλερί A23 όπου αναφέρει: «...ο Παντελής Ξαγοράρης προσπάθει να εκφράσει με μια εξπρεσιονιστική τεχνική τον ανήσυχο εσωτερικό του κόσμο. Έτσι όποιο και αν είναι το θέμα, [...] το νόημα δεν αλλάζει και παραμένει μια ατομική εξομολόγηση. Τα μέσα που μεταχειρίζεται δεν είναι βέβαια καινούργια, ούτε μένει ανεπηρέαστος από διάσημα παραδείγματα». Τ. Σπητέρη, *Ζυγός*, τ. 24, 1957.

⁸ Παντελής Ξαγοράρης, *Μετασχηματισμοί, Δομές και Μεσότητες στην Τέχνη*, ό.π., σ. 8-9.

⁹ Είναι χαρακτηριστικό ότι στη βιβλιογραφία του πρώτου άρθρου ο Ξαγοράρης αναφέρεται σε κείμενα του Matila Ghyka και του Δημήτρη Πικιώνη που παρουσιάστηκαν και γνώρισε μέσω του περιοδικού το 3^ο Μάτι. Το περιοδικό από το πρώτο του τεύχος τον Οκτώβριο του 1935, είχε ως αίτημα την ανακάλυψη μιας αισθητικής θεώρησης που θα έδινε την πρωτοκαθεδρία σε μια «νέα τύπου όραση» που προκύπτει από τον νόμο, την ευρυθμία, την αρμονία της γραμμής, τις γεωμετρικές σχέσεις, τις άρρητες αναλογίες.

¹⁰ Παντελής Ξαγοράρης, «Αρμονικές χαράξεις και αναλογίες στη ζωγραφική», *Ζυγός*, τ. 45, σ. 17-25.

¹¹ Η έκθεση είχε τίτλο *Φθινοπωρινό Σαλόνι*, ενώ οι διαλέξεις πραγματοποιήθηκαν στις 9 και 16 Νοεμβρίου 1958.

¹² Ο Δοξιάδης το 1936 παρουσίασε τη διατριβή του στο Berlin Charlottenburg Technische Hochschule (το σημερινό Technische Universität Berlin) με θέμα τις οπτικές αρμονικές χαράξεις στην αρχαία ελληνική αρχιτεκτονική. Ο Δοξιάδης υπήρξε μαθητής του Πικιώνη στο Μετσόβιο Πολυτεχνείο από το 1931 έως το 1935 και σε στενή επαφή και σχέση αμοιβαίας εκτίμησης με το δάσκαλό του. Τις ίδιες ακριβώς χαράξεις από το 1937 και μετά, χρησιμοποιεί ο Πικιώνης στα γνωστότερα έργα του όπως για παράδειγμα τη διαμόρφωση στο λόφο του Φιλοπάππου, όπου η φαινομενική «αταξία» της σύνθεσης κρύβει έναν ακριβή υπολογισμό. Περισσότερα για τη

Σε ανάλογο κλίμα λοιπόν, κινούνται και οι πνευματικές και ερευνητικές αναζητήσεις του Ξαγοράρη, που τα πρώτα χρόνια της συγγραφικής του δραστηριότητας μελέτησε και χρησιμοποίησε τα αρμονικά γεωμετρικά συστήματα ως καθαυτά εργαλεία κατανόησης της ιστορίας και θεωρίας της τέχνης εν γένει και της ζωγραφικής ειδικότερα.

Από την αρχή της καριέρας του οι δύο ιδιότητες του καλλιτέχνη και μαθηματικού συνδυάστηκαν και εκφράστηκαν στην τρίτη ενασχόλησή του που αφορά τη συγγραφή. Ταυτόχρονα στο ερώτημα που προκύπτει για το αν τα μαθηματικά ή η τέχνη, ο θεωρητικός λόγος ή η καλλιτεχνική πράξη προηγείται, ο ίδιος απάντησε στην *Εισαγωγή και/ή Χρονικό* του βιβλίου του: «Σκέπτομαι, ότι τα θεωρητικά ενδιαφέροντά μου αναπτύχθηκαν παράλληλα σχεδόν με τις καλλιτεχνικές μου ενασχολήσεις»¹³. Αυτή η παραδοχή από τη μεριά του καλλιτέχνη κάνει κατανοητό γιατί ο σχολιασμός των θεωρητικών κειμένων του κρίνεται απαραίτητος στην παρούσα εργασία και γιατί θα ήταν αδόκιμο να ξεχωρίσουμε τον καλλιτέχνη από τον θεωρητικό Παντελή Ξαγοράρη. Η σχέση ανάμεσα στις δύο ιδιότητες υπήρξε άρρηκτη: Πρώτα αντιλήφθηκε, κατανόησε, ανέπτυξε τις θεωρητικές του σκέψεις και προβληματισμούς, προσέγγισε θεωρητικά νέους τρόπους καλλιτεχνικής έκφρασης, πειραματίστηκε και ακολούθως έχοντας σαν αφετηρία τις θεωρητικές του σκέψεις και τη μαθηματική του γνώση εκφράσθηκε πλαστικά.

Στο πρώτο του λοιπόν άρθρο ξεκίνησε με την περιγραφή της κατασκευής της χρυσής τομής, της πιο γνωστής όλων των αναλογιών, αυτής που ο Ευκλείδης αποκαλεί «διαίρεση σε μέσον και άκρον λόγο». Αφού παρουσίασε διάφορες γεωμετρικές κατασκευές της με κανόνα και διαβήτη, την παρατηρεί διαχρονικά σε έργα σημαντικών δημιουργών την Αναγέννησης - που συνήθιζαν να την αποκαλούν θεία αναλογία (*divina proportione*)- αλλά και μεταγενέστερους όπως στους Raphael, Greco, Kandinsky και άλλους. Στη συνέχεια, ανατρέχοντας στη φυσική και ειδικότερα στην οπτική σχολίασε την ανάλυση του φωτός σε επτά χρώματα που το καθένα καθορίζεται από ένα αριθμητικό μέγεθος, το «μήκος κύματος»

σχέση των δύο αρχιτεκτόνων στη διατριβή του Κώστα Τσιαμπάου «Κατασκευές της όρασης. Από τη θεωρία του Δοξιάδη στο έργο του Πικιώνη», Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, 2007. Χαρακτηριστική είναι η παρουσίαση της έρευνας αυτής του Δοξιάδη με τίτλο «Οι θεωρίες των αρμονικών χαράξεων εις την αρχιτεκτονικήν», στο *3ο Μάτι*, τεύχος 7-12, Αθήνα, 1937, της οποίας ο Ξαγοράρης ήταν γνώστης. Ο Δοξιάδης στο κείμενό του αυτό εισάγει ορισμένες από τις βασικές γραμμές της θεωρίας του. Κάνοντας μία ιστορική αναδρομή σχετικά με τη χρήση χαράξεων θέτει κάποια βασικά ερωτήματα για το αρχιτεκτονικό έργο ή άλλο καλλιτεχνικό έργο. Χαρακτηριστικά γράφει: «Υπάρχουν μαθηματικές σχέσεις -γεωμετρικές χαράξεις ή αριθμητικές αναλογίες- εφηρμοσμένες στα έργα Τέχνης! και τί επίδρασι έχει η χρησιμοποίησίς των στην πληρότητα του έργου; [...] Να ένα πρόβλημα με μεγάλη σημασία για τον κάθε δημιουργό μορφών, αδιάφορο αν αυτός δίνει σχήμα στο σπίτι ή στο έπιπλο - σε έργα που εξυπηρετούν τις πρακτικές ανάγκες του ανθρώπου η εάν είναι γλύπτης ή ζωγράφος και ικανοποιεί μόνο το αίσθημα».

¹³ Παντελής Ξαγοράρης, *Μετασχηματισμοί, Δομές και Μεσότητες στην Τέχνη*, ό.π., σ. 7.

κάθε χρώματος. Οι αριθμητικές αναλογίες των μηκών κύματος είχαν συσχετισθεί ώστε να καταρτιστούν οι χρωματολογικοί πίνακες των αρμονικών χρωμάτων.

Παρατήρησε λοιπόν ότι πολλοί ζωγράφοι παρήγαγαν αρμονικούς συνδυασμούς χρωμάτων βασιζόμενοι στους παραπάνω πίνακες, ενώ άλλοι κινήθηκαν εμπειρικά βάσει της ζωγραφικής διαίσθησης. Ακόμη όμως και στους τελευταίους οι αναλογίες των μηκών κύματος των χρωμάτων, παρουσιάζουν αξιοσημείωτες ομοιότητες και σύμπτωση με τις αναλογίες των χρωματολογικών πινάκων. Μέσα από αυτές τις συγκρίσεις διαφαίνεται, ότι ο ίδιος ο Ξαγοράρης πίστευε ότι η αποκρυπτογράφηση και γνώση των γεωμετρικών και αριθμητικών σχέσεων που ενυπάρχουν στα έργα τέχνης είναι δυνατόν να συντελέσει στην καλλιτεχνική πρόοδο. Έτσι έγραψε ότι: «Η εφαρμογή όλων αυτών που αναφέραμε έχει διαπιστωθεί σε κλασικά έργα της Αναγέννησης καθώς και σε έργα νεότερων μεγάλων ζωγράφων. Βέβαια, όταν σχεδιάζουμε τις φόρμες και συνθέτουμε τις παραθέσεις των χρωμάτων ακολουθώντας τη συγκίνηση μας, δεν τα σκεφτόμαστε όλα αυτά. Όμως νομίζω, ότι η γνώση τους δεν είναι περιττή και ότι, τελικά, ίσως συμβάλλει στην καλλιέργεια και καθοδήγηση του ζωγραφικού μας ενστίκτου»¹⁴.

Χρησιμοποιώντας λοιπόν ως αναφορές τα κείμενα των δύο αρχιτεκτόνων -όπως παρουσιάστηκαν στο 3^ο Μάτι- επιθυμεί και αυτός με τη σειρά του να ανακαλύψει εργαλεία που θα βοηθήσουν την όραση του θεατή να οδηγηθεί στο κρυμμένο νόημα και την ουσία των πραγμάτων. Αυτά τα εργαλεία θεωρούσε ότι είναι τα μαθηματικά βάση των οποίων μπορούμε να κατανοήσουμε τα διαχρονικά αισθητικά πρότυπα. Οι μαθηματικές σχέσεις χωρίς να είναι άμεσα ορατές, αποκαλύπτουν τις ιδιότητες εκείνες που ενυπάρχουν στα αριστουργήματα της τέχνης και τους προσφέρουν οπτική αρμονία. Αυτή γίνεται αντιληπτή στο σύνολό της ως μία ενορχηστρωμένη μαθηματική τάξη.

3.3. Επιστροφή στην Αρχαιότητα μέσα από τη Φιλοσοφία και τα Μαθηματικά

Σε όλη του την καλλιτεχνική πορεία ο Ξαγοράρης αποφάσισε να κάνει διεξοδική έρευνα με βάση, όπως προείπαμε, την επιστημονική μέθοδο καταγράφοντας τις γεωμετρικές και αριθμητικές σχέσεις οι οποίες είναι περισσότερο ή λιγότερο φανερές. Ταυτόχρονα είχε απόλυτη συνείδηση, ότι δεν είναι αποκλειστικά μόνο οι μαθηματικές σχέσεις και κανόνες που κάνουν ένα έργο τέχνης σπουδαίο αλλά και μια εγγενής ποιότητα. Όπως σχολίασε: «Στα μεγάλα έργα τέχνης υπάρχει ένα πνεύμα, και το πνεύμα είναι πάντα απροσδιόριστο,

¹⁴ Παντελής Ξαγοράρης, «Αρμονικές χαράξεις και αναλογίες στη ζωγραφική», *Ζυγός*, τ. 45, σ. 25.

αστάθμητο, έχει σχέση με την έννοια του απείρου ή του απεριόριστου και δεν μπορούμε να το υπολογίσουμε»¹⁵. Αυτή η ύπαρξη του αστάθμητου δεν αποκλείει βέβαια και την ενσυνείδητη προσπάθεια να προσεγγιστεί λογικά και να κατανοηθεί το «ανθρώπινο Είναι» μέσω της γνώσης αλλά και να εκφραστεί λογικά το πνευματικό περιεχόμενο¹⁶. Όπως ανέφερε η έννοια του «λόγου», με την αρχαία σημασία της λέξης, όπως χρησιμοποιήθηκε από τον ιδρυτή της θεωρητικής οντολογίας Παρμενίδη και τον Ηράκλειτο (βλέπε το κεφάλαιο για τον Ξενάκη αλλά και την εισαγωγή) θα πρέπει να ορίζει το νόημα της τέχνης, δηλαδή την ουσία του και τη σχέση του με το αιώνιο.

Έτσι και ο ίδιος στράφηκε προς τα πίσω, στην αρχαία ελληνική φιλοσοφία και τον «λόγο», προσπαθώντας, αφενός να γεφυρώσει την αρχαία με τη σύγχρονη τέχνη, και αφετέρου εκεί να βασίσει τη δική του εικαστική δημιουργία που αποτελεί κατάληξη του στοχασμού του. Μάλιστα στην εισαγωγή του βιβλίου του έγραψε: «Διαφαίνεται από τις πρώτες κιόλας δημοσιεύσεις μου, η μεγάλης σημασίας επίδραση της ελληνικής σκέψης στη διαμόρφωση ορισμένων τάσεων της σύγχρονης τέχνης. Η συστηματική μελέτη που πραγματοποίησα, από τότε, σχετικών κειμένων αρχαίων φιλοσόφων (ιδιαίτερα προσωκρατικών) υπήρξε για μένα αποκαλυπτική του πνεύματος της ενότητας που υπήρχε τότε μεταξύ της φιλοσοφικής και επιστημονικής σκέψης και της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Μιας ενότητας που δεν είναι άσχετη, πιστεύω, με τον ενιαίο υποστασιακό χώρο του ανθρώπου και την επιδίωξη μιας «σφαιρικής» καθολικής πνευματικότητας»¹⁷.

Με αυτά τα λόγια, προδιαθέτει τους αναγνώστες του για τις αναφορές στους αρχαίους φιλοσόφους και μαθηματικούς. Αποσπάσματα των έργων των Πλάτωνα, Αριστοτέλη, Ευκλείδη, Παρμενίδη και Πυθαγόρα μαζί με θεωρίες περί νόμων, γεωμετρίας, συστημάτων δομής, προοπτικής, οπτικής και αναλογιών του Πολύκλειτου, του Ευφρανόρος, του Πάμφιλου, του Ζεύξη και του Απολλόδωρου, -όπως θα δούμε- βρίθουν στα κείμενά του, σκιαγραφώντας το γενικότερο πλαίσιο των φιλοσοφικών του ενδιαφερόντων. Η περίοδος εκείνη της αρχαιότητας που υπήρξε όμως κύρια πηγή έμπνευσής του, ήταν η προσωκρατική. Υπό αυτό το πρίσμα, επεδίωξε την προσαρμογή σε ένα μέτρο, σε μια εν «δυνάμει συμμετρία».

Ο όρος *συμμετρία* φαίνεται να έχει απασχολήσει ιδιαίτερα τον Ξαγοράρη ο οποίος τον χρησιμοποιεί με τη διττή του σημασία. Στο πεδίο της τέχνης η συμμετρία αφορά: την ομορφιά, την κανονικότητα μιας μορφής ή ενός αντικειμένου, την ευχάριστη αναλογία των μερών ενός

¹⁵ Παντελής Ξαγοράρης, σ. 17.

¹⁶ Παντελής Ξαγοράρης, «Μετασχηματισμοί: Ένα σύστημα οπτικής οργάνωσης», *Θέματα Χώρου + Τεχνών*, 5/1984, σ. 130-140.

¹⁷ Παντελής Ξαγοράρης, *Μετασχηματισμοί, Δομές και Μεσότητες στην Τέχνη*, ό.π., σ. 10.

συνόλου, την αρμονική διάταξη ή την περιοδική επανάληψη συγκεκριμένων χαρακτηριστικών. Υπό αυτή την έννοια η λέξη συμμετρία περιγράφει κάτι το συνολικό που έχει να κάνει με την *τάξη*, την *αρμονία* και την *τελειότητα*. Στο πεδίο των μαθηματικών και ιδιαίτερα της γεωμετρίας η συμμετρία είναι μια αυστηρή και ακριβής έννοια. Περιγράφει τη σχέση μεγέθους και θέσης των επί μέρους τμημάτων ενός αντικειμένου. Αναφέρεται στον τρόπο διάταξης των στοιχείων ενός συνόλου τα οποία διαιρούνται σε τμήματα ίδια (σε μέγεθος και σχήμα) και τα οποία ισαπέχουν ως προς το σημείο, τον άξονα ή το επίπεδο της διαίρεσης.

Τον πρώτο τον οποίο ανέφερε ο Ξαγοράρης ότι χρησιμοποίησε τη *συμμετρία* με τη μαθηματική διάσταση του όρου είναι ο γλύπτης Πολύκλειτος (482-420 π.Χ.) στο έργο του *Κανών*¹⁸. Αν και το σύγγραμμα δε σώθηκε, οι αρχές των σωστών αναλογιών του ανθρώπινου σώματος αποδόθηκαν στο άγαλμα του *Δορυφόρου* (5ος αι π.Χ.), το οποίο υπήρξε παράδειγμα-κανόνας για τη σωστή γλυπτική στην αρχαιότητα. Ο ίδιος ο Πολύκλειτος θεωρείται ότι επηρεάστηκε βαθιά από τη μαθηματική Σχολή του Πυθαγόρα. Ο τελευταίος με τη σειρά του υπήρξε σημαντική πηγή επίδρασης και επανέρχεται στα κείμενα του Ξαγοράρη δίνοντας το στίγμα της καλλιτεχνικής του αναζήτησης.

Πεποίθηση του Πυθαγόρα είναι ότι τα πάντα στη φύση είναι αρμονικά συνδεδεμένα με ένα σύστημα αριθμητικών αναλογιών φυσικών αριθμών. Η έννοια του αριθμού συγκεκριμένα αναλύεται στο αριθμητικό σύστημα των μουσικών αρμονιών που ο ίδιος εφηύρε¹⁹. «Η των αριθμών τελειότητα»²⁰ θεμελίωσε θεωρητικά τη μουσική και τις αρμονικές αναλογίες που κυριαρχούν γενικά στην τέχνη²¹. Για τον αρχαίο φιλόσοφο η «ουσία των όντων» και η αρχή των πάντων υπήρξαν ο αριθμοί και οι ρητοί λόγοι αυτών. Παρόλα αυτά οι Πυθαγόρειοι είχαν ανακαλύψει την ύπαρξη άρρητων αριθμών, όπως για παράδειγμα τον λόγο της πλευράς του τετράγωνου προς τη διαγώνιο του καθώς και τον «χρυσό λόγο» που ο Ξαγοράρης διέκρινε σε έργα σημαντικών καλλιτεχνών. Ίσως για αυτό συνήθιζαν να αναφέρονται στην αρμονία που προκύπτει ως «συμφωνία του ασυμφωνούντος». Αυτήν αναζητά και ο Ξαγοράρης στην προσπάθειά του, μέσω των σύγχρονων μαθηματικών, να

¹⁸ Παντελής Ξαγοράρης, «Μετασχηματισμοί: Ένα σύστημα οπτικής οργάνωσης», ό.π., σ. 130, και «Τέχνη, Επιστήμη και Τεχνολογία», Πρακτικά Β' Συνεδρίου Εικαστικών Τεχνών, Αθήνα, ΕΕΤΕ, 1991, σ. 144.

¹⁹ Επίσης και το αντίστοιχο κεφάλαιο «Διό και αριθμόν είναι την ουσίαν πάντων» για τον Πυθαγόρα από το βιβλίο της Αλεξάνδρας Σαμουήλ, «Πάντα αριθμώ διέταζας», *Αναλογία, αριθμολογία και ποίηση*, Αθήνα, Μελάι, 2018.

²⁰ Ο Ξαγοράρης μαζί με τη διατύπωση των φράσεων του Πυθαγόρα αναφέρεται στις θεωρητικές ενασχολήσεις και κείμενα μεγάλων καλλιτεχνών της αρχαιότητας όπως για παράδειγμα τον Κανόνα του Πολύκλειτου, την πραγματεία περί συμμετρίας και χρωμάτων του Ευφρόνιου, τις γεωμετρικές θεωρίες του Πάμφιλου και τους νόμους της φωτοσκίασης του Ζεύξη και Απολλόδωρου, Παντελής Ξαγοράρης, «Τέχνη, Φύση και Νέα Γεωμετρία», ό.π., σ. 32-33.

²¹ Παντελής Ξαγοράρης, «Οι γεωμετρικές επιφάνειες στη σύγχρονη πλαστική», *Εποχές*, τ. 45, Ιανουάριος 1967, σ. 39.

ανακαλύπτει, την τάξη δηλαδή στην αταξία της αφηρημένης τέχνης. Επιπρόσθετα ο Πυθαγόρειος φιλόσοφος Φιλόλαος, αναφέρθηκε σε μια διαλεκτική ερμηνεία της ομορφιάς ως αρμονίας των αντίθετων και αργότερα ο Ηράκλειτος θεμελίωσε το πρόβλημα της αντίθεσης στην φιλοσοφία και την αισθητική.

Η αναζήτηση «ενός ενιαίου φιλοσοφικού ιδανικού που να ερμηνεύει αιτιοκρατικά την ουσία του «ενός» που υπάρχει πίσω από το πλήθος των φαινομένων»²² δεν ήταν κάτι νέο έγραψε ο Ξαγοράρης, αλλά επιδιώκεται από τον Πυθαγόρα και τον Παρμενίδη μέχρι τους Ίωνες φιλοσόφους. Έτσι δεν παρέλειψε να αναφερθεί και στον Πλάτωνα που πίστευε στην αρχή της αιτιότητας και τη φράση του στο διάλογο του *Τιμαίου* «παντί γὰρ ἄδύνατον χωρὶς αἰτίου γένεσιν σχεῖν»²³. Σε άλλο έργο του ο φιλόσοφος αναφέρει ότι το σώμα του κόσμου δημιουργήθηκε από τέσσερα στοιχεία που συνδέονται με δεσμούς γεωμετρικής αναλογίας και συσχέτισε τα τέσσερα βασικά στοιχεία της φύσης με τέσσερα κανονικά πολύεδρα. Επίσης επισημαίνει ότι τα ωραία σχήματα είναι αυτά που κατασκευάζονται με κανόνα και διαβήτη, δηλαδή τα Πλατωνικά επίπεδα σχήματα της γεωμετρίας και τα στερεά καθώς και οι εκ περιστροφής επιφάνειες. Αυτά δεν τα θεωρεί ωραία συγκρινόμενα με άλλα σχήματα αλλά καθαυτά, ως έκφραση της απόλυτης συμμετρίας και ως πρότυπα ομορφιάς²⁴. Στο ίδιο πλαίσιο μετέπειτα και ο Αριστοτέλης υποστηρίζει ότι η τέχνη εκφράζει την τάξη, τη συμμετρία μέσα από τη λογική, την ενότητα και τη μαθηματική αναλογία²⁵.

Υπό αυτήν την έννοια ο Ξαγοράρης ενστερνίζεται την Πλατωνική αντίληψη σχετικά με «τη συγγένεια του Ωραίου με την Επιστήμη και τις αρχετυπικές, ιδανικές μορφές της

²² Παντελής Ξαγοράρης, «Οι γεωμετρικές επιφάνειες στη σύγχρονη πλαστική», ό.π., σ. 39-44.

²³ Πλάτωνος, *Τίμαιος*, 28A-E, Αρχαίον κείμενον, εισαγωγή, σημειώσεις, μετάφρασις, (μτφρ. Α. Παπαθεοδώρου), Αθήνα, Πάπυρος, 1956.

²⁴ Ο Ξαγοράρης ξανά στο άρθρο «Οι γεωμετρικές επιφάνειες στη σύγχρονη πλαστική», ό.π., σ. 39, παραθέτει από το έργο του Πλάτωνα, *Φίληβος*, 51B-D τη φράση του Σωκράτη που αναλύει ποια σχήματα αποκαλεί ωραία: «*Σχημάτων τε γὰρ κάλλος οὐχ ὁ περ ἂν υπολάβοιεν οἱ πολλοὶ πειρώμαι νῦν λέγειν, οἷον ζώων ἢ τινων ζωγραφημάτων, ἀλλ' εὐθύ τι λέγω, φησὶν ὁ λόγος, καὶ περιφερὲς καὶ ἀπὸ τούτων διὰ τὰ τοῖς τόρνοις γιγνόμενα ἐπίπεδά τε καὶ στερεὰ καὶ τὰ τοῖς κανόσι καὶ γωνίαις, εἰ μοι μανθάνεις. ταῦτα γὰρ οὐκ εἶναι πρὸς τι καλὰ λέγω, καθὰ περ ἄλλα, ἀλλ' αἰε καλὰ καθ' αὐτὰ πεφυκέναι καὶ τινὰς ἡδονὰς οἰκείας ἔχειν, οὐδὲν τὰς τῶν κινήσεων προσφερεῖς- καὶ χρώματα διὰ τούτων τὸν τύπον ἔχοντα καλὰ καὶ ἡδονὰς ἀλλ' ἄρα μανθάνομεν, ἢ πῶς*» (Μετ. Μ. Ανδρόνικος, Πραγματικά δεν επιχειρώ να μιλήσω τώρα για ομορφιά σχημάτων, όπως θα τη θεωρούσε ο πολύς κόσμος, είτε των ζώων δηλαδή είτε κάποιων ζωγραφικών έργων αλλά εννοώ την ευθεία (λέει ο λόγος) και την καμπύλη και τα επίπεδα και στερεά σχήματα που προέρχονται απ' αυτές και γίνονται με τους τόρνους και τους χάρακες και τα τρίγωνα, αν καταλαβαίνεις. Γιατί αυτά δεν παραδέχομαι πως είναι όμορφα σχετικά με κάτι, όπως αλλά, παρά από τη φύση τους έχουν παντοτινή ομορφιά στην ουσία τους και έχουν κάποιες ηδονές δικές τους, τελείως άσχετες με τις ηδονές της φηγούρας όμοια υπάρχουν και χρώματα ωραία που έχουν αυτά τὰ χαρακτηριστικά και αυτές τις ηδονές.), Πλάτων, *Φίληβος – Κρίτων*, (εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια Μ. Ανδρόνικος), Αθήνα, Δαίδαλος (Ζαχαρόπουλος Ι.), 1990.

²⁵ Ο Ξαγοράρης παραθέτει στο ίδιο άρθρο «Οι γεωμετρικές επιφάνειες στη σύγχρονη πλαστική», ό.π., σ. 129 αλλά και στο «Γεωμετρικές μορφές και πλαστικές τέχνες», *Χρονικά Αισθητικής*, τ. 6-7, 1968, σ. 106-120, τη φράση του Αριστοτέλη: «του δε καλού μέγιστα είδη τάξις και συμμετρία και το ωρισμένον, ά μάλιστα δεικνύουσιν αι μαθηματικά επιστήμαι», Αριστοτέλης, *Μεταφυσικά*, XIII.3. 1078a 33-1078b 2, *Aristotle's Metaphysics*, (ed. W.D. Ross), Oxford, Clarendon Press, 1924.

γνώσεως, που περιορίζει τις υπερβασίες (sic) του υποκειμενισμού»²⁶. Ο ίδιος υποστήριξε έμπρακτα την άποψη αυτή για τη συγγένεια μεταξύ του καλλιτέχνη- δημιουργού και του ερευνητή- επιστήμονα λόγω της βαθιάς του πίστης ότι και οι δύο αναζητούν με τρόπο αιτιοκρατικό να καταστήσουν γνωστό κάτι που είναι άγνωστο²⁷. Η αναζήτηση αυτή ενός αντικειμενικού γνώμονα κρίσης επισημαίνεται ήδη στο πρώτο δημοσιευμένο άρθρο του Ξαγοράρη. Σε αυτό αναφέρει ότι η επιδραστική θεωρία των γεωμετρικών ή δυναμικών συμμετριών του εικαστικού Καναδού Jay Hambidge²⁸ εμπνεύσθηκε «από μία παράγραφο του *Θεαιτήτου* του Πλάτωνα στην οποία γίνεται λόγος για αριθμούς ή μήκη «δυνάμει σύμμετρα»²⁹ τα οποία και έχουν εφαρμογή σε διάφορες περιόδους της ιστορίας.

Με αυτό τον τρόπο ο Ξαγοράρης άφησε να διαφανεί η πεποίθησή του ότι η σύγχρονη επιστήμη βασίζεται και αποτελεί συνέχεια της αρχαίας ελληνικής σκέψης, της οποίας πρώτιστο ενδιαφέρον ήταν η ανακάλυψη αρμονικών και αναλογικών σχέσεων που αποτελούν τεκμήριο κάλλους στην τέχνη. Αυτές οι ιδέες υπήρξαν βαθιά ριζωμένες στον Ξαγοράρη. Πάνω σε αυτές θα βασίσει τις δικές του αναζητήσεις ανακαλύπτοντας νέους αισθητικούς κανόνες ομορφιάς που συνδέουν το ωραίο με την επιστήμη και τοποθετούν τη γνώση πάνω από την ποιητική παρόρμηση και τον υποκειμενισμό³⁰.

Θεώρησε λοιπόν ότι ο καλλιτέχνης πρέπει δια της έρευνας να ελέγχει το έργο του, αντίληψη που αποτελεί τελικά οδηγό και για εμάς ώστε να προσεγγίσουμε και κατανοήσουμε και το δικό του καλλιτεχνικό έργο. Σε αυτή του την προσπάθεια αντιλήφθηκε ότι ο δρόμος που συνδέει την τέχνη διαχρονικά είναι τα μαθηματικά. Αυτά θα τον βοηθούσαν να τεκμηριώσει με εγκυρότητα και επιστημονικό τρόπο τους συλλογισμούς του γύρω από τη σύνδεση των «νέων τάσεων της γεωμετρικής τέχνης (νεοκονστρουκτιβισμός) και της τέχνης των υπολογιστών με τις ελληνικές ρίζες: του γεωμετρικού πνεύματος...του νόμου του αριθμού, του πνεύματος του Πυθαγορισμού, την αρμονία των αντιθέσεων, του μέτρου, του διαυγούς και της λιτότητας των μορφών»³¹ όπως ο ίδιος δήλωσε. Σε αυτό το πλαίσιο πρέπει να ιδωθεί και η μνεία στον πλατωνικής μορφής διάλογο του Paul Valéry, στον οποίο ο συγγραφέας βάζει τον

²⁶ Παντελής Ξαγοράρης, «Τέχνη, Φύση και Νέα Γεωμετρία», ό.π., σ. 27.

²⁷ Παντελής Ξαγοράρης, ό.π., σ. 23.

²⁸ Η θεωρία του Καναδού καλλιτέχνη αναφέρεται σε ένα σύστημα με καθορισμένους κανόνες σύνθεσης που βασίζονται στη μελέτη της αριθμητικής και των γεωμετρικών σχεδίων. Σύμφωνα με αυτό υπάρχουν αναλογίες των οποίων την εφαρμογή μπορεί να βρει κανείς στην ελληνική αρχιτεκτονική, γλυπτική και κεραμική. Οι απόψεις του δημοσιεύτηκαν ευρέως τη δεκαετία του 1920 σε περιοδικά όπως το *Art Bulletin* και *American Journal of Archaeology* επηρεάζοντας πολλές γενιές καλλιτεχνών του 20^{ου} αιώνα, ενώ ο Δοξιάδης αναφέρεται στον Hambidge και στο δικό του άρθρο.

²⁹ Παντελής Ξαγοράρης, «Αρμονικές χαράξεις και αναλογίες στη ζωγραφική», ό.π., σ. 18.

³⁰ Παντελής Ξαγοράρης, «Τέχνη, Επιστήμη και Τεχνολογία», ό.π., σ. 144.

³¹ «Οι καλλιτέχνες ομιλούν: Παντελής Ξαγοράρης», στο Τώνη Σπητέρης, *3 Αιώνας Νεοελληνικής Τέχνης, 1660-1967*, τ. 3, Αθήνα, Πάπυρος, 1979, σ. 438-439.

Σωκράτη να μιλά με τον Φαίδρο για τη σχέση τέχνης και γεωμετρίας αλλά και την περιγραφή της ανάπτυξης φυσικών μορφών της ύλης και φαινομένων με καθαρά ακριβή μαθηματικά μέσα³².

3.4. Τα μαθηματικά στην τέχνη από την Αναγέννηση στον Μοντερνισμό μέσα από τα κείμενα του Ξαγοράρη

Το πρώτο έτος της δεκαετίας του 1960 ο Ξαγοράρης δημοσίευσε το δεύτερο χρονολογικά άρθρο του στο περιοδικό *Ζυγός* με τίτλο «Ανάλυση και σύνθεση των ζωγραφικών στοιχείων»³³. Σε αυτό επιχειρεί, εκ νέου, μία μελέτη παλαιότερων γνωστών ζωγραφικών συνθέσεων σύμφωνα με την επαγωγική θεωρία ως αμιγή επιστημονική μέθοδο ανάλυσης. Τα παραδείγματα είναι κορυφαία αριστουργήματα της τέχνης που την ανάλυσή τους οργανώνει βάσει αυστηρών μαθηματικών και γεωμετρικών αρχών, ξεκινώντας από την Αναγέννηση έως τα έργα των μοντερνιστών καλλιτεχνών Klee, Kandinsky και άλλων. Η απόπειρά του αποτελεί τμήμα μιας μακράς ερμηνευτικής παράδοσης³⁴ την οποία ο καλλιτέχνης γνώριζε και προσπάθησε να αναπαραγάγει, όπως οι προηγούμενοι ομολόγοί του, ειδικά στη διατριβή του³⁵. Στο άρθρο του αυτό (1960) ενδιαφέρον παρουσιάζει η εναρκτήρια διαπίστωση ότι μία λογική φόρμα ενυπάρχει σε κάθε καλλιτεχνική σύνθεση. Αυτή η ιδέα αποτέλεσε τον βασικό άξονα της σκέψης του για να ανιχνεύσει τα αντικειμενικά κριτήρια που διέπουν την οργάνωση και σύνθεση των έργων τέχνης. Η λογική αυτή φόρμα θεωρείται τόσο ως ο δομικός σκελετός του έργου όσο και ως το πνεύμα του. Προσεγγίστηκε δε και αναλύθηκε από τον Ξαγοράρη επαγωγικά, ξεκινώντας από τα πλέον απλά στοιχεία και προχωρώντας προς τα πλέον σύνθετα.

³² Παντελής Ξαγοράρης, «Γεωμετρικές μορφές και πλαστικές τέχνες», ό.π., σ. 108-109.

³³ Παντελής Ξαγοράρης, «Ανάλυση και σύνθεση των ζωγραφικών στοιχείων», *Ζυγός*, τ. 59, 1960, σ. 23-26.

³⁴ Η παράδοση αυτή ξεκινά από τον Alberti, ο οποίος στην πραγματεία του *De pictura* ή *Della pittura*, 1425 αναφέρθηκε στη γεωμετρία και τα *Στοιχεία* του Ευκλείδη, δίνοντας παράλληλα οδηγίες για την κατασκευή της γραμμικής προοπτικής. Αργότερα ο Leonardo da Vinci στο βιβλίο του *Trattato Della pittura*, 1651 έγραψε σχετικά με τη μελέτη των γεωμετρικών κανόνων που πρέπει να διέπουν την καλλιτεχνική δημιουργία, ενώ ο Γερμανός Albrecht Dürer ήταν εκείνος που προχώρησε περισσότερο στα μονοπάτια της μαθηματικής σκέψης και έθεσε τα θεμέλια για την Αναγέννηση του Βορρά. Η γεωμετρική του μελέτη *Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheit* (*Διδασκαλία για τη μέτρηση με κανόνα και διαβήτη*), 1525 στην οποία παρουσιάστηκαν αυστηρές μαθηματικές αποδείξεις στο πνεύμα της σύγχρονης παραστατικής γεωμετρίας, απευθυνόταν σε όλους τους καλλιτέχνες που προσπάθησαν να χρησιμοποιήσουν τη γεωμετρία στο έργο τους.

³⁵ Ιδιαίτερα στο πρώτο μέρος της διδακτορικής του διατριβής *Γεωμετρικοί Μετασχηματισμοί και Μορφή*, 1981, αναλύει τη μορφολογική σημασία των γεωμετρικών μετασχηματισμών βασιζόμενος σε αντίστοιχες πραγματείες που ξεκινούν από τον Πυθαγόρα και τον Πλάτωνα μέχρι τους Alberti, Palladio, da la Francesca, da Vinci. Αλλά και στο άρθρο του «Ανάλυση και σύνθεση των ζωγραφικών στοιχείων», ό.π., σ. 24 αναφέρεται στη γεωμετρική ανάλυση με καθαρά γεωμετρικά σχήματα του γάλλου αρχιτέκτονα V. De Honnecourt (13^{ος} αι.) και την κυβιστική ανάλυση του Dürer.

Ως απλά στοιχεία ο καλλιτέχνης παραθέτει καταρχάς τα σημεία και ακολούθως τις γραμμές, οι οποίες συντίθενται σε πλέον σύνθετες γεωμετρικές φόρμες. Η αναφορά στις ιδιαίτερες ποιότητές τους αντηχούν στα λόγια του, τις απόψεις του Kandinsky³⁶. Ο Ξαγοράρης ταυτόχρονα εντοπίζει την ύπαρξη καμπυλών οι οποίες είναι πλέον σύνθετες φόρμες των ανώτερων μαθηματικών και μπορεί κανείς να τις διακρίνει στο έργο των Brâncuși, Αtr αλλά και στο δικό του μετά τα μέσα του 1960. Η διαδοχική λοιπόν πορεία είναι: σημεία, γραμμές, φόρμες, σύστημα από φόρμες μαζί με χρώματα (ή αλλιώς πλαστική μάζα). Όλα τα στοιχεία έχουν εμφανή ή μη, γεωμετρική δομή και οργάνωση, η οποία προκύπτει από τον συνδυασμό των γεωμετρικών φορμών που συχνά επαναλαμβάνονται ακολουθώντας ένα μοτίβο.

Το αποτέλεσμα είναι η δημιουργία μιας «εικαστικής γλώσσας» με πολλαπλές εκφραστικές δυνατότητες. Το ανάλογο θα μπορούσε να βρει κανείς στη γλώσσα, η οποία κατασκευασμένη διαδοχικά από γράμματα, φθόγγους, λέξεις, προτάσεις, επιτρέπει τη λογοτεχνική έκφραση. Όπως σε αυτήν, κάθε λέξη φέρει ένα ιδιαίτερο βάρος που διαμορφώνει τη συνολική έκφραση και προκαλεί την αντίδραση του συνομιλητή, έτσι και τα επιμέρους αρχικά ζωγραφικά στοιχεία -δηλαδή οι γραμμές και οι απλούστερες φόρμες- επενεργούν υπό το βάρος των βασικών χρωμάτων και επηρεάζουν ανάλογα τον θεατή διεγείροντας το συναίσθημα και τη λογική του. Μελετώντας ο Ξαγοράρης την τέχνη διαχρονικά αντιλήφθηκε ότι η ευρωπαϊκή τέχνη από την Αναγέννηση έως τους ιμπρεσιονιστές και τους κυβιστές είναι φανερά επηρεασμένη από τις παραπάνω αντιλήψεις.

Αυτό προσπάθησε να αποδείξει με παραδείγματα ζωγραφικών και γλυπτικών έργων (από τον 13^ο έως τον 20^ο αιώνα) τονίζοντας αυτά του Cézanne και των κυβιστών. Όπως μάλιστα ανέφερε στο τρίτο κείμενο του στο *Ζυγό*, αφιερωμένο στη σύζυγό του Μπία Ντάβου, η προσεκτική μελέτη των θεωρητικών κείμενων και έργων των πρωτοπόρων του κυβισμού και της μοντέρνας τέχνης, είναι απαραίτητο βήμα για την κατανόηση της τέχνης. Οι τελευταίοι στοχάστηκαν στη σημασία των πλαστικών αξιών και χάριν του Cézanne, επεσήμανε ο Ξαγοράρης, υπήρξε δυνατή η λύτρωση του ιμπρεσιονισμού από το αδιέξοδο που είχε φθάσει³⁷. Ο καλλιτέχνης θεώρησε τον Cézanne πρωτοπόρο για την προσέγγιση του χώρου ως μαθηματική δομή που υπακούει σε προοπτικούς κανόνες οι οποίοι συντάσσονται με μια σειρά

³⁶ Ο Ξαγοράρης παραπέμπει στη γαλλική έκδοση του βιβλίου του W. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst: Insbesondere in der Malerei*, 1911 (*Du Spirituel dans art*, ed. Denoé, Paris) και αναφέρει ότι «οι θέσεις και οι σχέσεις που έχουν μεταξύ τους οι διάφορες φόρμες μέσα στον πίνακα καθορίζουν και τροποποιούν γύρω τους τις χαρακτηριστικές υποκειμενικότητες και τις περικλείουν με αντήχηση αντικειμενική», Παντελής Ξαγοράρης, «Ανάλυση και σύνθεση των ζωγραφικών στοιχείων», ό.π., σ. 24.

³⁷ Παντελής Ξαγοράρης, «Τέλεια στερεά και σύγχρονη πλαστική», *Ζυγός*, τ. 80, 1962, σ. 29-37.

απλών γεωμετρικών σχημάτων. Και μπορεί η σφαίρα, ο κώνος και ο κύλινδρος³⁸ να εμπλουτίζονται με καμπύλες, στερεά και σχήματα της σύγχρονης προβολικής γεωμετρίας, η νομοτελειακή όμως σχέση που συνδέει τα μαθηματικά και την τέχνη όπως την εξέφρασε ο Cézanne παραμένει αδιαπραγμάτευτη αξία για τον Ξαγοράρη³⁹.

Σε πολλά μετέπειτα κείμενα και ομιλίες του ο καλλιτέχνης⁴⁰ επαλήθευε στο θέμα της σχέσης πλαστικών τεχνών και γεωμετρίας. Υποστήριξε την επιδίωξη των προπολεμικών ευρωπαϊκών κινημάτων για μια τέχνη της καθαρής φόρμας, πέραν της μίμησης της φύσης και της νατουραλιστικής περιγραφής, που αποσκοπεί στη μορφοποίηση της ιδέας του αντικείμενου. Μάλιστα στο πρώτο μέρος της διδακτορικής του διατριβής με τίτλο «Από τον Cézanne στον Κυβισμό» ο Ξαγοράρης αναφέρθηκε στη ριζική στροφή προς τη γεωμετρικοποίηση της μορφής. Αυτή αποτελεί τη βάση της δημιουργίας του πρωίμου κυβισμού και παρατηρείται πέραν του Cézanne στα έργα των Seurat, Gauguin αλλά και στην αφρικανική, αιγυπτιακή, αρχαία ελληνική και ιβηρική τέχνη. Μέσα από το παράδειγμα των κυβιστών J. Gris, G. Braque, R. Delaunay, ο Ξαγοράρης έδειξε πώς αυτοί ανάγουν τον κυβισμό σε επιστήμη, σε μια ζωγραφική που συνδέει τη διαίσθηση, το ένστικτο και τη μαθηματική ακρίβεια⁴¹.

Σε ένα μετέπειτα άρθρο του⁴² εστιάζοντας στις σχέσεις μεταξύ των πλαστικών στοιχείων, παρέθεσε τα λόγια του G. Braque που προτρέπουν «να ξεχάσουμε τα πράγματα και να θεωρήσουμε μόνο τις σχέσεις»⁴³ αλλά και αυτά του Gris ότι «η ζωγραφική σύνθεση αποτελεί ένα είδος αρχιτεκτονικής επίπεδης και χρωματισμένης και είναι το σύνολο των

³⁸ Ο Ξαγοράρης αναφέρεται στην περίφημη φράση του Cézanne στην επιστολή του προς τον E. Bernard (15 April 1094) που γράφει ότι «θα πρέπει η φύση να μελετηθεί δια μέσου του κυλίνδρου, του κώνου και του κύβου, διατεταγμένων προοπτικά έτσι ώστε κάθε πλευρά των αντικειμένων να κατευθύνεται προς ένα κεντρικό σημείο [...] και αυτή η μελέτη θα μας μάθει να ζωγραφίζουμε [...]», Π. Ξαγοράρης, *Γεωμετρικοί Μετασχηματισμοί και Μορφή*, διδακτορική διατριβή (αδημοσίευτη), 1981, σ. 17.

³⁹ Ανάλογη υπήρξε και η θέση του Πικιώνη που στην αναζήτηση της δικής του καλλιτεχνικής ταυτότητας μελετώντας το έργο και τη θεωρία του Cézanne έγραψε: «Αυτή την επανάσταση που 'φερε στην όραση, αυτή την υποκατάσταση της καθιερωμένης τεχνικής με την πλήρωση μέσον του χρώματος της τρίτης διάστασης του βάθους, τη ζήτηση καθαρών χρωματικών αντιθέσεων [...] αυτήν ήθελα ν' ασκήσω», ενώ επιπλέον αποφάσισε να εγκαταλείψει το Μόναχο και να μεταβεί στο Παρίσι το 1909. Δ. Πικιώνης, «Αυτοβιογραφικά σημειώματα», *Ζυγός*, έτος Γ, τ. 27-28, Ιαν-Φεβρ 1958. Αναδημοσιευμένο στο Δημήτρης Πικιώνης, *Κείμενα*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1999, σ. 28 και 32.

⁴⁰ Ενδεικτικά κείμενα του Ξαγοράρη που αναφέρονται στο θέμα της σχέσης μαθηματικών με την τέχνη είναι πρωτίστως η διδακτορική του διατριβή *Γεωμετρικοί Μετασχηματισμοί και Μορφή*, (αδημοσίευτη), 1981 και τα άρθρα: «Τέλεια στερεά και σύγχρονη πλαστική», *Ζυγός*, τ. 80, 1962, «Οι γεωμετρικές επιφάνειες στην σύγχρονη πλαστική», *Εποχές*, τ. 45, 1967 «Γεωμετρικές μορφές και πλαστικές τέχνες», *Χρονικά Αισθητικής*, τ. 6-7, 1968, «Μετασχηματισμοί: Ένα «σύστημα» οπτικής οργάνωσης», *Θέματα Χώρου + Τεχνών*, 5/1974, «Μετασχηματισμοί και μορφές», *Θέματα Χώρου + Τεχνών*, 14/1983.

⁴¹ Παντελής Ξαγοράρης, *Γεωμετρικοί Μετασχηματισμοί και Μορφή*, ό.π., σ. 3.

⁴² Παντελής Ξαγοράρης, «Γεωμετρικές μορφές και πλαστικές τέχνες», ό.π., σ. 106.

⁴³ Georges Braque, *Η Μέρα και η Νύχτα, Τετράδια 1917-1955*, μτφρ. Γ.Π. Σαββίδης, Αθήνα, Λέσχη, 1989, σ. 42.

σχέσεων μεταξύ των σχημάτων και των χρωμάτων που περιέχονται στον πίνακα»⁴⁴. Το έργο εξάλλου του Gris αντανakλά τις απόψεις του, δεδομένου ότι χρησιμοποίησε με ουσιαστικό τρόπο τους γεωμετρικούς μετασχηματισμούς του επιπέδου για να διαμορφώσει και εξελίξει τις συνθέσεις του⁴⁵. Πολύ εύστοχα ο ίδιος ο Ξαγοράρης παρατήρησε τη συγγένεια των αντιλήψεων των κυβιστών με την πλατωνική θεωρία για την αποτίμηση του έργου βάσει καθαρών κριτηρίων ρυθμού και αρμονίας, τα οποία καθορίζουν τις σχέσεις των μερών προς το όλον και τελικά οδηγούν στο κάλλος.

Επίσης και στα έργα των μεταγενέστερων των κυβιστών, P. Mondrian, M. Bill, R. Lohse, οι αφηρημένες γεωμετρικές δομές είναι εμφανείς και αποτελούν κεντρικό στοιχείο έκφρασης. Αυτή η αφαίρεση οδήγησε όπως έγραψε ο Ξαγοράρης στην αυτοσήμανση: τα καθαρά γεωμετρικά σχήματα και μορφές δηλαδή «δεν σημαίνουν κάτι που υπερβαίνει συμβολικά τα ίδια ενώ αναφέρονται απλά σε μια νοηματική σχέση, αλλά περικλείουν καθαυτά ένα νοηματικό περιεχόμενο με απόλυτη ισχύ για το ομαδικό υποσυνείδητο, αποκαθιστώντας έτσι μια επικοινωνία μεταξύ των ανθρώπων που φωτίζει το μεγαλύτερο μυστήριο, τη σαφήνεια»⁴⁶. Ο ίδιος αντιπαρέβαλε το περιεχόμενο της καθαρής μορφής στο παράδειγμα της καθαρής ποίησης όπου οι λέξεις με την αποκαλυπτική δύναμή τους «δημιουργούν την εντύπωση ενός ολοκληρωμένου συστήματος αμοιβαίων σχέσεων ανάμεσα στις ιδέες και τις εικόνες από τη μια και τα εκφραστικά μέσα από την άλλη- σύστημα που ισοδυναμεί με μια συγκεκριμένη ψυχική συγκίνηση»⁴⁷.

Η νοηματική φόρτιση του σχήματος θα πρέπει να ιδωθεί βέβαια ως συνάρτηση του επιστημονικού και φιλοσοφικού πλαισίου της εποχής του κυβισμού. Ήδη από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα είχαν ανακαλυφθεί οι μη-Ευκλείδειες γεωμετρίες⁴⁸ και στις αρχές του εικοστού αιώνα η τέταρτη διάσταση στην οποία μυήθηκαν οι περισσότεροι κυβιστές ζωγράφοι μέσω του γάλλου μαθηματικού Maurice Princet και της θεωρίας του Esprit Jouffret⁴⁹. Ταυτόχρονα οι

⁴⁴ Juan Gris, «Μια διάλεξη του J. Gris», *To 3^ο Μάτι*, τ. 1, Οκτώβριος 1935.

⁴⁵ James Mai, «Juan Gris' Compositional Symmetry Transformations», *Bridges 2012: Mathematics, Music, Art, Architecture, Culture*, σ. 283–290.

⁴⁶ Παντελής Ξαγοράρης, «Μετασχηματισμοί: Ένα «σύστημα» οπτικής οργάνωσης», ό.π., σ. 135.

⁴⁷ Paul Valéry, «Poésie pure. Notes pour une conférence», *Œuvres, I, Variété "Mémoires du poète"*, Gallimard, Paris 1957, σ. 1456.

⁴⁸ Το 1830 ο Ούγγρος μαθηματικός Bolyai και ο Ρώσος Lobachevsky ανακάλυψαν την ύπαρξη μη-Ευκλείδειων γεωμετριών. Το 1850 θεμελιώθηκε η γεωμετρία του Riemann και το 1902 ο H. Poincaré δημοσίευσε την πραγματεία του *Science and Hypothesis* όπου αναλύει την έννοια της τέταρτης διάστασης μέσα από τα μαθηματικά, το διάστημα, τη φυσική και τη φύση. Θεωρεί ότι η απόλυτη αλήθεια στην επιστήμη είναι ανέφικτη και ότι πολλές κοινές επιστημονικές πεποιθήσεις λειτουργούν όχι λόγω της εγκυρότητάς τους αλλά επειδή αποτελούν βολικές συμβάσεις.

⁴⁹ Το βιβλίο του Esprit Jouffret με τίτλο *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions* απλοποίησε εν πολλοίς την πραγματεία του H. Poincaré *Science and Hypothesis*. Σε αυτό ο Jouffret περιγράφει σύνθετα στέρεα πολύεδρα, υπερκύβους στη τέταρτη διάσταση καθώς και τις προβολές τους στο επίπεδο. Χαρακτηριστική ήταν η επιρροή του Jouffret στο έργο του Picasso, αφού στο σημειωματάριο του βρέθηκαν σχέδια του μαθηματικού που

ανακαλύψεις στη φυσική⁵⁰ επέτειναν την άποψη για τη σχετικότητα της αλήθειας και τη δυνατότητα της απόλυτης αντίληψης μέσω της όρασης. Στο πεδίο της φιλοσοφίας ο Henri Bergson είχε ήδη υποστηρίξει την υποκειμενικότητα της ύπαρξης και τη βίωση της πραγματικότητας μέσω της εμπειρίας στην πάροδο του χρόνου.

Κατά τον ίδιο τρόπο και στον τομέα των εικαστικών τεχνών αναζητήθηκε μια καλλιτεχνική έκφραση πέραν της στατικής αναπαράστασης των αντικειμένων. Το αίτημα ήταν η κατανόηση του χώρου εκτός των κλασικών νόμων της προοπτικής και η αντίληψη του σχεδίου και του χρώματος ως δυναμικής εξέλιξης που ενσωματώνει την τέταρτη διάσταση στο τρισδιάστατο χώρο. Η μη-διάκριση του χώρου και του χρόνου και η χρησιμοποίηση των μη-Ευκλείδειων γεωμετριών για την ερμηνεία των κυβιστικών έργων, αποτελούν βασικούς παράγοντες ανάγνωσης και διαμόρφωσης της νέας τέχνης. Αυτές τις έννοιες προσέγγισε και εφάρμοσε ο Ξαγοράρης μέσα από τις μαθηματικές σπουδές του μελετώντας τις αλγεβρικές καμπύλες, κωνικές τομές και επιφάνειες δευτέρου βαθμού στα έργα των πρώτων μοντερνιστών.

3.5. Η επίδραση του Bauhaus και του Κονστρουκτιβισμού στο έργο του Ξαγοράρη

Όπως ο Ξαγοράρης σημείωσε οι παραπάνω ιδέες σύνδεσης της επιστήμης με την τέχνη εκφράστηκαν καθαρά στη Σχολή του Bauhaus και τους Ρώσους κονστρουκτιβιστές. Στο κείμενό του με τον ενδεικτικό τίτλο «Το Bauhaus και η σημασία του»⁵¹ μέσα από μια ιστορική αναδρομή σε γεγονότα-σταθμούς του κινήματος, ο καλλιτέχνης προσπάθησε να αποτιμήσει τον ρόλο του Bauhaus στην εξέλιξη της τέχνης και έμμεσα να δείξει τις επιρροές στο δικό του έργο. Κάνοντας έναν απολογισμό της προσφοράς του Bauhaus -από την περίοδο της Βαϊμάρης το 1919 έως τη δεύτερη φάση του στην Αμερική τη δεκαετία του 1960- έγραψε ότι οι πρωτεργάτες του «πίστευαν ότι οικοδομούσαν τα θεμέλια μιας νέας ιστορικής περιόδου για την ανθρωπότητα» και ότι η ίδρυση του «είχε τη σημασία μιας αισθητικής επανάστασης»⁵². Θέλοντας να στηρίξει ο Ξαγοράρης αυτή τη θέση αναφέρθηκε στα θεωρητικά κείμενα των καλλιτεχνών όπου με σαφήνεια παρουσιάστηκαν τα αιτήματά τους για «αντικειμενική και τεχνική παιδεία και οργάνωση της αισθητικής έρευνας με επιστημονική μεθοδολογία»⁵³.

χρησιμοποιήθηκαν για τη δημιουργία του πίνακα *Les Demoiselles d'Avignon*. Δες και την σύντομη αναφορά του Ξαγοράρη στο «Ανάλυση και σύνθεση των ζωγραφικών στοιχείων», ό.π., σ. 23.

⁵⁰ Οι ακτίνες X του Röntgen ανακαλύφθηκαν το 1895, η ηλεκτρομαγνητική ακτινοβολία του Hertzian το 1865 και τα ραδιοκύματα το 1867.

⁵¹ Παντελής Ξαγοράρης, «Το Bauhaus και η σημασία του», *Ζυγός*, τ. 94-94, 1963, σ. 9-23.

⁵² Ο.π., σ. 9-10.

⁵³ Ο.π., σ. 9-10.

Ιδιαίτερα σημαντική θεώρησε ο Ξαγοράρης τη συνεργασία μεταξύ των τεχνών, αλλά και το γεγονός ότι οι σπουδαστές του Bauhaus δημιουργούσαν πειραματιζόμενοι με διάφορα υλικά καταργώντας τις διαχωριστικές γραμμές αναμεσά στους παραδοσιακούς τομείς της καλλιτεχνικής έκφρασης (ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική, ξυλογλυπτική, υφαντουργία). Το πρόγραμμα εκπαίδευσης στόχευε στην καθολική μόρφωση συνδυάζοντας τον καλλιτεχνικό, επιστημονικό και τεχνικό τομέα. Όπως μάλιστα ο Ξαγοράρης ανέφερε, το Bauhaus ήταν γνωστό στην Ελλάδα ήδη από την περίοδο του 3^{ου} CIAM το 1933 με τη διάλεξη του Le Corbusier στο Πολυτεχνείο. Οι θεωρίες του επέδρασαν σημαντικά στη διδασκαλία των μαθημάτων της Αρχιτεκτονικής του Μετσόβιου Πολυτεχνείου και του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου⁵⁴. Μάλιστα βιβλία του μοντερνιστή αρχιτέκτονα συμπεριλαμβάνονταν⁵⁵ στη βιβλιοθήκη του Ξαγοράρη.

Στο άρθρο του ο Ξαγοράρης επεσήμανε τις διδακτικές αρχές του Itten αλλά και τους δύο πρωτοπόρους καλλιτέχνες Klee και Kandinsky⁵⁶, οι οποίοι υπήρξαν αμφότεροι καθηγητές στη Σχολή. Αποσπάσματα των θεωριών τους είχε πρωτοδιαβάσει στο περιοδικό το 3^ο Μάτι. Αυτές επηρέασαν έναν ολόκληρο κύκλο στοχαστών και δημιουργών της επονομαζόμενης γενιάς του 1930 στην τέχνη (ο Γκίκας διατηρούσε προσωπική αλληλογραφία με τον Kandinsky⁵⁷) και την αρχιτεκτονική (Πικιώνης, Δεσποτόπουλος)⁵⁸. Στο πλαίσιο αυτό πρέπει να αναζητηθούν και οι αναφορές του Ξαγοράρη που υπογράμμισε στο κείμενο του ότι «απορρίπτοντας όλα τα ξένα προς την κατασκευή του καλλιτεχνικού έργου, φιλολογικά και άλλα, στοιχεία το Bauhaus απέβλεπε στην ανάδειξη της ουσίας του, στον καθορισμό και την αξιοποίηση των μορφολογικών του στοιχείων»⁵⁹. Παράλληλα πίστευε ότι η ανάπτυξη της τέχνης συνδυαστικά με την επιστήμη και την τεχνολογία επιτυγχάνει αφενός τον

⁵⁴ Παντελής Ξαγοράρης, «Τα «παραλειπόμενα» του Bauhaus», *Εικαστικά*, τ. 17, 1983.

⁵⁵ Συγκεκριμένα στη βιβλιοθήκη του Ξαγοράρη βρέθηκαν τα έργα Le Corbusier, *Κείμενα για την Ελλάδα-Φωτογραφίες και σχέδια*, Αθήνα, Άγρα, 1987 και *Le Modulor 2. La parole est aux usagers*, Editions de l'architecture d'aujourd'hui, 1959, Boulogne. Από την έκθεση «Unpacking My Library» Επιμέλεια: Άννα Μυκονιάτη, Τίνα Πανδή, ΕΜΣΤ, 14.06.2018 – 15.07.2018 που παρουσίασε τμήμα του αρχείου του Παντελή Ξαγοράρη. Ιδιαίτερα στο *Le Modulor II* ο Le Corbusier υπογραμμίζει την αδιάσπαστη συνέχεια της γνώσης από την αρχαιότητα -και ιδιαίτερα από τον Πυθαγόρα και τον Πλάτωνα- για να φτάσει έως την εποχή του και το έργο *Nombre d'or* του Matila Ghyka.

⁵⁶ Αναφέρεται στις απόψεις του Kandinsky «για το καθαρό χρώμα, τη φόρμα, τη σύνθεση [...] [και το πως] με την κωδικοποίηση [των χρωμάτων] δημιουργούσε ένα σύστημα αντικειμενικής αντιστοιχίας αισθημάτων και στοχασμών με τα πλαστικά στοιχεία». Επίσης επικεντρώνει το ενδιαφέρον του στην κινητική μαθηματική θεωρία του Klee σχετικά με τα σημεία και τις γραμμές και ότι αφορούσε «το συσχετισμό των φυσικών δυνάμεων και οργανικών λειτουργιών με ότι αποτελεί τη βαθύτερη ουσία της καλλιτεχνικής δημιουργίας», Παντελής Ξαγοράρης, «Το Bauhaus και η σημασία του», ό.π., σ. 12-13.

⁵⁷ Η επιστολή που ο Kandinsky έστειλε στον Γκίκας στις 28 Μαρτίου του 1938, δημοσιεύτηκε στον τόμο: Νίκος Πετσάλης-Διομήδης, *Ν.Χ. Γκίκας, πλήρης κατάλογος των ζωγραφικών έργων του, 1921-1940*, Αθήνα, 1979, σ. 277.

⁵⁸ Παντελής Ξαγοράρης, «Τα «παραλειπόμενα» του Bauhaus», ό.π., σ. 12-13.

⁵⁹ Ο.π., σ. 12-13.

εξανθρωπισμό της τελευταίας και αφετέρου καθιστά τα βιομηχανικά της επιτεύγματα λειτουργικά στην υπηρεσία των αναγκών του σύγχρονου ανθρώπου. Οι αρχές αυτές αναπτύχθηκαν στο δεύτερο κύμα άνθησης του Bauhaus στην Αμερική όπου μετανάστευσαν πολλά μέλη και καθηγητές κατά τη διάρκεια του Β' Παγκόσμιου Πολέμου συνεχίζοντας μεταπολεμικά τους πειραματισμούς και εξαπλώνοντας την παράδοση του⁶⁰.

Επίσης ανέφερε την εφαρμογή των αρχών του Bauhaus στην αρχιτεκτονική όπως αυτές εκφράστηκαν στη συνεργασία μεταξύ Le Corbusier και Ιάnnη Ξενάκη για το περίπτερο της Philips στην έκθεση των Βρυξελλών το 1958. Ο Ξαγοράρης έχοντας μελετήσει τις νέες αρχιτεκτονικές⁶¹ ιδέες, ενδιαφέρθηκε για τη γεωμετρική τάση που εκφράζει και η σύγχρονη αρχιτεκτονική. Σε ό,τι αφορά το περίπτερο της Philips, έγραψε ότι σε αυτό, κατά πρώτον, επαληθεύτηκαν οι αρχές των κονστρουκτιβιστών για την αντοχή που μπορεί να προσφέρει η αφαίρεση της μάζας. Κατά δεύτερον, ότι οι έρευνές τους σχετικά με τις στατικές δυνατότητες των παραβολοειδών και αναπτυκτών επιφάνειων «βρήκαν την οριστική αισθητική τους τελείωση»⁶². Ο Ξαγοράρης αναλύοντας τρία σχέδια του Ξενάκη παρουσίασε την αρχιτεκτονική σύνθεση, στην οποία «επιφάνειες στρεβλές που προκύπτουν από δύο μεταλλικούς οδηγούς σε διαφορετικά επίπεδα, και γενέτηρες από πλαστικό, συνδυάζονται με άλλες κωνοειδείς επιφάνειες και όλη η σύνθεση κυριαρχείται από ένα υπερβολικό παραβολοειδές»⁶³. Με αυτό τον τρόπο ο καλλιτέχνης προοιόνισε και τη δική του ενασχόληση με τις ευθυογενείς επιφάνειες.

Στο πλαίσιο των ορθολογικών αυτών αναζητήσεων και της κατασκευαστικής σκέψης (das konstruktive denken) ο ίδιος ο Ξαγοράρης έδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τις ιδέες που σχετίζονται με την αναλυτική σπουδή της γεωμετρικής φόρμας των έργων τέχνης⁶⁴. Σαφής στο

⁶⁰ Ενδιαφέρον παρουσιάζει και θα πρέπει να έχει επηρεάσει στην έρευνα του Ξαγοράρη το άρθρο της Φ. Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, «Το νέο πλαστικό ιδεώδες στην αμερικάνικη γλυπτική», τ. 24, 1957 του περιοδικού *Ζυγός*. Στο ίδιο μάλιστα τεύχος ο Σπητέρης γράφει για πρώτη φορά κριτική για τα εξπρεσιονιστικά έργα του Ξαγοράρη.

⁶¹ Εκτενές αφιέρωμα του αρχιτέκτονα Γ. Παπά με τίτλο «Η έκθεση Βρυξελλών» είχε παρουσιαστεί στον *Ζυγό*, (Ιούλιος 1958) το οποίο φαίνεται να έχει διαβάσει και αντλήσει στοιχεία ο Ξαγοράρης. Επίσης από το άρθρο του Π.Α. Μιχελή, «Βιομηχανική αισθητική και αφηρημένη τέχνη», τ. 39, 1959.

⁶² Παντελής Ξαγοράρης, «Τέλεια στερεά και σύγχρονη πλαστική», ό.π.

⁶³ Παντελής Ξαγοράρης, «Τέλεια στερεά και σύγχρονη πλαστική», ό.π.. Σε άλλο μετέπειτα άρθρο του ο Ξαγοράρης αναλύοντας το τις γεωμετρικές φόρμες σε σύγχρονά του αρχιτεκτονικά παραδείγματα γράφει: «Στα σχέδια του Ξενάκη, που παραθέτουμε διακρίνεται η πορεία που ακολούθησε και οι διάφοροι μετασχηματισμοί που καθόρισαν την τελική μορφή του έργου. Το πρόβλημα ήταν να καλυφθεί ένα επίπεδο σχήμα με τις λιγότερες δυνατές ευθυογενείς επιφάνειες. Μετά από πολλές αναζητήσεις η τελική μορφή του έργου διαμορφώθηκε από εννέα Υπερβολικά Παραβολοειδή και έναν κώνο, ενώ το επίπεδο σχήμα του εδάφους σχηματίστηκε από τόξα υπερβολών», «Οι γεωμετρικές επιφάνειες στη σύγχρονη πλαστική», ό.π., σ. 39-44.

⁶⁴ Χαρακτηριστικά γράφει για τον Josef Albers και Maholy-Nagy ότι «στην αρχή δοκίμαζαν τα υλικά με τη χρήση λίγων και απλών εργαλείων και με περιορισμένες μεθόδους μεταχειρίσεώς τους. [...] Τροποποιούσαν την επιφάνεια ενός κυλίνδρου από χαρτί, ή ενός κώνου από τσίγκο, με περιστροφή, τομή, κάμψη στρέψη και θλίψη, σε ασκήσεις πλαστικής σπουδής του υλικού, ή ακόμη διπλώναν χαρτί δημιουργώντας επιφάνειες με διπλή καμπυλότητα, ή άλλες πολυγωνικές επιφάνειες διπλώνοντας το χαρτί κατά διάφορους τρόπους». Και ότι «στο

σημείο αυτό υπήρξε η επίδραση της Ρωσικής πρωτοπορίας που πρέσβευε την απόρριψη του νατουραλισμού και προέκρινε την ιδέα της «καθαρής φόρμας» και τη δημιουργία μιας τέχνης με κοινωνικές και λειτουργικές προεκτάσεις. Ο Ξαγοράρης πολλές φορές και ιδιαίτερα στο άρθρο του «Το Ρεαλιστικό μανιφέστο»⁶⁵ έγραψε για τα διάφορα προπολεμικά αυτά ρεύματα κάνοντας μνεία στον κονστρουκτιβισμό και το «The Realistic Manifesto»⁶⁶ (1920) των Gabo και Pevsner με ιδιαίτερη αναφορά στη διδακτορική του διατριβή. Όχι άδικα έχει χαρακτηριστεί από τους έλληνες ιστορικούς τέχνης ως μετακονστρουκτιβιστής.⁶⁷ Στην αρχή του άρθρου του «Ρεαλιστικό Μανιφέστο», αναφέρεται πρώτα στη νέα τάση του σουπρεματισμού όπως αυτός αναπτύχθηκε γύρω από τον κύκλο του Malevich στη Μόσχα το 1913, κίνημα που ήρθε να καταργήσει τα παλιά εκφραστικά μέσα. Χρησιμοποιώντας τα βασικά γεωμετρικά σχήματα (κύκλο, τετράγωνο, ορθογώνιο, ευθείες γραμμές) στόχο είχε τη δημιουργία μιας καθαρά γεωμετρικής γλώσσας που τείνει προς την «πειραματική και αφηρημένη μορφολογία στην περιοχή των καθαρών μαθηματικών»⁶⁸. Ο ορισμός του σουπρεματισμού σαν μη-αντικειμενικής τέχνης (non-objective) που παραμέρισε τα εξωτερικά φαινόμενα δίνοντας σημασία στο «καθαρό» απόλυτο καλλιτεχνικό συναίσθημα και την ευαισθησία⁶⁹ έκανε το κίνημα να συνδεθεί με τα μαθηματικά, τα οποία αποτελούσαν για τον El Lissitzky την «καθαρότερη» όλων των επιστημών⁷⁰, όπως διεξοδικά θα αναλυθεί στο επόμενο κεφάλαιο.

Η έμφαση που δόθηκε από τον Malevich στον αντι-υλικό και αντι-χρηστικό

τιμήμα πλαστικής του J. Schmidt η πλαστική έρευνα στον χώρο των τριών διαστάσεων γινόταν με τη χρήση πραγματοποιημένων μοντέλων στερεών, σφαίρας, κυλίνδρου, κώνου, υπερβολοειδών κ.α., και αφορούσε τη μελέτη των μεταξύ τους σχέσεων και τις διάφορες θέσεις τους στον χώρο, σε συνθέσεις παραθέσεων και αλληλοτομών», «Το Bauhaus και η σημασία του», ό.π. σ. 18-19.

⁶⁵ Παντελής Ξαγοράρης, «Το Ρεαλιστικό μανιφέστο», *Τέχνη και τεχνική*, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1967, σ. 16-23.

⁶⁶ Naum Gabo και Antoine Pevsner, «The Realistic Manifesto», *Art in Theory, 1900-2000*, (Charles Harrison, Paul Wood eds.), Malden, Blackwell, 2003, σ. 299.

⁶⁷ Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια του Στέλιου Λυδάκη «η αναζήτηση μαθηματικών αρμονιών στη δομή της φόρμας τον κατατάσσει στην ομάδα των κονστρουκτιβιστών», «Τα πλαστικά στην τέχνη», *Δημιουργίες*, τ. 13. 1971, σ. 141. Και αργότερα ο Μιλτιάδης Παπανικολάου γράφει: «Ο ίδιος [ο Ξαγοράρης] δεν αρνείται τη σχέση του με τους κονστρουκτιβιστές και την επίδραση που δέχτηκε από το «Ρεαλιστικό μανιφέστο» (1920) [...]», *Το μπλε άλογο: θέματα ιστορίας και κριτικής της τέχνης*, Θεσσαλονίκη, Βάνιας, 1994, σ. 317-318.

⁶⁸ Παντελής Ξαγοράρης, «Το Ρεαλιστικό μανιφέστο», ό.π., σ. 17.

⁶⁹ Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια του Kasimir Malevich που προσπάθησαν να περιγράψουν το κίνημα: «Με τον όρο Σουπρεματισμό εννοώ την κυριαρχία (supremacy) του αγνού συναισθήματος στη δημιουργική τέχνη. Για το Σουπρεματιστή τα οπτικά φαινόμενα του κόσμου των αντικειμένων είναι από μόνα τους χωρίς σημασία, το σημαντικό είναι το συναίσθημα, έτσι, τελείως ξέχωρο από το περιβάλλον όπου γεννήθηκε», «Suprematism», *The Non-Objective World: The manifesto of Suprematism*, Chicago, Paul Theobald and Company, 1959, (μετάφραση δική μου).

⁷⁰ Ο El Lissitzky αναφέρει ότι τα μαθηματικά ήταν το πιο αγνό και καθαρό προϊόν της ανθρώπινης δημιουργικότητας αφού αυτά δεν επαναλαμβάνουν/αναπαράγουν, Esther Levinger, «Art and Mathematics in the Thought of El Lissitzky: His Relationship to Suprematism and Constructivism», *Leonardo*, Volume 22, Number 2, April 1989, σ. 227-236.

χαρακτήρα του σουπρεματισμού⁷¹, τον έκανε επίσης να διαφοροποιηθεί αισθητά από τον κονστρουκτιβισμό, ο οποίος λίγα χρόνια αργότερα αναζήτησε πιο δυναμικές και λειτουργικές φόρμες εγγύτερα στην πραγματικότητα της ζωής. Ο Ξαγοράρης ακολουθώντας την ιστορία και τις διαφορετικές εκφάνσεις των τάσεων της ρωσικής πρωτοπορίας, παρουσίασε στο άρθρο του τις βασικές αρχές των N. Gabo και A. Pevsner. Η πλέον θεμελιώδης αρχή είναι η παρουσία του χρόνου και του χώρου ως κύριων παραγόντων στην καλλιτεχνική δημιουργία αποτελώντας το «μόνο σκοπό της εικαστικής και πλαστικής [τους] τέχνης»⁷². Σύμφωνα με τη φράση των δύο κονστρουκτιβιστών καλλιτεχνών που ο Ξαγοράρης παρέθεσε: «Ο χώρος και ο χρόνος ξαναγεννήθηκαν για μας σήμερα. Ο χώρος και ο χρόνος είναι οι μόνες μορφές στις οποίες θεμελιώνεται η ζωή και επομένως εκείνες στις οποίες η τέχνη πρέπει να βασίζεται»⁷³. Ταυτόχρονα στο άρθρο του ο Ξαγοράρης επεσήμανε τις θέσεις τους για την απόρριψη του όγκου ως γλυπτικού στοιχείου και στατικού παράγοντα καθώς και την αμφισβήτηση της περιγραφικής αξίας της γραμμής και του χρώματος.

Οι παραπάνω απόψεις ώθησαν τους δύο εκπροσώπους του κινήματος στη χρήση διαφανών πλαστικών υλικών και στη μορφοποίηση των σχημάτων βάσει των αλληλοτενόμενων επιπέδων τους. Οι ιδέες τους αρχικά εκφράστηκαν σε γλυπτικές και αρχιτεκτονικές-βιομηχανικές κατασκευές στον χώρο που στη συνέχεια σχεδιάστηκαν δισδιάστατα σε βιβλία και μπροσούρες. Ένα από αυτά βρέθηκε στην κατοχή του Ξαγοράρη που σχολίασε αργότερα ότι «ιδιαίτερα χρήσιμη υπήρξε η ανακάλυψη ενός καταλόγου των N. Gabo και A. Pevsner στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης της Νέας Υόρκης. Μελετώντας αυτό το βιβλίο παρατήρησα ότι οι γλύπτες αυτοί είχαν χρησιμοποιήσει ευρύτατα ευθυογενείς επιφάνειες στα έργα τους, πολύ πριν χρησιμοποιηθούν από του αρχιτέκτονες F. Candela, Le Corbusier, I. Ξενάκη, κ.α.»⁷⁴.

Από αυτόν τον κατάλογο της έκθεσής τους το 1948⁷⁵ ο Ξαγοράρης άντλησε ερεθίσματα, χρησιμοποιώντας τις φωτογραφίες των έργων των δύο δημιουργών. Στη συνέχεια ανέλυσε τα έργα αυτά λεπτομερώς με μαθηματικούς όρους, στο άρθρο «Τα τέλεια στερεά και

⁷¹ Ο Kasimir Malevich έγραψε ότι: «Η τέχνη δεν υπηρετεί πλέον το κράτος και τη θρησκεία, δεν θέλει πλέον να αποτυπώσει τα ήθη, δεν θέλει πλέον να έχει τίποτα να κάνει με το αντικείμενο, ως τέτοιο, και πιστεύει ότι μπορεί να υπάρξει, από μόνη της, χωρίς «πράγματα» [...] και «τίποτα δεν είναι πιο πραγματικό από το συναίσθημα», «Suprematism», ό.π., (μετάφραση δική μου).

⁷² Παντελής Ξαγοράρης, «Το Ρεαλιστικό μανιφέστο», ό.π., σ. 20.

⁷³ Παντελής Ξαγοράρης, ό.π., σ. 19, αλλά και στο «Γεωμετρικές μορφές και πλαστικές τέχνες», ό.π., σ. 110.

⁷⁴ Παντελής Ξαγοράρης, *Μετασχηματισμοί, Δομές και Μεσότητες στην Τέχνη*, σ. 9. Αλλού επισημαίνει: «Σε πολλά έργα του Gabo διακρίνουμε τμήματα ευθειογενών επιφανειών δευτέρου και ανώτερου βαθμού, ενώ σε αρκετά του Pevsner παρατηρούμε επιφάνειες ευθειογενείς και ανεπτυκτές, οι οποίες ορίζονται από τις εφαπτόμενες χωρικών καμπύλων» στο «Μετασχηματισμοί και Μορφές», ό.π., σ. 180-185.

⁷⁵ *Naum Gabo [and] Antoine Pevsner*, (Εισαγωγή Herbert Read, κείμενο Ruth Olson και Abraham Chanin), Museum of Modern Art, New York, 1948.

σύγχρονη πλαστική»⁷⁶ και εκτενέστερα στη διδακτορική του διατριβή. Βασική αντίληψη η οποία τονίζεται από τα λόγια των κονστρουκτιβιστών και μεταφέρεται από τον Ξαγοράρη μέσω της μαθηματικής του ανάλυσης είναι ότι η οπτική οργάνωση πρέπει να βασίζεται στη γεωμετρία και την εφαρμογή αντικειμενικών κριτηρίων και επιστημονικών μεθόδων έρευνας. Αποφάσισε λοιπόν να συνομιλήσει με την ίδια γλώσσα που δεν είναι άλλη από τα μαθηματικά και να εκφράσει τις ίδιες αρχές στο προσωπικό εικαστικό του έργο, το οποίο φιλοδοξούσε να αποτελέσει συνέχεια αυτής της παράδοσης.

3.6. Τα μαθηματικά στον Σουπρεματισμό και τον Κονστρουκτιβισμό

Η κύρια πηγή για να προσεγγίσει κανείς την εφαρμογή των μαθηματικών στο Σουπρεματισμό αποτελεί η θεωρητική μελέτη του El Lissitzky «Art and Pangeometry»⁷⁷ (1925). Ήδη με τον τίτλο δηλώνεται η επιρροή από το εμβληματικό έργο του μαθηματικού Lobachevsky *Pangeometry*, 1855, το οποίο και θεμελίωσε την υπερβολική (μη-Ευκλείδεια) γεωμετρία. Με το έργο του ο El Lissitzky διατύπωσε τη θέση ότι η αντίληψη του χώρου μπορεί να μην προσλαμβάνεται κατά τον ίδιο τρόπο από επιστημονική και καλλιτεχνική άποψη, παρόλα αυτά και οι δύο προσεγγίσεις αποτυπώνουν την κουλτούρα της εποχής τους.

Σημειώνουμε ότι η έννοια του αριθμού συνδέεται πλέον με τις σύγχρονες αντιλήψεις της επιστήμης που τον εξετάζουν ως αφηρημένη έννοια⁷⁸, όπως το ίδιο συμβαίνει και με την ευθεία και το επίπεδο⁷⁹. Στο ίδιο πλαίσιο και η μοντέρνα τέχνη απελευθερωμένη πλέον από την παραστατική αποτύπωση των αντικειμένων λειτουργεί ως αυτό-αναφορική και «μη-αντικειμενική». Έτσι δημιουργείται ένας ριζικά νέος τρόπος έκφρασης με ανεξάρτητες φόρμες, σε αντιστοιχία με την αφηρημένη/αλγεβρική υπόσταση του αριθμού, ο οποίος πλέον δεν συνδέεται αποκλειστικά με καταμέτρηση αντικειμένων. Επιπλέον οι μοντέρνες γεωμετρικές φόρμες εμφανίζονται ως καθαρά νοητικές συλλήψεις σε αναλογία με τις αφηρημένες μεταβλητές x , y , z , οι οποίες συνδέονται μεταξύ τους με συναρτησιακές σχέσεις. Σύμφωνα

⁷⁶ Παντελής Ξαγοράρης, «Τέλεια στερεά και σύγχρονη πλαστική», ό.π., σ. 29-37.

⁷⁷ El Lissitzky, «K. [Kunst] und Pangeometrie» στο Carl Einstein, Paul Westheim (eds.), *Europa-Almanach*, Potsdam, Gustav Kiepenheuer, 1925, σ. 103–13. Αγγλική μετάφραση: «Art and Pangeometry» στο Sophie Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky, Life. Letters. Texts*, London, Thames and Hudson, 1968, σ. 355.

⁷⁸ Ο αριθμός στην αρχαία Ελλάδα ήταν κάτι συγκεκριμένο και αντιστοιχίζονταν με μια ποσότητα αντικείμενων. Στα σύγχρονα μαθηματικά των μεταβλητών x , y , z , συνήθως δεν υπάρχει ταύτιση των αριθμών με αντικείμενα αλλά οι αριθμοί είναι σύμβολα που συσχετίζονται μεταξύ τους με σχέσεις όπως «+», «=» κτλ.

⁷⁹ Στην αρχαιότητα η ευθεία και το επίπεδο γίνονταν αντιληπτά υπό μια πολύ συγκεκριμένη έννοια σαν σύνορα πολυγωνικών σχημάτων η πολυεδρικών στερεών. Στα σύγχρονα μαθηματικά μπορούν να οριστούν αφηρημένα, σαν ένα σύνολο σημείων που ικανοποιούν κάποιες σχέσεις. Αυτό αποτελεί και τη βασική αρχή της αναλυτικής γεωμετρίας.

λοιπόν με τον El Lissitzky η τέχνη και τα μαθηματικά ακολουθούν ανάλογη πορεία αφού βασίζονται σε ένα σύστημα σχέσεων και αυτή η θεμελιώδης αλλαγή επιτεύχθηκε με το *Μαύρο Τετράγωνο* του Malevich⁸⁰.

Στο σημείο αυτό, δύο είναι οι νέες ιδέες που επηρέασαν βαθιά τον Ξαγοράρη. Πρώτον, θεωρώντας την τέχνη σαν ένα σύστημα σχέσεων, η έννοια της αναλογίας που καθόρισε την αρχαία τέχνη αντικαθίσταται στη μοντέρνα τέχνη από την έννοια της εξάρτησης, -η οποία αποτελεί και το θεμελιώδες χαρακτηριστικό της συνάρτησης στη *θεωρία των συνόλων*⁸¹. Με άλλα λόγια, ενώ η προγενέστερη τέχνη βασίζεται στην αναλογία η οποία διασφαλίζει τη σταθερότητα κάθε στοιχείου, η μοντέρνα τέχνη χαρακτηρίζεται από τον μετασχηματισμό ο οποίος συνοδεύεται από τη μεταβλητότητα. Ως απόρροια των παραπάνω ακολουθεί και η δεύτερη θεμελιώδης ιδέα, η οποία αφορά την έννοια της αλλαγής-μετασχηματισμού, όπως αυτή εμπεριέχεται στη *θεωρία των συστημάτων*. Σύμφωνα με αυτήν, κατά τρόπο ανάλογο με τα μαθηματικά συστήματα, το έργο τέχνης εξελίσσεται τόσο κατά την εκτέλεση όσο και μετά το πέρας της κατασκευής του. Αυτό συμβαίνει γιατί οι σχέσεις των μορφών και των χρωμάτων στον χώρο μεταβάλλονται ανάλογα με την παρουσία και τη θέση του θεατή.

Η αναπαράσταση της κίνησης παρουσιάζεται επίσης ως βασικός στόχος της μοντέρνας τέχνης. Αυτή θα μπορούσε να επιτευχθεί με τη βοήθεια των νέων μη-Ευκλείδειων γεωμετριών. Οι τελευταίες προσέφεραν ποικίλες δυνατότητες στους δημιουργούς για να αιχμαλωτίσουν τον χρόνο ως τέταρτη διάσταση μέσω ενός καινούργιου λεξιλογίου μορφών, είτε επίπεδων είτε τρισδιάστατων. Οι καλλιτέχνες και αρχιτέκτονες με γνώση μαθηματικών εφάρμοσαν απευθείας στο έργο τους αυτές τις θεωρίες και τις εξισώσεις, για παράδειγμα, όπως ήδη αναφέραμε, οι Gabo και Pevsner στην κινητική τους γλυπτική. Οι κατασκευές τους στο χώρο σχολιάστηκαν από τον Ξαγοράρη στο πρώιμο άρθρο του 1962 και αναλυτικά το 1981 στη διατριβή του. Συγκεκριμένα στο άρθρο του αναφέρεται στον τρόπο κατασκευής και τους μαθηματικούς νόμους που εφαρμόστηκαν στα έργα του Gabo *Κολόνα*, 1923, *Παραλλαγή πάνω σε σφαιρικό θέμα*, 1937, *Γραμμική κατασκευή*, 1942-1943 και του Pevsner *Κατασκευή*, 1935, *Κατασκευή για ένα αεροδρόμιο*, 1937, *Αναπτυκτική κολόνα*, 1942, *Δυναμική κατασκευή*, 1947.

Αυτό που φαίνεται ότι απασχολούσε κυρίως τον Ξαγοράρη είναι «ο ρυθμός

⁸⁰ Esther Levinger, «Art and Mathematics in the Thought of El Lissitzky: His Relationship to Suprematism and Constructivism», ό.π., σ. 228.

⁸¹ Πιο συγκεκριμένα, σε μια αναλογία αν μία μεταβλητή της αναλογίας αλλάζει, η άλλη μεταβλητή ακολουθεί την αλλαγή, ώστε ο λόγος να παραμένει σταθερός. Αντίθετα, αν η μεταβλητή μιας συνάρτησης αλλάζει, ολόκληρη η συνάρτηση μετασχηματίζεται. Το ανάλογο συμβαίνει και στα έργα τέχνης σύμφωνα με τον El Lissitzky, ό.π., σ. 229.

συστροφής των κωνοειδών και ευθειογενών επιφανειών όπως αυτές εκτείνονται γύρω από διάφορους αλληλοτεμνόμενους άξονες δίνοντας στο έργο μια πληρότητα και ένα μεγαλείο ανυπέρβλητο»⁸². Όλα αυτά τα έργα αποτελούν βασικά σύνθεση από τεμνόμενες ευθειογενείς επιφάνειες οι οποίες περιγράφονται από συγκεκριμένες εξισώσεις στον χώρο. Οι κατασκευές παρουσιάζουν σαφείς άξονες συμμετρίας όπως αναλύθηκαν διεξοδικά με μαθηματικό τρόπο και από τον Ξαγοράρη. Ο Ξαγοράρης θεωρούσε ότι οι Gabo και Pevsner αποτέλεσαν δημιουργικά πρότυπα όχι μόνο γιατί απέδειξαν τον τρόπο σύνδεσης της μαθηματικής σκέψης με την καλλιτεχνική δημιουργία αλλά και γιατί τον βοήθησαν έμπρακτα να γεφυρώσει τη διάσταση μεταξύ του καλλιτεχνικού του έργου και των θεωρητικών του αναζητήσεων.

3.7. Οι μαθηματικές αναλύσεις του Ξαγοράρη και τα πρώτα κινητικά έργα βασισμένα στη μελέτη της θεωρίας των καμπύλων και επιφανειών, 1963-67

Ο Ξαγοράρης άρχισε να πειραματίζεται στο στούντιο του από το 1960 με τις πρώτες γλυπτικές κατασκευές του στις οποίες ενσωμάτωσε την κίνηση, το φως, το χρώμα, τη φόρμα και αργότερα τον ήχο. Την περίοδο από το 1964 έως το 1966 υπήρξε βοηθός στην Έδρα των Μαθηματικών του Πανεπιστημίου Αθηνών, όπου βρέθηκε κοντά σε διαπρεπείς μαθηματικούς και παρακολούθησε κύκλους μαθημάτων στη Θεωρία των Ομάδων και τους Τοπολογικούς Μετασχηματισμούς, αποκτώντας γνώσεις τις οποίες στη συνέχεια αξιοποίησε στα έργα του⁸³. Παράλληλα ταξίδεψε στο Παρίσι το 1964 για την παρακολούθηση ενός σεμιναρίου από τον καθηγητή P. Montel. Εκεί μυήθηκε στις μαθηματικές καμπύλες και επιφάνειες ανώτερου βαθμού.

Ταυτόχρονα είδε για πρώτη φορά την υλοποίηση των παραπάνω μαθηματικών θεωριών σε γεωμετρικά και κινητικά έργα τα οποία παρουσιάσθηκαν στην έκθεση του Palais de la Decouverte, *Mouvement, Mathématique, Danse*, τα οποία τον οδήγησαν να γράψει ένα χρόνο αργότερα το άρθρο «Μια ακόμη τάση η Art Visuel»⁸⁴. Σε αυτό ο καλλιτέχνης περιέγραψε τις διάφορες ομάδες σύγχρονων του ερευνητών-καλλιτεχνών, οι οποίες συγκρότησαν το κίνημα της οπτικής τέχνης με δημιουργίες που παρουσιάσθηκαν ως εξέλιξη της γεωμετρικής αφαίρεσης, των επιτευγμάτων του Bauhaus και του κονστρουκτιβισμού. Οι καλλιτέχνες αυτοί προσπάθησαν να εντάξουν το χώρο και την κίνηση στο έργο τέχνης,

⁸² Παντελής Ξαγοράρης, «Τέλεια στερεά και σύγχρονη πλαστική», ό.π., σ. 34.

⁸³ Οι πληροφορίες αυτές έχουν αντληθεί από τις «Βιογραφικές σημειώσεις και παρατηρήσεις», τμήμα του *Υπομνήματος*, δεξ υποσημείωση στο ίδιο κεφάλαιο ν. 3.

⁸⁴ Παντελής Ξαγοράρης, «Μια ακόμη τάση η Art Visuel», Ζυγός, τ. 65, 1965, σ. 21-28 και 79.

δημιουργώντας μηχανικές και ηλεκτρικές κατασκευές με τη χρήση σύγχρονων βιομηχανικών υλικών.

Η οπτική τέχνη κατάφερε να προωθήσει την αισθητική πρόσληψη του έργου τέχνης το οποίο δεν είναι πλέον στατικό αλλά βρίσκεται σε σχέση άμεσης εξάρτησης από τον θεατή. Με την έρευνα για τις ιδιότητες του αμφιβληστροειδούς φακού, οι καλλιτέχνες πειραματίστηκαν με τους αντικατοπτρισμούς των ειδώλων και τη δημιουργία φαινόμενων οφθαλμαπάτης τα οποία αξιοποίησαν αισθητικά δημιουργώντας νέες οπτικές προκλήσεις πέρα από τις παραδοσιακές φόρμες της ζωγραφικής και της γλυπτικής. Την ίδια αγωνία απόδοσης του στοιχείου της μεταβολής εκφράζουν και τα κινητικά γλυπτά Ξαγοράρη της περιόδου μεταξύ των χρόνων 1960 και 1967 (εικ.150-151) τα οποία ο καλλιτέχνης εξέθεσε στις τρεις Πανελληνίους εκθέσεις (1960 – ΣΤ', 1963 – Ζ' και 1965 – Η')⁸⁵. Στόχο είχαν με την κίνησή τους να δημιουργήσουν εικόνες γεωμετρικών σχημάτων στον χώρο, ενώ ο τίτλος τους «*Σχημάτων τε γαρ κάλλος...*»⁸⁶, 1963-1970 (εικ.152) παραπέμπει άμεσα στις πλατωνικές επιρροές του καλλιτέχνη.

Προσπαθώντας να κατανοήσουμε τον τρόπο κατασκευής και λειτουργίας τους κρίνεται σκόπιμο να ανατρέξουμε στο κεφάλαιο της διατριβής του καλλιτέχνη, στο οποίο εξετάζει παραδείγματα ισομετριών στον χώρο⁸⁷. Σε αυτό το σημείο αφού πρώτα αναλύσει το γλυπτό του Gabo *Γραμμική κατασκευή στο χώρο II*, 1952⁸⁸ επισημαίνει ότι ανάλογα παραδείγματα υπάρχουν στο έργο άλλων σύγχρονων δημιουργών όπως των Giacometti και Tinguely. Στη συνέχεια παραθέτει φωτογραφίες δύο εκ των δικών του έργων, ενώ σημειώνει ότι τα έργα πειραματικού χαρακτήρα που πραγματοποίησε «αποτελούνται από επιφάνειες εκ περιστροφής με μεσημβρινές κυλινδρικές καμπύλες (κυκλοειδείς, κομβοειδείς κ.α.), χρησιμοποιώντας κατάλληλους μετασχηματισμούς και νέα υλικά (πλεξιγκλάς, πολυεστερικές ρητίνες κ.α.) καθώς επίσης και στοιχεία φωτισμού (προβολείς, φακούς) και κινήσεως (ηλεκτρικούς κινητήρες)»⁸⁹. Σε αυτό το πλαίσιο τοποθετούνται και τα πρώιμα έργα του

⁸⁵ Παντελής Ξαγοράρης, «Όταν οι μαθηματικές έννοιες μετασχηματίζονται σε έργα τέχνης», *Τα Νέα της Τέχνης*, Νο. 9-10, Ιούνιος-Αύγουστος 1992, σ. 11.

⁸⁶ Δες υποσημείωση στο ίδιο κεφάλαιο ν. 24.

⁸⁷ Παντελής Ξαγοράρης, *Γεωμετρικοί Μετασχηματισμοί και Μορφή*, διδακτορική διατριβή (αδημοσίευτη), 1981, σ. 88-90.

⁸⁸ Στην επεξήγηση του έργου του Gabo ανέφερε τον τρόπο που παρουσιάζονται διάφορα στοιχεία συμμετρίας στο χώρο. Τον τρόπο που μια επίπεδη καμπύλη (κ) με εφαρμογή δύο συμμετριών περί άξονες κάθετους μεταξύ τους και μιας μεταφοράς, μετασχηματίζεται σε καμπύλη (Κ) η οποία σχηματίζει μια δεδομένη συμμετρία στο χώρο, ό.π., σ. 89.

⁸⁹ Ο.π., σ. 92.

Υπερβολοειδή, 1963-70⁹⁰ (εικ.153-155) τα οποία είναι επιφάνειες εκ περιστροφής στον χώρο. Το μονόχωνο υπερβολοειδές το οποίο φαίνεται να σχηματίζεται στις δύο πρώτες εικόνες (εικ.153-154) προκύπτει από την περιστροφή μιας υπερβολής γύρω από σταθερό άξονα. Διάσημα κτήρια στον κόσμο έχουν την μορφή του μονόχωνου υπερβολοειδούς. Το δίχωνο υπερβολοειδές προκύπτει από την περιστροφή ενός ζεύγους υπερβολών (εικ.155).

Φαίνεται ότι για τη σύλληψη και κατασκευή αυτών των έργων ο καλλιτέχνης βασίστηκε στην έρευνα που για χρόνια πραγματοποίησε στη θεωρία των καμπυλών και επιφανειών που διαμόρφωσαν καίρια την αισθητική του και παρουσίασε στο δεύτερο μέρος της διατριβής του⁹¹. Οι καμπύλες και οι επιφάνειες είναι γεωμετρικά αντικείμενα διάστασης 1 και 2 αντίστοιχα, και αποτελούν βασικά αντικείμενα μελέτης της Γεωμετρίας. Οι καμπύλες μπορούν να παραμετριοποιηθούν με μία μεταβλητή ενώ οι επιφάνειες με δύο ελεύθερες μεταβλητές. Ο καλλιτέχνης αντιλαμβάνεται την καμπύλη σαν μια μονοπαραμετρική κίνηση ενός «αδιάστατου» σημείου, και την επιφάνεια σαν μια μονοπαραμετρική κίνηση μιας καμπύλης. Οι τρόποι με τους οποίους μπορεί να κινήσει κανείς ένα σημείο και να παράγει μια καμπύλη είναι φυσικά άπειροι (εικ.159-160).

Έτσι οι τυχαίες καμπύλες που δημιουργούνται δεν έχουν αναλυτική μαθηματική έκφραση υπό την έννοια ότι δεν επαληθεύουν κάποια μαθηματική σχέση αλλά αντίθετα αποτελούν αισθητική έκφραση του τυχαίου, της αταξίας και του χάους⁹². Στην περίπτωση όμως που οι καμπύλες ακολουθούν ένα μαθηματικό νόμο -όπως παρατηρεί ο καλλιτέχνης-, τότε δημιουργείται μια έλλογη τάξη η οποία τείνει προς το ιδανικό του Αριστοτέλη συνδέεται με το «καλό και το αισθητικά ευάρεστο»⁹³. Ο τρόπος καμπύλωσης και κορύφωσής τους χαρίζει στο έργο εσωτερική δύναμη, πλαστικότητα, ένταση και φυσικά κίνηση προσθέτοντας ταυτόχρονα και καλαισθησία μορφής. Γι' αυτό τον λόγο έργα του βασίζόμενα σε καμπύλες που υπακούν σε νόμους συμμετρίας πήραν τον τίτλο όπως προαναφέραμε *Σχημάτων τε γαρ κάλλος*.

Ο Ξαγοράρης σε κείμενα του μελέτησε και σχολίασε διάφορες καμπύλες, όπως για παράδειγμα τις κωνικές τομές⁹⁴, η συστηματική μελέτη των οποίων ανάγεται στην Ελληνική αρχαιότητα⁹⁵ καθώς και αλγεβρικές και υπερβατικές καμπύλες. Αυτό που κύρια τον ενδιέφερε

⁹⁰ Τα έργα έχουν βρεθεί σε φωτογραφίες στο αρχείο του Τελλόγλειου Ιδρύματος Θεσσαλονίκης να φέρουν ιδιόχειρες λεξάντες από τον καλλιτέχνη με τίτλους «Υπερβολοειδές», 1965 και «Υπερβολοειδή Κινητικό (ή Σχημάτων τε γαρ κάλλος)», 1963-1970.

⁹¹ Παντελής Ξαγοράρης, *Γεωμετρικοί Μετασχηματισμοί και Μορφή*, ό.π., σ. 23-66.

⁹² Ο.π., σ. 53.

⁹³ Ο.π., σ. 53.

⁹⁴ Ο.π., σ. 56.

⁹⁵ Ο Ξαγοράρης ενδιαφέρθηκε για κάποιες «διάσημες» καμπύλες μερικές εκ των οποίων ανακαλύφθηκαν στην αρχαιότητα. Αυτές οι καμπύλες ορίζονται σαν ο γεωμετρικός τόπος σημείων που έχουν ιδιαίτερες ιδιότητες και

ήταν ο τρόπος που οι παλιές φόρμες καταστρέφονται για να γεννηθούν καινούριες επεκτείνοντας τους εκφραστικούς ορίζοντες των αρχικών μορφών⁹⁶. Η ιδέα της καταστροφής και δημιουργίας καθώς και η εύρεση των κρίσιμων τιμών όπου γίνεται αυτή η μετάβαση, αποτέλεσε βασική ιδέα του μαθηματικού και φιλοσοφικού έργου του Γάλλου René Thom (1923-2002), ο οποίος επηρέασε σχεδόν όλους τους κλάδους της επιστήμης, αλλά και της τέχνης του 20^{ου} αιώνα⁹⁷.

Σημειώνουμε ότι ο Ξαγοράρης κινούμενος στο πνεύμα του Bauhaus, που συνέδεσε την τέχνη με το πείραμα και τις κινηματικές κατασκευές, μελέτησε και εφάρμοσε στο έργο του ιδιαίτερα τις κυκλοειδείς⁹⁸, τις κογχοειδείς⁹⁹ και εν γένει τις κυλισιγενείς καμπύλες¹⁰⁰. Από τις κυλισιγενείς καμπύλες εμπνέεται τα *Αναλυτικά σχέδια κατασκευής κυλισιγενών καμπύλων-μεσημβρινών των εκ περιστροφής επιφανειών «πλαστικού μετασχηματισμού»*, 1965 (εικ.156) αλλά και τη δημιουργία των έργων *Σύνθεση κυλισιγενών περιστροφών μιας αλγεβρικής καμπύλης*, 1965 (εικ.157) και *Κυλισιγενείς μετασχηματισμοί Α.*, 1967 (εικ.158). Οι δύο αυτές γλυπτικές συνθέσεις από ξύλο παρουσιάζουν ενδιαφέρουσες αισθητικά επιφάνειες που δημιουργούνται με την περιστροφή κυλισιγενών καμπυλών στον χώρο. Εν γένει, οι εκ περιστροφής επιφάνειες κατασκευάζονται περιστρέφοντας γύρω από σταθερό άξονα στον

που συνδέονται με την επίλυση των γνωστών άλυτων προβλημάτων της αρχαιότητας. Παραδείγματα τέτοιων καμπυλών αποτελεί η κισσοειδής του Διοκλή που επιλύει το Δήλιο πρόβλημα του διπλασιασμού του κύβου και η κογχοειδής του Νικομήδη που επιλύει το πρόβλημα της τριχοτόμησης μιας γωνίας. Τα παραπάνω προβλήματα απασχολήσαν τους μαθηματικούς από την αρχαιότητα και δεν υπάρχουν κατασκευές με κανόνα και διαβήτη που να τα επιλύουν. Να σημειώσουμε επίσης ότι ήδη από την αρχαιότητα είχαν κατασκευασθεί σύνθετα γεωμετρικά όργανα για να σχεδιάζουν τις παραπάνω καμπύλες, θεμελιώνοντας έτσι τον κλάδο της «κινηματικής γεωμετρίας». Στο άρθρο του «Τέλεια στερεά και σύγχρονη πλαστική», ό.π., σ. 31 αναφέρει τις διάφορες καμπύλες που τον απασχολήσαν και αυτές που διακρίνονται για την τελειότητα και την αισθητική τους τάξη ενώ παραθέτει και σχήματα στο τέλος του άρθρου.

⁹⁶ Να σημειώσουμε εδώ ότι εάν ένα σημείο μιας επίπεδης καμπύλης έχει συντεταγμένες (x, y) τότε μια καμπύλη ονομάζεται αλγεβρική αν τα (x, y) συνδέονται με μια πολυωνυμική σχέση αλλιώς οι καμπύλες ονομάζονται υπερβατικές, δηλαδή οι συντεταγμένες (x, y) συνδέονται με συναρτήσεις εκθετικές, λογαριθμικές ή τριγωνομετρικές. Όλες οι καμπύλες, καθώς και οι επιφάνειες εμπεριέχουν στις εξισώσεις τους κάποιες σταθερές. Ο Ξαγοράρης αλλάζοντας τις τιμές των σταθερών (στο παράδειγμα τις τιμές των A, B, d) σχεδιάζει καινούριες οικογένειες καμπύλων. Για μικρή μεταβολή των σταθερών η μορφή των καμπύλων δεν αλλάζει. Για μεγάλη όμως διαφοροποίηση η μορφή των καμπύλων και ως εκ τούτου των γεωμετρικών σχημάτων αλλάζει δραματικά.

⁹⁷ René Thom, *Structural Stability And Morphogenesis*, Cambridge, Mass, Westview Press, 1994 και René Thom, *Paraboles et catastrophes: entretiens sur les mathématiques, la science et la philosophie*, Paris, Flammarion, 1999 (1983).

⁹⁸ Η Κυκλοειδής καμπύλη ορίζεται ως εξής: θεωρούμε κύκλο που εφάπτεται σε μία ευθεία γραμμή ή σε ένα δεύτερο κύκλο στο σημείο A . Κυλάμε τον κύκλο πάνω στην ευθεία ή τον δεύτερο κύκλο και τότε η τροχιά του σημείου A διατρέχει μια κυκλοειδή καμπύλη. Δες τα σχήματα της σ. 149 της διατριβής του.

⁹⁹ Η Κογχοειδής καμπύλη ορίζεται ως εξής: Σε μια περιφέρεια κέντρου A και ακτίνας AB , το A μένει σταθερό ενώ το B κινείται με περιορισμό να απέχει σταθερή απόσταση $R = AB$ από το A . Στην κογχοειδή καμπύλη το AB έχει πάλι σταθερό μήκος, αλλά το A ολισθαίνει πάνω σε μια ευθεία με αποτέλεσμα το B να διαγράφει την κογχοειδή καμπύλη.

¹⁰⁰ Οι κυλισιγενείς καμπύλες είναι ένας όρος που πρέπει να πρωτοχρησιμοποιήθηκε από τον Ξαγοράρη αφού δεν συναντάται στη μαθηματική ορολογία. Είναι καμπύλες που κατασκευάζονται γενικά ως εξής: σε απλές σχετικές καμπύλες για παράδειγμα ευθείες, κύκλους, ελλείψεις, θεωρούμε ιδιαίτερα ζευγάρια σημείων A, B . «Κυλώντας» το σημείο A πάνω σε ευθείες ή κύκλους το σημείο B διαγράφει την κυλισιγενή καμπύλη.

χώρο επίπεδες καμπύλες (εικ.161).

Ανάμεσα στις επιφάνειες μία ιδιαίτερη κατηγορία αποτελούν οι *ευθειογενείς επιφάνειες* που είχαν εντυπωσιάσει τον Ξαγοράρη εξαιτίας της εφαρμογής τους στη γλυπτική των Gabo και Pevsner και στη σύγχρονη αρχιτεκτονική με τη μορφή στεγάστρων, δεξαμενών και λοιπά. Μια ευθειογενής επιφάνεια χαρακτηρίζεται από την ιδιότητα ότι κάθε σημείο της ανήκει σε μια ευθεία (ή ένα ζεύγος ευθειών) που βρίσκεται εξ' ολοκλήρου στην επιφάνεια¹⁰¹. Παραδείγματα ευθειογενών είναι το υπερβολικό παραβολοειδές και το μονόχωνο υπερβολοειδές. Βασιζόμενος στα παραπάνω ο καλλιτέχνης δημιούργησε το έργο του *Κωνοειδής μορφή*, 1965 (εικ.162), το οποίο αποτελούταν από μία ευθειογενή επιφάνεια εμπνευσμένη από τον πρότυπο διπλό κώνο. Στην κατασκευή του Ξαγοράρη η βάση του κώνου δεν είναι πλέον κύκλος αλλά αντικαθίσταται από μια μη-κανονική απλή κλειστή καμπύλη¹⁰².

Στην επόμενη γλυπτική μεταφορά με την οποία εξέφρασε το πρώιμο ενδιαφέρον του στην τοπολογία και τίτλο *Στροφές στο χώρο*, 1963-70 (εικ.163), κατασκευάζει μια ευθειογενή επιφάνεια με ευθείες που το ένα άκρο τους περιστρέφεται πάνω σε ένα δακτύλιο. Εδώ «η οδηγός είναι κύκλος και η ευθεία-γενέτειρα στρέφεται συνεχώς από γωνία 0 έως π »¹⁰³. Πολύ κοντά σε αυτή τη γλυπτική απόπειρα είναι και το προσχέδιο για μία κρεμαστή κατασκευή με τίτλο *Ευθειογενής μονόπλευρη επιφάνεια*, 1969 (εικ.164). Σε άλλα παραδείγματα έργων με ευθειογενείς επιφάνειες της περιόδου όπως αυτά των *Προβολών στο χώρο*, 1966 παρατηρούμε τα άκρα των ευθειών να στηρίζονται είτε σε ζεύγη υπερβολών (εικ.165) είτε σε ένα ζεύγος σπειροειδών καμπυλών (εικ.166).

Τα παραπάνω έργα οδήγησαν τον Ξαγοράρη στη μετέπειτα μελέτη των εφαρμογών των ευθειογενών επιφανειών στην αρχιτεκτονική, όπως παρουσιάστηκε μέσα από λεπτομερή παραδείγματα στη διατριβή του¹⁰⁴. Ταυτόχρονα αυτή η μελέτη ώθησε τον καλλιτέχνη να συνεχίσει την έρευνά του στο πεδίο της Τοπολογίας και στα προβλήματα των επιφανειών ελάχιστου εμβαδού. Αυτά τα πεδία αποτέλεσαν το κέντρο του ενδιαφέροντος του στο τέλος της δεκαετίας του 1960, ενώ τα πρώτα δείγματα της μετέπειτα κατεύθυνσης της εργασίας του

¹⁰¹ Παντελής Ξαγοράρης, *Γεωμετρικοί Μετασχηματισμοί και Μορφή*, ό.π., σ. 96-97.

¹⁰² Ο ίδιος αναφερόμενος στο τρόπο κατασκευής του γράφει ότι: «Η οδηγός καμπύλη είναι ημιτονοειδής $\psi = 3 \sum_{\xi}^{\cdot}$ », δηλαδή υπάρχουν 8 συμμετρικοί ημιάξονες που ξεκινάνε από την κορυφή του κώνου.

¹⁰³ Παντελής Ξαγοράρης, *Γεωμετρικοί Μετασχηματισμοί και Μορφή*, ό.π., σ. 106.

¹⁰⁴ Αναφέρεται στις στατικές λύσεις που προσέφεραν η χρησιμοποίηση αυτοφερόμενων κελυφών αποτελούμενα από ευθειογενείς επιφάνειες μέσα από τα παραδείγματα του Le Corbusier και Ξενάκη για το Περίπτερο της Philips (1958), Felix Candela για το εστιατόριο Los Manantiales στο Xochimilco του Μεξικού, του I.M. Rei για το πολυκατάστημα στο Danver, του E. Torroja για τον υδατόπυργο στη Fedala της Ισπανίας. *Γεωμετρικοί Μετασχηματισμοί και Μορφή*, ό.π., σ. 106-113.

μαζί με τα υπόλοιπα έργα στα οποία αναφερθήκαμε σε αυτό το κεφάλαιο παρουσιάστηκαν στην ατομική του έκθεση *Μετασχηματισμοί* στην Αίθουσα Α.Τ.Ι. το 1967 (εικ.167-168).

3.8. Η πρώτη απόπειρα σύζευξης μαθηματικών, τέχνης και τεχνολογίας. Η έκθεση *Μετασχηματισμοί*, 1967

Στην έκθεση αυτή εκτέθηκε επίσης πλήθος πληροφοριακού υλικού, αντιπροσωπευτικού των νέων τάσεων και τεχνικών που προώθησαν τον διάλογο σχετικά με τη σύζευξη των μαθηματικών και της τεχνολογίας με τη σύγχρονη τέχνη¹⁰⁵. Παράλληλα, παρουσιάστηκε η πρώτη παγκόσμια εκτέλεση της μουσικής ηλεκτρονικής σύνθεσης του πρωτοπόρου συνθέτη Μ. Αδάμη με τον ομώνυμο τίτλο «Μετασχηματισμοί». Το ηχητικό υλικό είχε επεξεργαστεί σε ειδικό στούντιο ηχογράφησης στην Αμερική¹⁰⁶ και το όλο έργο είχε συντεθεί για δύο στερεοφωνικά μαγνητόφωνα και ήχους ακροατηρίου. Σύμφωνα με την περιγραφή στο φυλλάδιο της έκθεσης επρόκειτο για «σειρά ηχητικών συμβάντων»¹⁰⁷ που με την εμπλοκή των θεατών φιλοδοξούσε να προσφέρει μια πολυρυθμική ηχητική εμπειρία που

¹⁰⁵ Στο φυλλάδιο-έντυπο αναφέρεται ότι εκτός από τα έργα του καλλιτέχνη εκτέθηκαν και διάφορα θεωρητικά στοιχεία και πληροφορίες. Αυτά περιλάμβαναν: 1. Σχέδια μαθηματικών καμπύλων που έχουν εκτελεσθεί με νέες τεχνικές από μεγάλο ηλεκτρονικό υπολογιστή, ειδικά σχεδιασμένα για τις διαστημικές έρευνες της Εταιρίας Μπρόινγκ, με υπολογισμούς του μαθηματικού και αστρονόμου κ. Κ.Γούδα, προγραμματισμό ηλεκτρονικού υπολογιστή του κ. Τ.Α. BRAY και καλλιτεχνική επιμέλεια του κ. D.S. PENTON. 2. Φωτογραφίες μαθηματικών μοντέλων από τη συλλογή του Palais de la Decouverte του Παρισιού. 3. Προθήκη με θεωρητικές εργασίες και δημοσιεύσεις του Π. Ξαγοράρη. 4. Πειραματική εποπτική συσκευή περιστροφής μαθηματικών καμπύλων. Έντυπο σύνθετης καλλιτεχνικής εκδήλωσης με χειρόγραφες σημειώσεις, Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο, Αθήνα, 01.03.1967, Αρχείο Τελλόγλειου Ιδρύματος.

Σχετικά με τον Κ. Γούδα αναφέρει ο Παπαϊωάννου στην ομιλία του ότι «θεωρείται ο ιδρυτής της καινούργιας επιστήμης της σελινοδαισίας και διαπρέπει στον τομέα της Ουράνιας Μηχανικής. Είχε προσκληθεί στο Πανεπιστήμιο Γέηλ να διδάξει. Τα σχέδια που παρουσιάστηκαν στην έκθεση απεικονίζουν ορισμένες μαθηματικές έννοιες όπως το περιώνυμο πρόβλημα της κίνησης των τριών σωμάτων. Προκειμένου να υπολογισθεί η τροχιά σωμάτων μεταξύ γης και σελήνης ο κ. Γούδας έκανε ορισμένους υπολογισμούς οι οποίοι στη συνέχεια σχεδιάστηκαν από ηλεκτρονικό υπολογιστή. Υπάρχουν σήμερα ειδικά μηχανήματα που προσαρμόζονται στους ηλεκτρονικούς υπολογιστές ώστε να σχεδιάζει ο υπολογιστής τις αντίστοιχες καμπύλες. Ο σχεδιασμός πραγματοποιείται με μεγάλη ακρίβεια όπως φαίνεται σε σχέδια σχημάτων τα οποία προβάλλονται στις δύο διαστάσεις ενώ είναι ουσιαστικά είναι κατασκευασμένα στον τρισδιάστατο χώρο. Έχουν απεικονιστεί εδώ με μια ειδική μέθοδο ‘silk screen’», Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου, «Μαθηματικά και τέχνη, Με αφορμή το έργο του Π. Ξαγοράρη», *Εποχές*, τ. 49, Μάιος 1967. Δημοσίευση της απομαγνητοφωνημένης ομιλίας που δόθηκε στα εγκαίνια της έκθεσης *Μετασχηματισμοί* στο Α.Τ.Ι.

¹⁰⁶ Στο Ηλεκτρονικό Ηχητικό STUDIO του Πανεπιστημίου του BRANDEIS (ΗΠΑ) ενώ συμπληρώθηκε και πήρε την τελική του διαμόρφωση στο ιδιωτικό εργαστήριο του συνθέτη (Αθήνα). Έντυπο σύνθετης καλλιτεχνικής εκδήλωσης με χειρόγραφες σημειώσεις, ό.π., σ. 2.

¹⁰⁷ «Το καθένα από αυτά [τα συμβάντα] έχει διαφορετική μορφή και είναι αποτέλεσμα του πρωταρχικού ηχητικού πυρήνα. Το κέντρο βάρους έχει πέσει στο καθένα μεμονωμένο ηχητικό συμβάν που ολοκληρώνεται και ανεξαρτητοποιείται δίνοντας συνάμα και την μικρογραφία όλου του έργου. Η σειρά της διαδοχής και της σύμμετρίας είναι ελεύθερη. Η σχετική πρωτοβουλία αφήνεται στους εκτελεστές. Οι ήχοι του ακροατηρίου αποτελούν τον καμβά πάνω στο οποίο πλέκονται οι μουσικές ιδέες. Οι ήχοι αυτοί του ακροατηρίου ηχογραφούνται κατά την πρώτη εκτέλεση του έργου, για να μεταδοθούν αμέσως από ένα μαγνητόφωνο ενώ το άλλο θα μεταδίδει σε μια νέα διαδοχή τους «μετασχηματισμούς». Έντυπο σύνθετης καλλιτεχνικής εκδήλωσης με χειρόγραφες σημειώσεις, ό.π., σ. 2-3.

αναπτυσσόταν σε επάλληλα επίπεδα και χρόνους. Αυτή η προσθήκη του στοιχείου του ήχου είναι δυνατόν να ιδωθεί ως προσπάθεια δημιουργίας μιας πολυαισθητηριακής συνθήκης βίωσης του έργου τέχνης που προκύπτει από την αλληλοεπίδραση των διαφορετικών εκφραστικών μέσων. Η απόπειρα αυτή άνοιξε τον δρόμο και στην Ελλάδα σε ό,τι αργότερα ονομάστηκε τέχνη των πολυμέσων.

Η έννοια του «πολύτεχνου» επισημάνθηκε τόσο στην εναρκτήρια ομιλία των εγκαινίων της έκθεσης που έδωσε ο πολυπράγμων αρχιτέκτονας και μουσικολόγος Γ. Γ. Παπαϊωάννου όσο και μέσα από το σύνολο της σκέψης του, όπως αποκρυσταλλώθηκε στις «Ελληνικές Εβδομάδες Σύγχρονης Μουσικής» (1966-1976)¹⁰⁸. Η συνεργασία του τελευταίου με τον Μ. Αδάμη σε αυτές¹⁰⁹, αλλά και η σχέση φιλίας, αμοιβαίας εκτίμησης και σύμπνοιας για το ίδιο όραμα με τον Ξαγοράρη τους έκαναν να συμπορευτούν πνευματικά. Και οι τρεις τους προσπάθησαν για την επικοινωνία μεταξύ των Τεχνών. Αυτή η τάση δεν θα πρέπει να ιδωθεί μεμονωμένα, αφού τις δεκαετίες του 1960 και του 1970 φαίνεται ότι είχε συγκροτηθεί ένας κύκλος δημιουργών-διανοητών που άμεσα σχετίζονταν -είτε λόγω των σπουδών τους είτε εξαιτίας της μετέπειτα δραστηριότητά τους με το Μετσόβιο Πολυτεχνείο- και διαπνέονταν από την ιδέα του «ολιστικού έργου τέχνης» (Gesamtkunstwerk).

Φυσικά δεν πρόκειται για έναν καινούργιο όρο, αφού αυτός είχε προταθεί από τον Richard Wagner ήδη το 1849, για να περιγράψει το έργο τέχνης που όχι μόνο βασίζεται στον συνδυασμό των διαφορετικών καλλιτεχνικών μέσων, αλλά επιπλέον είναι αποτέλεσμα της συνάντησης και συνεργασίας διαφορετικών δημιουργών. Οι Γ. Παπαϊωάννου, Ξαγοράρης, Κοσμάς Ξενάκης αλλά και Σάββας Κονταράτος, έχοντας εντρυφήσει ο καθένας τους σε διαφορετικές ερευνητικές περιοχές υποστήριξαν αυτήν τη θέση, την οποία όμως προσπάθησαν

¹⁰⁸ Αλεξάκη Ευγενία, *Συνεργασία τεχνών: το πολύτεχνο όραμα του Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου* (κατάλογος έκθεσης), Αθήνα, Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης, 2015.

¹⁰⁹ Στην 1^η Ελληνική Εβδομάδα Σύγχρονης Μουσικής (14-21.4.1966 Ζάππειο) είχε παρουσιαστεί το έργο του Μιχάλη Αδάμη «Προσχήματα» για απαγγελία και μετασχηματισμένες συλλαβές με αποσπάσματα σκηνικών μουσικών των Γιάννη Χρηστού και Θόδωρου Αντωνίου. Στην 2^η Ελληνική Εβδομάδα Σύγχρονης Μουσικής (1967) παρουσιάστηκαν έργα και ένα βίντεο για τη δουλειά του John Cage αλλά και για πρώτη φορά το έργο του Γιάννη Χρήστου. Στην 3^η Ελληνική Εβδομάδα Σύγχρονης Μουσικής (Hilton, 15-20.12.1968) παρουσιάστηκαν ακόμη πιο ρηξικέλευθες αισθητικά προτάσεις «πολυτεχνικών» έργων. Για παράδειγμα το έργο του Μιχάλη Αδάμη «Γένεσις» που αποτελούταν από τρεις χορωδίες, απαγγελία και μαγνητοταινία και στηρίζονταν σε ένα ποίημα του Νοτιοαφρικανού beat ποιητή Sinclair Beiles και της συζύγου του αμερικανίδας ποιήτριας Annie Rooney. Επίσης ο «Επίκυκλος» ένα από τα πιο ακραία έργα του Γιάννη Χρήστου που διαρκούσε ολόκληρη την ημέρα και συνδύαζε το happening με τη μουσική, τον χορό και την απαγγελία με τη συμμετοχή πλήθους συντελεστών, εκτελεστών-performers αλλά και του κοινού. Αξίζει εδώ να σημειωθεί η συμμετοχή των καλλιτεχνών Γρηγόρη Σεμιτέκολο και Κοσμά Ξενάκη. Ο τελευταίος πρόβαλε μια ταινία του που λειτουργούσε στη σκηνή ως φόντο-σκηνικό. Αδερφός του Ιάnnη Ξενάκη, και ο ίδιος πολυπράγμων αφού εκτός από τις σπουδές αρχιτεκτονικής στο Μετσόβιο Πολυτεχνείο και την αξιοσημείωτη εργασία του στο αρχιτεκτονικό γραφείο του Δοξιάδη, υπήρξε ζωγράφος, γλύπτης και σκηνογράφος. Στην 4^η Ελληνική Εβδομάδα Σύγχρονης Μουσικής ο Κοσμάς Ξενάκης παρουσίασε το έργο *Επιβολή-Πολύτεχνη Παράσταση*, ένα είδος happening με δομή και κανόνες, που σχεδιάστηκε από τον καλλιτέχνη και εκτελέστηκε από ομάδα.

να συνδέσουν με το αρχαιοελληνικό παρελθόν και την έννοια της «ελληνικότητας» στα χνάρια της προηγούμενης γενιάς του 1930¹¹⁰.

Ο ίδιος ο Παπαϊωάννου στο κείμενο της ομιλίας του επεσήμανε ότι τα μαθηματικά επηρέασαν πρώτιστα τη μουσική. Αναφέρθηκε στην ιστορική σχέση τους που φθάνει μέχρι τη σύγχρονη του εποχή καθώς και στους νέους τρόπους σύνδεσής τους. «Οι δωδεκαφθογγικές τεχνικές και ιδιαίτερα οι σειραϊκές τεχνικές, αργότερα η ηλεκτρονική μουσική κλπ. μας παραπέμπουν στη συνδυαστική θεωρία των μαθηματικών. Να σημειώσουμε επίσης ότι πολλοί νεότεροι τομείς των μαθηματικών, όπως η θεωρία των πληροφοριών, η κυβερνητική, η θεωρία των συστημάτων ή η θεωρία των ομάδων κ.λ.π. αρχίζουν να εισχωρούν στη σύνθεση»¹¹¹.

Την επίδραση αυτών των θεωριών και μαθηματικών εννοιών τόσο σε θεωρητικό όσο και σε καλλιτεχνικό επίπεδο με σκοπό μια νέα τύπου επικοινωνία θέλησε να εξερευνήσει και ο Ξαγοράρης. Η ανάγνωσή τους διεύρυνε τους ορίζοντες της νοητικής και οπτικής αντίληψης των θεατών και ο συνδυασμός με τον ήχο και ιδιαίτερα την τεχνική του δωδεκάφθογγου προσέφερε μια νέα διάσταση στη λειτουργικότητα των μαθηματικών. Έχοντας σαν αφετηρία το θέμα του «μετασχηματισμού» το επόμενο βήμα ήταν να ανακαλύψει νέες περιοχές έρευνας.

¹¹⁰ Σε συζήτηση που διοργανώθηκε λίγα χρόνια αργότερα, τον Ιούνιο του 1971 στο Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο ΩΡΑ και δημοσιεύτηκε στο περιοδικό Χρονικό '71 που ο ίδιος χώρος εξέδιδε, ενδεικτικά προς την ίδια κατεύθυνση παρουσιάζονται τα λόγια του Παπαϊωάννου: «Σήμερα έχουμε μια ευχέρεια καλλιτεχνικών συνδυασμών από πολλές πλευρές. Αυτό που μερικοί ονομάζουν 'μίξ μίντια' ή συνεργασία τεχνών ή όπως θέλετε πείτε το. Μαζεύονται πολλοί άνθρωποι και προσφέρει ο ένας την ζωγραφική του, ο άλλος την ποίησή του, ο άλλος τη μουσική του, ο άλλος φωτισμούς, ο άλλος κάτι άλλο πάντα, και βγαίνει ένα έργο συνόλου. [...] Αυτό το πράγμα άλλωστε ήταν και η ουσία της τέχνης στο παρελθόν, ποτέ δεν ήταν μεμονωμένη προσφορά η τέχνη. Η Αρχαία Τραγωδία ήταν λόγος, ήταν δράμα, ήταν φωτισμός, ήταν χορός και μουσική. Στην Κίνα το ίδιο. Σε όλους τους μεγάλους πολιτισμούς οι Τέχνες συνεργάζονται».

Επίσης ο Παπαϊωάννου προσπαθώντας να αναλύσει το ζήτημα της ελληνικότητας στη μουσική όπως πρόκυπτε βάσει της ιδιαίτερης γεωγραφικής θέσης της χώρας, υποστήριξε ότι «εθνική» είναι μάλλον η «ανατολίζουσα» μουσική παρά η «δυτικίζουσα» και καθόρισε δεκατρία κριτήρια «ελληνικότητας» για τους έλληνες συνθέτες: «1) χρήση ήχων από το ελληνικό περιβάλλον, 2) ηχητικές αναλογίες με την ελληνική γλώσσα, 3) χρήση μικροδιαστημάτων, 4) χρήση τροπικών κλιμάκων, 5) αναφορά σε παραδοσιακά μελωδικά σχήματα, 6) αν αφορά σε ρυθμικά παραδοσιακά σχήματα, 7) ελαστικότητα στη μετρική άρθρωση, 8) ελαστικότητα στις μεγάλες αναλογίες της μουσικής, 9) ισοκρατήματα, 10) ευμέλεια, ελαστικότητα, κομψότητα, αιχμηρότητα των συνηχήσεων, 11) σύμπλοκες ηχητικές μονάδες αντί απλών, 12) ήθος σύμφωνο με το πνεύμα της αρχαίας ελληνικής μουσικής και 13) τίτλοι των έργων ή θέματα ελληνικά σε οργανική σχέση με το έργο», Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου, «Ελληνικότητα στη σύγχρονη δημιουργία. Ο Νίκος Σκαλκώτας και το δημοτικό τραγούδι». Ανάτυπο από τον τόμο *Παραδοσιακή και έντεχνη μουσική*, παράρτημα αριθ. 44 της επιστημονικής επετηρίδας της Φιλοσοφικής Σχολής του Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 1984, 124-129.

¹¹¹ Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου, «Μαθηματικά και τέχνη, Με αφορμή το έργο του Π. Ξαγοράρη», *Εποχές*, τ. 49, Μάιος 1967. Δημοσίευση της απομαγνητοφωνημένης ομιλίας που δόθηκε στα εγκαίνια της έκθεσης *Μετασχηματισμοί* στο Α.Τ.Ι.

3.10. Γλυπτικές κατασκευές βασισμένες στις Ελάχιστες επιφάνειες και την Τοπολογία, 1966-67

Οι νέες μαθηματικές έννοιες που προσπάθησε να προσεγγίσει ο Ξαγοράρης από το 1967 και μετά ήταν οι *ελάχιστες επιφάνειες* ή *επιφάνειες ελάχιστου εμβαδού*. Αυτές αποτελούν ένα από τα πιο ενδιαφέροντα παραδείγματα επιφανειών της σύγχρονης γεωμετρίας με μορφολογική ιδιαιτερότητα και η μελέτη τους θεωρείται αρκετά δύσκολη. Ο πλέον προσιτός και σύντομος ορισμός μιας επιφάνειας ελάχιστου εμβαδού είναι ότι τοπικά ελαχιστοποιεί το εμβαδόν της. Οι ελάχιστες επιφάνειες εμφανίζονται σε διάφορα φυσικά φαινόμενα ως «προϊόν οικονομίας της φύσης». Αποτελούν συνεχές αντικείμενο έρευνας και η συλλογή τους εμπλουτίζεται διαρκώς. Για παράδειγμα, μπορεί να τις παρατηρήσει κανείς στους υγρούς υμένες ή στις φυσαλίδες σαπουνιού που το σύνορο τους βρίσκεται σε ένα σταθερό πλαίσιο το οποίο δημιουργεί μια κλειστή καμπύλη¹¹².

Ο Ξαγοράρης μελέτησε στη διατριβή του¹¹³ τις ελάχιστες επιφάνειες παραθέτοντας πολλά παραδείγματα, όπως κατασκευάζονται γεωμετρικά ή όπως εμφανίζονται σε διάφορα φυσικά φαινόμενα. Για την κατανόησή τους χρησιμοποίησε υμένια ελάχιστου εμβαδού¹¹⁴ (εικ.169) και οδηγήθηκε στην πραγματοποίηση μιας σειράς απλών και σύνθετων γλυπτικών κατασκευών που βασίστηκαν στις ελάχιστες επιφάνειες (εικ.170-171)¹¹⁵. Σε ένα επόμενο βήμα καταλαβαίνοντας τη σημασία των αρχιτεκτονικών τους εφαρμογών κατασκεύασε μια ακόμη γλυπτική σύνθεση από πολυστερίνη με τον τίτλο *Σύνθεση με ελάχιστες επιφάνειες*, 1968-1971 (εικ.172). Όπως φαίνεται και από το μαθηματικό σχήμα (εικ.173) για τη γέννησή του δανείστηκε τη βασική δομική μονάδα του προηγούμενου έργου, την οποία και ανέπτυξε με μεταφορές στο επίπεδο. Στη συνέχεια της πορείας του θα επιστρέψει αρκετές φορές στην κατασκευή επιφανειών ελάχιστου εμβαδού (για παράδειγμα των Enneper, Henneberg, Costa, catenoid, helicoid). Έχοντας πλέον αρχίσει να εξοικειώνεται με τη χρήση των υπολογιστών και των σχεδιαστικών προγραμμάτων, τους χρησιμοποίησε για τον σχεδιασμό των ελάχιστων

¹¹² «Μια επίσης ενδιαφέρουσα πλαστικώς έρευνα αναφέρεται στις επιφάνειες ελάχιστου εμβαδού που δημιουργούνται από τις δυνάμεις έλξης μεταξύ των επιφανειών επαφής υγρών φυσαλίδων και υμενίων, οι οποίες ισορροπούν όταν η επιφανειακή τάση διαμορφώσει τις επιφάνειες αυτές έτσι ώστε να έχουν το ελάχιστο εμβαδό.», Παντελής Ξαγοράρης, «Γεωμετρικές μορφές και πλαστικές τέχνες», ό.π., σ. 113.

¹¹³ Παντελής Ξαγοράρης, *Γεωμετρικοί Μετασχηματισμοί και Μορφή*, διδακτορική διατριβή, ό.π., σ.114-130.

¹¹⁴ Για την κατασκευή τους εφαρμόστηκαν ειδικά λάστιχα, αντλίες κενού από γύψο και κατόπιν από πολυεστέρα σπλισμένο με ναλοβάμβακα, ό.π., σ.117.

¹¹⁵ Επεξηγώντας αυτά τα γλυπτικά του έργα έγραψε ότι: «σχηματίσαμε ένα χωρικό στρεβλό σχήμα τοποθετώντας τις κορυφές ενός κανονικού εξάγωνου ΑΒΓΔΕΖ σε διαφορετικά υψόμετρα. Το σχήμα μας ορίζει την επιφάνεια ελάχιστου εμβαδού (Ε.Ε.Ε.), από την οποία με στροφή $\Sigma \frac{\xi}{3}$ κατακόρυφου άξονα ξ και κατά γωνία $\frac{2\pi}{3}$ μεταβαίνουμε στη σύνθετη επιφάνεια 3 Ε.Ε.Ε.», ό.π. *Γεωμετρικοί Μετασχηματισμοί και Μορφή*, ό.π., σ. 117.

αυτών επιφανειών. Αυτή η εξοικείωση με τη χρήση και τις δυνατότητες των τεχνικών μέσων συμβάδιζε με τη διεύρυνση των μαθηματικών του γνώσεων.

Ο καλλιτέχνης στη συνέχεια προσπάθησε να μελετήσει -από το 1968 και μετά- τη σχέση των μετασχηματισμών με την τοπολογία η οποία αποτελεί τον μαθηματικό κλάδο που βρίσκεται πλησιέστερα στην τέχνη και ιδιαίτερα στη γλυπτική. Η τοπολογία μελετά τη μορφή των επιφανειών, των στερεών, και εν γένει τις ιδιότητες των σχημάτων στον χώρο που διατηρούνται παρά τις όποιες παραμορφώσεις τους. Οι ιδιότητες που την ενδιαφέρουν είναι αυτές της συνέχειας, της συνάφειας και της οριοθέτησης. Για την τοπολογία, σε αντίθεση με την γεωμετρία, η απόσταση δύο σημείων δεν έχει καμία σημασία. Έτσι δύο σχήματα θεωρούνται τοπολογικά ίδια αν μπορούμε να περάσουμε από το ένα στο άλλο με συνεχείς παραμορφώσεις.

Όπως μάλιστα έγραψε ο Ξαγοράρης στο πρώτο του άρθρο που αναφέρεται στις τοπολογικές του αναζητήσεις: «Κατά τους τοπολογικούς αυτούς μετασχηματισμούς οι μετρικές έννοιες της Ευκλείδειου γεωμετρίας καταστρέφονται με συνεχείς παραμορφώσεις των σχημάτων που παραμένουν μεταξύ τους τοπολογικώς αναλλοίωτα (ομοιομορφικά), και έχουν τη δυνατότητα να αλλάζουν μορφή, να εισχωρούν το ένα μέσα στο άλλο, χωρίς να καταστρέφεται ο τοπολογικός τους χαρακτήρας»¹¹⁶. Για παράδειγμα, δύο αντικείμενα από εύκαμπτο υλικό (π.χ. πλαστελίνη), είναι τοπολογικά ίδια, αν μέσα από το πλάσιμο του πρώτου μπορεί να σχηματιστεί το δεύτερο χωρίς την αποκοπή τμημάτων του υλικού κατά τη διάρκεια της διαδικασίας. Με δεδομένο λοιπόν ότι την τοπολογία την ενδιαφέρει η μορφολογία των αντικειμένων και όχι η γεωμετρία τους, συνδέθηκε με τις μη-Ευκλείδειες γεωμετρίες.

Ο μεγάλος μαθηματικός και φιλόσοφος René Thom θεωρούσε ότι η τοπολογία γεννήθηκε στην αρχαία Ελλάδα και ανέπτυξε αυτή την ιδέα του σε αρκετά άρθρα¹¹⁷. Ο ισχυρισμός του παρουσιάζεται απόλυτα δικαιολογημένος, αφού αν θεωρήσουμε ότι η τοπολογία σχετίζεται με την έννοια του ορίου και της σύγκλισης τότε οι απαρχές της βρίσκονται στα κείμενα του Ζήνωνος τα οποία, αν και απολεσθέντα, είναι γνωστά από τα σχόλια και τις κριτικές που υπάρχουν στα έργα του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη. Οι αρχαίοι Έλληνες πρώτοι έκαναν τη διάκριση μεταξύ χώρου και θέσης/τόπου και ο τελευταίος υπήρξε η βάση της τοπολογίας. Η τοπολογία η οποία αναπτύχθηκε ραγδαία από τις αρχές του 20^ο αιώνα μέχρι σήμερα, διέγειρε λοιπόν για τους ίδιους λόγους το ενδιαφέρον του Ξαγοράρη. Ο

¹¹⁶ Παντελής Ξαγοράρης, «Γεωμετρικές μορφές και πλαστικές τέχνες», ό.π., σ. 115.

¹¹⁷ R. Thom, «Les intuitions topologiques primordiales de l'aristotélisme », *Revue thomiste*, Juillet-Septembre 1988, XCVI^e année, 88 (3), 1988, σ. 393-409. και R. Thom, «Aristote topologue», *Revue de synthèse*, 120 (1), 1999, σ. 39-47.

Ξαγοράρης θεωρώντας ότι οι απλές παραδοσιακές μορφές δεν επαρκούσαν για την απόδοση των θεωρητικών και καλλιτεχνικών του ανησυχιών, σταμάτησε να βλέπει τα σχήματα και τα στερεά σαν μιμήσεις υπαρκτών αντικειμένων. Αποφάσισε λοιπόν, χρησιμοποιώντας τους νέους κλάδους των μαθηματικών και κύρια την τοπολογία, να δημιουργήσει νέες φόρμες και να διατυπώσει μια καινούρια «ποιητική» σχέση μεταξύ τους.

Ο καλλιτέχνης προσπάθησε να ερευνήσει αξιοσημείωτες μορφολογικές ιδιότητες διαφόρων επιφανειών και στερεών¹¹⁸, όπως για παράδειγμα οι επιφάνειες που ορίζουν «η κορδέλα του Moebius» και η «μποτίλια του Klein». Οι δυο αυτές επιφάνειες συνδέονται με το πρόβλημα προσανατολισμού και την ταξινόμηση των μη-προσανατολισμένων επιφανειών¹¹⁹. Ασχολήθηκε επίσης με ένα άλλο ενδιαφέρον θέμα της τοπολογίας που είναι οι «κόμπους» (knots) και οι «δεσμοί» (links) και οι οποίοι συνδέονται με την ταξινόμηση των τρισδιάστατων αντικειμένων. Αντίστοιχα με την επιρροή που άσκησε η θεωρία της σχετικότητας και η μη-Ευκλείδεια γεωμετρία στους κυβιστές και τους κονστρουκτιβιστές, ο Ξαγοράρης μελέτησε και γοητεύτηκε από τις εκφραστικές δυνατότητες της τοπολογίας. Άρχισε λοιπόν να παρατηρεί τις εφαρμογές της σε γλυπτά εμπνευσμένα από τοπολογικές μορφές, όπως αυτά των Max Bill (με την κορδέλα του Moebius και τους τοπολογικούς κόμπους), Moore, Hepworth, Ruth Volmer (επιφάνεια Steiner).

Επίσης χρησιμοποίησε και ο ίδιος τις παραπάνω ιδέες κατασκευάζοντας τέσσερα γλυπτά από πλεξιγκλάς. Τα δύο πρώτα παρουσιάζουν επιφάνειες/κορδέλες (εικ.174-175). Εδώ η γεωμετρία των επιφανειών δεν ενδιαφέρει τον καλλιτέχνη, ο οποίος προσπαθεί μόνο να τις διαμορφώσει πλαστικά. Το επόμενο γλυπτό (εικ.176) παραπέμπει στην κορδέλα του Moebius ή ακόμη στις επιφάνειες του Seifert (επιφάνειες στον χώρο που έχουν σύνορο κόμπους ή δεσμούς) και έχει μεγαλύτερη τοπολογική πολυπλοκότητα. Το τελευταίο έργο είναι βασισμένο στους τοπολογικούς κόμπους¹²⁰ (εικ.177-178). Οι δυνατότητες μετασχηματισμών που προσφέρουν επομένως τα σχήματα και οι επιφάνειες της τοπολογίας τον έκαναν να πειραματιστεί με αυτά και μεταγενέστερα (εικ.179), αποτελώντας τη βάση για τις θεωρητικές του αντιλήψεις και την πραγμάτωση του πλαστικού του έργου, όπως φαίνεται στην επόμενη έκθεσή του *Μετασχηματισμοί 2*.

¹¹⁸ Παντελής Ξαγοράρης, «Γεωμετρικές μορφές και πλαστικές τέχνες», ό.π., σ. 133-144.

¹¹⁹ Μια επιφάνεια ονομάζεται μη-προσανατολισμένη, αν ξεκινώντας από το πάνω μέρος της επιφάνειας και βαδίζοντας διαγράφουμε μια κλειστή τροχιά βρεθούμε στο κάτω μέρος της επιφάνειας.

¹²⁰ Ο κόμπος τοπολογικά αφορά μια κλειστή καμπύλη στον χώρο χωρίς αυτοτομές η οποία δεν είναι δυνατόν να παραμορφωθεί συνεχώς και να τοποθετηθεί πάνω σε ένα γεωμετρικό κύκλο παρά μόνο αν κοπεί.

3.10. Δύο δημοσιεύματα σχετικά με την ανάδυση του τεχνολογικού πολιτισμικού ορίζοντα και τη σχέση του με την τέχνη

Τη νέα κατεύθυνση των καλλιτεχνικών τάσεων στο εξωτερικό που ενσωμάτωναν τις πιο πρόσφατες επιστημονικές γνώσεις και τα τεχνολογικά επιτεύγματα της εποχής, αλλά και τη σκιαγράφηση της παράλληλης πορείας μεταξύ των τριών τομέων της ανθρώπινης δραστηριότητας που συνιστούν τον πολιτισμό (τέχνη-επιστήμη-τεχνολογία) θέλησαν να αποτυπώσουν τα δύο άρθρα που δημοσιεύθηκαν το 1970 στο περιοδικό *Δημιουργίες*. Φυσικά το συγκεκριμένο ζήτημα δεν ετίθετο για πρώτη φορά, αλλά είχε αποτελέσει θέμα ευρείας συζήτησης μεταπολεμικά και καλλιεργήθηκε εντατικά στις ΗΠΑ και τη δυτική Ευρώπη ήδη από τη δεκαετία του 1950¹²¹.

¹²¹ Το άρθρο «Writing Modern Art and Science» της Linda Dalrymple Henderson είναι ένα από τα ελάχιστα κείμενα που επιχειρούν μια ιστοριογραφική παρουσίαση της σχέσης τέχνης και επιστήμης. Σε αυτό η συγγραφέας αναφέρει ότι οι συζητήσεις σχετικά με την τέχνη και την επιστήμη τουλάχιστον αρχικά επικεντρώθηκαν στην ανεύρεση των ομοιοτήτων τους ειδικά σε ότι αφορούσε τη δημιουργικότητα και την αισθητική. Σε αυτό το πλαίσιο θεωρεί ως ορόσημο το άρθρο του Archibald Henderson, «Science and Art: An Approach to a New Synthesis.», *American Scientist*, 34 (Summer), 1946, σ. 453–63, στο οποίο ο μαθηματικός και κριτικός της λογοτεχνίας προσπάθησε «να γεφυρώσει το κενό μεταξύ του ουμανιστή και του μαθηματικού, του καλλιτέχνη και του επιστήμονα υπό το πρίσμα της δημιουργικότητας που και οι δύο μοιράζονταν». Ταυτόχρονα, οι πρώτες απόπειρες να συνδεθούν ιστορικά τέχνη και επιστήμη εμφανίστηκαν επίσης στα τέλη της δεκαετίας του 1940, αφού ο Β' Παγκόσμιος πόλεμος και η κατασκευή της ατομικής βόμβας έφεραν το θέμα στο προσκήνιο. Έτσι οι ιστορικοί τέχνης επισταμένως στάθηκαν στον μοντερνισμό και προσπάθησαν ειδικότερα να συσχετίσουν τα έργα του Πικάσο και τον κυβισμό με τη θεωρία της σχετικότητας και τον Αϊνστάιν.

Σε ότι αφορά τη σχέση τέχνης και τεχνολογίας, η ιστοριογραφία παρουσιάζεται διαφορετική. Σημαντικά για το είδος είναι το βιβλίο του Pierre Francastel, *Art et technique au X^e et XX^e siècles*, Paris, Les Editions de Minuit, 1956 στο οποίο όμως ο συγγραφέας μελετά τον τρόπο με τον οποίο οι τεχνολογικές εξελίξεις του 19ου και του 20^{ου} αιώνα τροποποίησαν τα δυτικά αρχιτεκτονικά συστήματα. Επίσης το βιβλίο Jonathan Benthall, *Science and Technology in Art*, London, Thames & Hudson, 1972 το οποίο λειτούργησε ως μια πρόωπη έρευνα πάνω στο θέμα και το ακόμη πιο φιλόδοξο έργο του Jack Burnham, *Beyond Modern Sculpture: The Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century*, New York, George Braziller, 1968. Το τελευταίο ερευνά τις επιπτώσεις της τεχνολογίας στη γλυπτική του 20ου αιώνα, ειδικά μέσα από το αναπτυσσόμενο πεδίο της κυβερνητικής. Δες αναλυτικότερα στο Linda Dalrymple Henderson, «Writing Modern Art and Science—I. An Overview; II. Cubism, Futurism, and Ether Physics in the Early Twentieth Century», *Science in Context*, 17 (4), σ. 423–466, 2004. Επίσης πολύ σημαντική υπήρξε η συμβολή του ιστορικού τέχνης Frank Popper όχι μόνο για την καθιέρωση της κινητικής τέχνης με το έργο του *L'art Cinetique*, Paris, Gauthier-Villars, 1967 -όπως είδαμε στο κεφάλαιο του Ξενάκη- αλλά και για τον ενεργό ρόλο του θεατή με το βιβλίο του *Art, Action and Participation*, New York, New York University Press, 1975, και την εμφάνιση των μετέπειτα ρευμάτων της virtual art και των immersive environments με το βιβλίο *Art of the Electronic Age*, London, Thames & Hudson, 1993. Στο τελευταίο και πιο πρόσφατο, επιχειρεί μια γενεαλογία της ηλεκτρονικής τέχνης. Παρότι όπως αναφέρει, τεχνολογικές καινοτομίες υπήρχαν ήδη στην αρχαιότητα, μπορεί κανείς να μιλήσει για άμεση επίδραση της τεχνικής και της τεχνολογίας στην τέχνη μόνο από την εποχή της βιομηχανικής επανάστασης στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και τα αντίστοιχα κινήματα Art Nouveau, Jugendstil και Art and Crafts. Ιδιαίτερα στις αρχές του 20^{ου} αιώνα η εισαγωγή νέων υλικών και μεθόδων που προκρίθηκαν από της Σχολής της Βαϊμάρης και τις μετέπειτα Σχολές του Bauhaus σε Γερμανία και Σικάγο, η αισθητική της μηχανής εισήλθε στη σύγχρονη ζωή και τέχνη. Οι άλλες τρεις καλλιτεχνικές τάσεις του πρώτου τετάρτου του 20^{ου} αιώνα που θεωρήθηκαν από τον Popper πρόγονοι της κινητικής, πρόωμης κυβερνητικής και στη συνέχεια ηλεκτρονικής τέχνης και εποχής, είναι ο Φουτουρισμός, ο Ντανταϊσμός και ο Κονστρουκτιβισμός. Την πιο ολοκληρωμένη προσπάθεια ιστοριογραφικής καταγραφής του θέματος τέχνης και ηλεκτρονικής τεχνολογίας επιχειρεί το βιβλίο Edward A. Shanken, *Art and Electronic Media*, London, Phaidon, 2009. Σε αυτό ο ιστορικός ξεκινά την παρουσίαση από την ενσωμάτωση της κίνησης, του

Παρόλα αυτά στο σημείο αυτό αξίζει να επισημάνουμε, ότι ο κανόνας της δυτικής ιστορίας της τέχνης για αρκετές δεκαετίες δεν είχε δώσει ιδιαίτερη έμφαση στη σημασία που διαδραμάτισε η επιστήμη και κυρίως η τεχνολογία ως συνδιαμορφωτής, ιδεολογική πηγή και καλλιτεχνικό μέσο του έργου τέχνης¹²². Χωρίς λοιπόν να έχει καθιερωθεί μια σαφώς προσδιορισμένη μεθοδολογία¹²³, ενδιαφέρον παρουσιάζει ότι τα πρώτα κείμενα που προσπάθησαν να περιγράψουν το ιστορικό, θεωρητικό και κριτικό υπόβαθρο της μεταξύ τους σχέσης γράφτηκαν κυρίως από καλλιτέχνες, όπως για παράδειγμα τα εμβληματικά έργα των Jack Burnham, Roy Ascott, και αργότερα των Critical Art Ensemble, μεταξύ άλλων¹²⁴.

Επίσης το περιοδικό *Leonardo: Journal of the International Society for the Arts, Sciences, and Technology* που ιδρύθηκε το 1968 από τον μηχανικό-καλλιτέχνη Frank Malina, υπήρξε για χρόνια μια από τις σημαντικότερες πλατφόρμες για την ανταλλαγή απόψεων σχετικά με την τέχνη και την επιστήμη, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στην εξέταση της δημιουργικότητας που παρουσιάζεται κοινή στα δύο πεδία. Για την καθιέρωση μιας εποχής που όδευε από τα παλιά μηχανικά μέσα σε μία νέα τεχνολογία της πληροφορίας, σημαντικό ρόλο έπαιξε και η έκθεση «*The Machine: As Seen at the End of the Mechanical Age*» σε επιμέλεια του Pontus Hultén στο Museum of Modern Art in New York (1968, MoMA, NY) που μέσα από μια ευρεία συμπερίληψη έργων επιθυμούσε με τη σειρά της να τονίσει την ιδέα της επινόησης¹²⁵.

φωτός και της μηχανικής στο Bauhaus για να φτάσει μέχρι τη χρήση της κυβερνητικής, των γραφικών μέσων, των υπολογιστών, της ρομποτικής, της εικονικής πραγματικότητας και του διαδικτύου από τους καλλιτέχνες.

¹²² Edward A. Shanken, «Historicizing Art and Technology: Forging a Method and Firing a Canon», στο *MediaArtHistories*, (ed. Oliver Grau), Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2007, σ. 44.

¹²³ Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο E. A. Shanken, «χωρίς να υπάρχει μια ολοκληρωμένη επιστημονική / τεχνολογική ιστορία της τέχνης, όπως για παράδειγμα υπάρχουν φεμινιστικές και μαρξιστικές ιστορίες της τέχνης, αναπόφευκτα οδηγεί κάποιον στο να σκεφτεί πως θα έμοιαζε μια ιστορία της τέχνης γραμμένη μέσω ενός φακού που θα έδινε έμφαση στη σχέση μεταξύ τέχνης, επιστήμης, τεχνολογίας. Ποια θα ήταν τα μνημεία της; Πώς θα σχετιζόνταν μέσω μιας ιστορικής αφήγησης; Τι ομοιότητες και διαφορές, συνέχειες και ασυνέχειες, θα μπορούσαν να χαρτογραφηθούν στη χρήση της τεχνολογίας για καλλιτεχνικούς σκοπούς σε όλη την ιστορία της τέχνης; Γιατί υπάρχουν περίοδοι έντονης δραστηριότητας και άλλοι που φαινομενικά επικρατεί αδράνεια;», Edward A. Shanken, «Historicizing Art and Technology: Forging a Method and Firing a Canon», ό.π., σ. 45.

¹²⁴ Ιδίως αυτά των Jack Burnham, *Beyond Modern Sculpture: The Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century*, New York, Braziller, 1968, στο οποίο αναφέρεται και ο Ξαγοράρης και του Roy Ascott, «The Construction of Change», *Cambridge Opinion* 37, *Modern Art in Britain*, January, 1964, σ. 37–42, «Behaviorist Art and the Cybernetic Vision», *Cybernetica: Journal of the International Association for Cybernetics*, Namur, pt. 1, «Behaviourist Art», 9 (1966), σ. 247–64, pt. 2, «The Cybernetic Vision in Art», 10 (1967), σ. 25–56. Excerpted in *Multimedia: From Wagner to Virtual Reality*, (ed. Randall Packer and Ken Jordan), New York, Norton, 2001.

¹²⁵ Η έκθεση περιλάμβανε από μηχανές του 16^{ου} αιώνα του Leonardo da Vinci μέχρι δέκα σύγχρονα έργα που είχαν προκύψει από τη συνεργασία καλλιτεχνών και μηχανικών, αντανakλούσε μια νοσταλγική και συνάμα φουτουριστική διάθεση. Τα δέκα έργα είχαν επιλεγεί μέσω ενός διαγωνισμού που διοργανώθηκε από τον οργανισμό Experiments in Art and Technology, Inc. (E.A.T.) που καθόλη τη δεκαετία του 1960 έπαιξε σημαντικό ρόλο προάγοντας τη σχέση μεταξύ καλλιτεχνών και μηχανικών. Ο οργανισμός προέκυψε από τον ενθουσιασμό που δημιούργησε το φεστιβάλ «9 evenings: theatre & engineering». Ειδικά από τον Οκτώβριο του 1966 ο καλλιτέχνης Robert Rauschenberg και ο μηχανικός Billy Klüver προσκάλεσε μια σειρά καλλιτεχνών, performers, χορογράφων και συνθετών να πειραματιστούν με τα νέα ηλεκτρονικά μέσα δημιουργώντας έργα που

Στην ίδια παράδοση θα μπορούσε να τοποθετηθεί και το πρώτο άρθρο του Κοντόπουλου με τίτλο «Επιστήμη, Τέχνη και Τεχνολογία»¹²⁶. Χωρίς να φιλοδοξεί σε μια αυστηρή ιστοριογραφική καταγραφή του θέματος, το κείμενό του αφενός έρχεται να επικαιροποιήσει τη θεμελιώδη αυτή για το δυτικό κόσμο συζήτηση στη χώρα μας, ενώ αποτελεί ενδεικτικό παράδειγμα τους λόγου που είχε αρχίσει να αρθρώνεται και από τους έλληνες διανοητές. Ο καλλιτέχνης ορίζει τον πολιτισμό ως μια «ανώτερη συνθετική κοινωνική οργάνωση», που αντανακλά τις απαιτήσεις και τα δεδομένα της κάθε εποχής. Τα βασικά σημεία του επιχειρήματός του για τη σχέση αυτή, ήταν ότι η επιστήμη, είτε στην καθαρά θεωρητική της μορφή είτε στην εφαρμοσμένη της διάσταση, καλείται να διερευνήσει και να ερμηνεύσει τον κόσμο. Παράλληλα και η τέχνη κινείται προς την ίδια κατεύθυνση έχοντας επίσης στόχο την κατανόηση του κόσμου και του ανθρώπου.

Με αυτή την σκέψη ο Κοντόπουλος διατύπωσε -όπως αντίστοιχα συνέβη και στην περίπτωση των ξένων διανοητές στους οποίους αναφερθήκαμε παραπάνω- ότι οι δύο τομείς (επιστήμη και τέχνη) μοιράζονται την ιδιότητα της επινόησης, δεδομένου ότι η πνευματική σύλληψη και η παραγωγή-δημιουργία έργου τους αφορά από κοινού. Και όπως η τέχνη φιλοδοξεί να διεγείρει τη συγκίνηση, έτσι και η επιστημονική θεωρία μπορεί να δημιουργήσει μια εικόνα αισθητικής ωραιότητας που συναρπάζει με την κομψότητα και την απλότητά της. Στο σημείο αυτό ο συγγραφέας αναζήτησε τα ερείσματά του στην αρχαιότητα και συγκεκριμένα στην πλατωνική ιδέα για την ομορφιά και την αρμονία των αριθμών. Επεσήμανε ότι κάθε εποχή έχει τα δικά της εκφραστικά μέσα. Έτσι αναλόγως των συνθηκών και της περιόδου δίνεται προβάδισμα άλλοτε «στη θεωρητική λειτουργικότητα και άλλοτε στην αισθητική λειτουργία» χωρίς ποτέ να υποβαθμίζεται η μεταξύ τους «ουσιομορφική συνεργασία»¹²⁷.

Στη σύγχρονη εποχή κατά την οποία ο τεχνολογικός και επιστημονικός πολιτισμός προηγείται, τόσο η επικοινωνία και η ανταλλαγή απόψεων όσο και η παραγωγή/αναπαραγωγή αντικειμένων έχει γίνει ευκολότερη μέσω της διάθεσης νέων μέσων και εργαλείων. Τα τελευταία έχουν αντίκτυπο και στον τομέα της τέχνης παρέχοντάς της νέες εκφραστικές δυνατότητες και αποτελώντας πλέον αναπόσπαστο μέρος της διαδικασίας σύλληψης και παραγωγής των έργων. Αναζητώντας ένα διαχρονικό ορισμό, τον οποίο μοιράζονται η επιστήμη και η τέχνη, ο Κοντόπουλος αναφέρθηκε στο *Ωραίο*, ως αυτό που αντανακλά την

ενσωμάτωναν τις πρακτικές του Fluxus και της Pop art. Edward A. Shanken, *Art and Electronic Media*, London, Phaidon, 2009, σ. 21. Για μία λίστα σημαντικών εκθέσεων της εποχής που καθιέρωσαν τη σχέση τέχνης-τεχνολογίας δεξ στο ίδιο κεφάλαιο σ. 229.

¹²⁶ Αλέκος Κοντόπουλος, «Επιστήμη, Τέχνη και Τεχνολογία», *Δημιουργίες*, τ. 3-4, 1970, σ. 21-24.

¹²⁷ Αλέκος Κοντόπουλος, «Επιστήμη, Τέχνη και Τεχνολογία», ό.π., σ. 22.

έκφραση ενότητας μέσα στην ποικιλομορφία του περιβάλλοντος ανάγοντας την πολυπλοκότητα σε διατυπωμένους φυσικούς νόμους και ένα σύστημα. Συγκεκριμένα παραθέτει ότι: «Μια θεμελιώδης τάσις της ανθρώπινης σκέψεως είναι η εξερεύνηση και η κατανόηση του περιβάλλοντος και η αναγωγή της πολυπλοκότητας αυτού εις αμοιβαίας σχέσεις και εις φυσικούς νόμους. Το γεγονός αυτό αποτελεί την πιο αναπότρεπτη φυσική μας ανάγκη για να αποκτήσουμε ένα βιολογικό σύστημα ικανό να τακτοποιείται επαρκώς αυτό το ίδιο μέσα στην αναπτυσσόμενη διαρκώς περιβάλλουσα πολυμέρεια [...]»¹²⁸.

Παρατηρούμε λοιπόν ότι η έννοια του συστήματος υπεισέρχεται ως καθοριστικός παράγοντας που συντελεί στην ανάπτυξη των γνωσιολογικών δυνατοτήτων του ανθρώπου. Φυσικά όπως θα δούμε και παρακάτω αυτή η τάση ερμηνείας μπορεί να ενταχθεί στις συνολικότερες κοινωνικο-τεχνικές συνθήκες της εποχής που συνδέθηκαν με τη μετατόπιση από τη μελέτη του καθαυτού αντικείμενου στο σύστημα που το περιβάλλει. Σε αυτό το πλαίσιο θα πρέπει να εξετάσει κανείς και την ένταξη στην τέχνη βιομηχανοποιημένων αντικειμένων που χαρακτηρίζονται από ανωνυμία, και διακρίνονται για την ωφελμιστική και συμβολική σημασία τους. Αυτή η οικειοποίηση μιας αισθητικής με αυτοτέλεια και τεχνολογική κατεύθυνση δεν θα πρέπει να προκαλεί έκπληξη αντίθετα θα πρέπει να εκλαμβάνεται ως αναμενόμενη. Ο καλλιτέχνης ενσωματώνοντας στην τέχνη τις γενικές επιστημονικές αρχές και τις τεχνολογικές ανακαλύψεις συνειδητοποιεί καινούριες δυνατότητες δημιουργίας.

Στην ίδια κατεύθυνση αλλά πιο εστιασμένο, ήταν και το επόμενο κείμενο του περιοδικού *Δημιουργίες*, γραμμένο από τον Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου με τίτλο «Μαθηματικά και πλαστικές τέχνες»¹²⁹. Ο ίδιος τόνισε πως η σχέση ανάμεσα στους δύο τομείς παρουσιάζει μεταβαλλόμενη ένταση ανάλογα με τα στοιχεία που κυριαρχούν τη δεδομένη στιγμή σε κάθε πολιτισμό. Σε ό,τι αφορά τον 20^ο αιώνα, εξαιτίας της ανασφάλειας που προέκυψε από την αντικατάσταση των παραδεδομένων αξιών, αναζητήθηκαν στερεότερες βάσεις και επιδιώχθηκε η οικοδόμηση ενός συστήματος που διακρίνεται για τη σαφήνεια στη διατύπωση όμοια με αυτήν που υπαγορεύει η μαθηματική επιστήμη. Και σε αυτό το κείμενο το κέντρο βάρους μετατίθεται στη σημασία ενός συστήματος που αποκηρύσσοντας το αυθαίρετο προωθεί μια νέα μέθοδο προσέγγισης της τέχνης «που συνδυάζει την ασφάλεια της καθαρής σκέψης με την αισθητική απόλαυση μιας πνευματικής κατασκευής»¹³⁰.

Η πλέον άμεση εφαρμογή των μαθηματικών στην τέχνη σύμφωνα με τον Παπαϊωάννου επιβεβαιώνεται όπως προαναφέραμε στην αρχιτεκτονική και τη μουσική. Σε

¹²⁸ Ο.π., σ. 23.

¹²⁹ Γ. Γ. Παπαϊωάννου, «Μαθηματικά και πλαστικές τέχνες», *Δημιουργίες*, τ. 3-4, 1970, σ. 29-30.

¹³⁰ Ο.π. σ. 30.

ό,τι αφορά τη μουσική των σύγχρονων τάσεων της οποίας είναι καλός γνώστης, το έργο του Ιάννη Ξενάκη αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα. Ο γνωστός συνθέτης χρησιμοποίησε τον δωδεκαφθογγισμό και ένα σειραϊκό σύστημα οργάνωσης το οποίο συγκεράζει την τυχειότητα με τον πλήρη προκαθορισμό των στοιχείων, τη θεωρία των πιθανοτήτων με τους ηλεκτρονικούς υπολογιστές, καταλήγοντας σε νέα συστήματα μουσικής σημειογραφίας.

Το εικαστικό αντίστοιχο στην Ελλάδα αποτέλεσε ο Ξαγοράρης που μετασχηματίζοντας τις αισθητικές ιδιότητες των μαθηματικών σχημάτων σε έργα τέχνης κατάφερε να δημιουργήσει μια γλώσσα που διαπνέεται από την ακρίβεια και τη φαντασία παράλληλα. Όπως μάλιστα έγραψε ο Παπαϊωάννου: «ανεπαίσθητες παραμορφώσεις, γεωμετρικές αναλογίες προς μαθηματικά πρότυπα χρησιμοποιούμενες ελεύθερες για κατασκευή νέων σχημάτων, ιδιότυποι τρόποι χρήσης των υλικών και του φωτισμού, μια θέρμη στο πλάσιμο των σχημάτων αυτών κι' άλλες τεχνικές, βοηθούν τον Ξαγοράρη να δημιουργήσει έναν νέο κόσμο, βασισμένο στα μαθηματικά αλλά που έχει ξεπεράσει κιόλας και έχει τοποθετηθεί μ' ασφάλεια στην περιοχή της καθαρής τέχνης»¹³¹.

3.11. Μια διεπιστημονική προσέγγιση της τέχνης. Η εισαγωγή της έννοιας του συστήματος, της δομής και της ομάδας στην ατομική έκθεση *Μετασχηματισμοί 2*, 1971

Σε αυτό το πλαίσιο πραγματοποίησε ο Ξαγοράρης τη δεύτερη ατομική του έκθεση με τίτλο *Μετασχηματισμοί 2* στο Εργαστήριο Σύγχρονης Τέχνης του Ινστιτούτου Goethe Αθηνών το χειμώνα του 1971. Το εισαγωγικό κείμενο του καταλόγου¹³² ήταν γραμμένο από τον Δημήτρη Φατούρο, ενώ ο Γ. Παπαϊωάννου προλόγισε με μία ομιλία τη διάλεξη του Ξαγοράρη «Νεοκονστρουκτιβιστικές τάσεις και μορφές»¹³³. Τα έργα που παρουσίασε ήταν γλυπτά, σχέδια και κινητικές κατασκευές, τα οποία προέκυψαν ως οργανική συνέχεια των αναζητήσεων των προηγούμενων χρόνων. Συγκεκριμένα, οι φωτογραφίες των έργων του εκείνης της εποχής (εικ.180-181, 183) μαρτυρούν ότι το έργο *Κολόνα* (εικ.182), εμπνευσμένο

¹³¹ Ο.π. σ. 30.

¹³² Σε αυτό ο Δ. Φατούρος αναφέρει ότι ο Ξαγοράρης «είναι ο πρώτος Έλληνας καλλιτέχνης που με συστηματικό τρόπο και συνέπεια χρησιμοποιεί πραγματικά τα μαθηματικά σαν μέθοδο κατασκευής του έργου ή σαν ερεθίσματα για έργα οπτικής οργάνωσης[...] Η σχέση της τεχνολογίας με την κατηγορία οπτικής οργάνωσης είναι άμεση και φανερή». Δημήτρης Φατούρος, *Μετασχηματισμοί 2 (Transformationen 2)*, (κατ. έκθεσης), Αθήνα, Εργαστήριο Σύγχρονης Τέχνης του Ινστιτούτου Goethe Αθηνών, 1971.

¹³³ Το κείμενο της απομαγνητοφωνημένης εισαγωγικής ομιλίας του Ι. Παπαϊωάννου στη διάλεξη του Π. Ξαγοράρη «Νεοκονστρουκτιβιστικές τάσεις και μορφές», Εργαστήριο Σύγχρονης Τέχνης του Ινστιτούτου Goethe Αθηνών, 5 Φεβρουαρίου 1971, βρίσκεται στο ψηφιοποιημένο αρχείο του Τελλόγλειου Ιδρύματος. Αρ. Τεκμηρίου 39.

από μία μονόχωνη υπερβολοειδή επιφάνεια, προστέθηκε δίπλα στις προγενέστερες *Κυλισιγενείς* και *Δίδυμες Κολόνες*.

Παράλληλα δημιούργησε και εξέθεσε κινητικές κατασκευές που αντανακλούσαν για ακόμη μια φορά το ενδιαφέρον του για τη χρήση της τεχνολογίας και τον συνδυασμό μηχανικών και ηλεκτρικών κατασκευών με παράλληλη χρήση φωτός, χρώματος και ήχου (εικ.184-186). Το αποτέλεσμα ήταν η δημιουργία ενός περιβάλλοντος που δεν παρουσιαζόταν πλέον στατικό και προκαθορισμένο από το ίδιο το μέσο, αλλά που αντίθετα μεταμορφωνόταν και ολοκληρωνόταν στην αλληλεπίδρασή του με τον θεατή. Ο συνδυασμός της εικαστικής έκφρασης με τις επιστημονικές θεωρίες και τα σύγχρονα τεχνολογικά επιτεύγματα ήταν έντονος στη δεύτερη αυτή ατομική έκθεση του καλλιτέχνη, προκρίνοντας έναν τρόπο αντίληψης του κόσμου που βασίζονταν στη προσέγγιση μεταξύ των διαφόρων πεδίων της γνώσης.

Στο ίδιο πνεύμα τοποθετείται και το κείμενο της εισαγωγικής ομιλίας του Παπαϊωάννου, στο οποίο ο αρχιτέκτονας και μουσικολόγος αναφέρθηκε εκ νέου στη σχέση μεταξύ μαθηματικών και τέχνης με ιστορική καταβολή που ανάγεται στην παράδοση των Πυθαγόρειων. Επίσης επεσήμανε τη διαχρονική ανάγκη για ένα σύστημα οργάνωσης που θα διέπει κάθε τομέα της ανθρώπινης δραστηριότητας καθώς και την παρουσία ενός βαθμού τυχειότητας στην τέχνη. Η έννοια του τυχαίου για τον Παπαϊωάννου, σχετίστηκε με τον βαθμό αυτενέργειας και ελευθερίας που παρέχεται από τον καλλιτέχνη προς τον θεατή. «Το έργο τέχνης είναι καμωμένο ώστε εάν το στρέψετε ή εάν το μετακινήσετε να παρουσιάζει ενδιαφέρον ακριβώς διότι εισάγει κάτι το οποίον εκείνος, δηλαδή ο θεατής, ελέγχει εκείνη τη στιγμή και προσθέτει τη δική του διάσταση στη διάσταση του δημιουργού»¹³⁴ ανέφερε μέσα στην αίθουσα όπου οι ακροατές μπορούσαν να δουν τις ηλεκτρομηχανικές κατασκευές του Ξαγοράρη να κινούνται.

Η σχέση τέχνης και επιστήμης παρουσιάζεται αμφίδρομη, αφού η εξέλιξη της μίας δημιουργεί ένα νέο σύστημα πρόσληψης για την άλλη. Ο ίδιος ο καλλιτέχνης σε συνέντευξή του αναφερόμενος στην έκθεση στο Goethe έγραψε ότι: «Η εργασία μου που εξέθεσα πρόσφατα, χαρακτηρίζεται από μία προσπάθεια δημιουργίας ενός «συστήματος», μιας «πνευματικής πειθαρχίας» με τη χρησιμοποίηση στην οργάνωση των έργων μου, γεωμετρικών και μαθηματικών εννοιών όπως π.χ. του μετασχηματισμού, της ομάδας κ.α. Θεωρώντας στην εργασία μου τα πλαστικά στοιχεία (γραμμές, σχήματα, χρώματα) ως στοιχεία συνόλων τα συνθέτω χρησιμοποιώντας λογικές σχέσεις και γεωμετρικές-μαθηματικές έννοιες, που μου

¹³⁴ Ο.π.

εξασφαλίζουν έναν ενσυνείδητο έλεγχο απαραίτητο για την καλλιτεχνική δημιουργία»¹³⁵.

Ενδιαφέρον στο σημείο αυτό προκαλεί -εκτός από τον όρο σύστημα- η εισαγωγή της έννοιας της *δομής* και της *ομάδας* στις οποίες ο καλλιτέχνης αναφέρθηκε επανειλημμένα στα άρθρα του και ανέλυσε με λεπτομέρεια στο αντίστοιχο τμήμα της διδακτορικής του διατριβής¹³⁶. Στο διδακτορικό του μάλιστα δεν παρέλειψε να συνδέσει τις δύο αυτές έννοιες (δομή και ομάδα) με τη συμμετρία, όπως αυτή εμφανίζεται στην αρχαία ελληνική φιλοσοφία και τέχνη. Η συμμετρία υπήρξε άλλωστε για τον καλλιτέχνη το στοιχείο που προσδίδει ευταξία και ευρυθμία στα αριστουργήματα όλων των εποχών, από την αρχαία Αιγυπτιακή και Ασσυριακή τέχνη, τον Μινωικό και αρχαιοελληνικό πολιτισμό, τα επιτεύγματα της αραβικής και ρωμαϊκής τέχνης μέχρι αυτά των πιο πρόσφατων Escher, Stella, Lohse, Bill και άλλων¹³⁷. Τα μοτίβα τα οποία παρατηρούμε στα αραβουργήματα, στις διακοσμήσεις των δαπέδων, στα πλέγματα και σε έργα πολλών συγχρόνων δημιουργών είναι τέτοια δείγματα συμμετρίας.

Η συμμετρία επίσης είναι αλληλένδετη με την έννοια της «δομής», ένα μαθηματικό όρο ο οποίος αναφέρεται στα στοιχεία ενός συνόλου με κοινές ιδιότητες. Ο Ξαγοράρης αντιλαμβανόμενος τις προεκτάσεις του όρου σε φιλοσοφικό και ψυχολογικό επίπεδο, έγραψε μερικά χρόνια αργότερα: ότι «η χρησιμοποίηση εξάλλου της δομικής μεθόδου στη μελέτη της τέχνης κατά τον Pierre Francastel συνδέεται με αντίστοιχες αναλύσεις του Jean Piaget για τη δομική ανάπτυξη της αντιληπτικής οργανώσεως και τον καθορισμό του σχήματος ως συνόλου των χαρακτηριστικών μιας αντιληπτικής δράσεως (εννοιολογικής, κινητικής κ.λ.π.) που έχουν δομή»¹³⁸.

Ο καλλιτέχνης είχε επηρεαστεί από την άποψη του Francastel που έβλεπε την τέχνη ως λογικό σχήμα, το οποίο βασίζεται στη συμβολική ταξινόμηση αλλά και ως λειτουργικό σύστημα αναπαράστασης που δρα παράλληλα και σε ανταπόκριση με την κοινωνία¹³⁹. Ο γάλλος ιστορικός τέχνης επέμενε στα ιδιαίτερα μέσα αναπαράστασης των εικαστικών τεχνών (τη γραμμή, το χρώμα, το φως, τον όγκο, το ανάγλυφο, τη σκιά) που προσδίδουν ένα ξεχωριστό χαρακτήρα και διαφοροποιούν την τέχνη από τα άλλα είδη έκφρασης. «Έτσι η τέχνη αποτελεί

¹³⁵ Π. Ξαγοράρης, «Μετασχηματισμοί», *Κούρος*, τ. 5, Αύγουστος 1971.

¹³⁶ Π. Ξαγοράρης, *Γεωμετρικοί Μετασχηματισμοί και Μορφή*, διδακτορική διατριβή (αδημοσίευτη), 1981, σ. 23-28.

¹³⁷ Ο.π., σ. 29-52.

¹³⁸ Π. Ξαγοράρης, «Μετασχηματισμοί: ένα σύστημα οπτικής οργανώσεως», *Θέματα Χώρου + Τεχνών*, 5/1974, σ. 136.

¹³⁹ Ο Francastel ισχυρίζεται ότι η υλικότητα της τέχνης προάγει τον οπτικό χαρακτήρα, τη σχηματοποίηση της αισθητικής αντίληψης και τον προσανατολισμό της αισθητικής εμπειρίας και ανταπόκρισης. Ταυτόχρονα θεωρεί ότι τα σχήματα αναπαράστασης των εικαστικών γλωσσών βασίστηκαν σε ιδιότητες της κοινωνικής δομής (συγκεκριμένα στους τρόπους αλληλεπίδρασης τόσο των ατόμων μεταξύ τους όσο και με τη φύση) αλλά ταυτόχρονα έχουν εμφανώς διαφοροποιημένο ρόλο μέσα στην κοινωνία. Δες Jeremy Tanner (ed.), *The Sociology of art, A Reader*, London, NY, 2003, Routledge, σ. 36, 213.

ένα σύστημα σημείων (signs) υπό την έννοια ότι τα έργα δεν είναι αναπαραστάσεις της πραγματικότητας, αλλά σημεία που θα μπορούσαν να τοποθετηθούν παράλληλα με τις άλλες γλώσσες (πχ. λεκτικές, μαθηματικές, μουσικές) που οι κοινωνίες χρησιμοποιούν για την επικοινωνία τους. Η τέχνη είναι σαν γλώσσα και το να κοιτά κανείς τις εικόνες είναι σαν να τις διαβάσει, το να βλέπει σημαίνει το να αποκωδικοποιεί»¹⁴⁰.

Ανάλογα ο Ξαγοράρης πίστευε ότι το έργο τέχνης δημιουργεί ένα σύστημα σημείων από το οποίο απορρέουν αισθητικές και λογικές προτάσεις μέσω της δομής που εμπεριέχουν τα χρησιμοποιούμενα κωδικοποιημένα σύμβολα. Οι μεταξύ τους σχέσεις επιτρέπουν τη μετάβαση από τη μια πρόταση στην άλλη. Στο σημείο αυτό έρχεται και η σύνδεσή του με τον Piaget που υποστήριζε ότι η οικοδόμηση της γνώσης δεν αποτελεί μια παθητική αποτύπωση. Αντίθετα πρόκειται για διαρκή προσαρμογή προς το περιβάλλον και τα εξωτερικά ερεθίσματα η οποία βασίζεται στην ικανότητα του υποκειμένου να οργανώνει λογικά δομημένα σύνολα. Ο Ξαγοράρης στην υποστήριξη αυτής της θέσης ανέφερε: «Η δομή άλλωστε ορίζεται γενικά ως ένα σύστημα μετασχηματισμών που διέπεται από ορισμένους νόμους συνθέσεως¹⁴¹ οι οποίοι θεμελιώνονται αξιωματικά από τις έννοιες των διαφόρων μερών και του όλου. Απαραίτητη προϋπόθεση για την ύπαρξη και τον σχηματισμό δομής είναι η παρουσία αντιθετικών δυνάμεων [...] με ενεργητικές αντιφατικές ιδιότητες ομοιοποιήσεως και ετεροποιήσεως υπό τις πολλαπλές τους όψεις»¹⁴².

Από όλα τα σύνολα με δομή τα πλέον ενδιαφέροντα είναι αυτά τα οποία συγκροτούν μια ομάδα, όπως θεμελίωσε την έννοιά της ο μαθηματικός Évariste Galois¹⁴³. Ο Ξαγοράρης έχοντας συνείδηση της σπουδαιότητας της έννοιας της ομάδας μελέτησε ομάδες μετασχηματισμών και συμμετριών σε συγκεκριμένα έργα τέχνης. Αντλήθηκε ότι αν σε ένα έργο τέχνης που εμφανίζει γεωμετρικότητα πάρουμε όλους τους μετασχηματισμούς του επιπέδου, που διατηρούν το έργο αναλλοίωτο, τότε γεννιέται μια ιδιαίτερη ομάδα μετασχηματισμών. Αντίστροφα, εάν έχουμε μια «ενδιαφέρουσα» ομάδα μετασχηματισμών και αναζητήσουμε επίπεδα σχήματα που παραμένουν αναλλοίωτα από τη δράση αυτής της ομάδας μπορούμε να παράγουμε σχήματα με έντονη αισθητική αξία. Αυτήν τη θεωρία που προέρχεται

¹⁴⁰ Peter Burke, «Problems of the Sociology of Art: the Work of Pierre Francastel», *European Journal of Sociology*, Volume 12, Issue 01, May 1971, σ. 141, (μετάφραση δική μου).

¹⁴¹ «Τα κύρια χαρακτηριστικά της δομής σύμφωνα με τον Piaget είναι η ολότητα, ο μετασχηματισμός και η αυτορρύθμιση και εξασφαλίζουν στη δομή τη διατήρηση και τον εμπλουτισμό της μέσα σε καθορισμένα όρια και χωρίς την προσφυγή της σε ξένα στοιχεία». Η παραπομπή αυτή είναι του Ξαγοράρη και προέρχεται από τον J. Piaget, *Στρουκτουραλισμός*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1972, σ. 32.

¹⁴² Π. Ξαγοράρης, «Μετασχηματισμοί: ένα σύστημα οπτικής οργάνωσης», ό.π., σ. 136-137.

¹⁴³ Στα μαθηματικά, μία ομάδα είναι ένα σύνολο στοιχείων που επιτρέπεται μέσω μιας πράξης να συνθέτονται δυο στοιχεία του συνόλου δίνοντας ένα νέο στοιχείο ενώ ταυτόχρονα για κάθε στοιχείο υπάρχει και το αντίθετό του.

από το γερμανό μαθηματικό Felix Klein, προσπάθησε ο καλλιτέχνης να εφαρμόσει και στα δικά του έργα.

Έτσι προκύπτουν τα έργα *Κυκλικές μεταθέσεις*, 1973, και *Μεταθέσεις Β-Γ*, 1970-1973 (εικ.191-192) τα οποία παρουσιάζονται στη διατριβή του. Σε αυτά σχεδίασε τις ομάδες μεταθέσεων n στοιχείων με $n=24$ και $n=11$ αντίστοιχα. Όταν αναφερόμαστε στη μετάθεση στοιχείων εννοούμε την αλλαγή της παράθεσής τους. Το σύνολο όλων των δυνατών μεταθέσεων με μία πράξη σύνθεσης αποκτά τη δομή ομάδας. Στο πρώτο έργο *Κυκλικές μεταθέσεις* τα n στοιχεία τοποθετούνται στην περιφέρεια ενός κύκλου σε ίσες αποστάσεις μεταξύ τους, αποτελώντας τις κορυφές ενός κανονικού n -γώνου. Επιλέγοντας ο καλλιτέχνης τυχαία μια οικογένεια ευθυγράμμων τμημάτων έτσι ώστε κάθε δύο κορυφές να συνδέονται μεταξύ τους και κάθε δυο ευθύγραμμα τμήματα να μην έχουν κανένα κοινό άκρο, δημιούργησε μια (κυκλική) μετάθεση. Πραγματοποιώντας όλους του δυνατούς συνδυασμούς, δηλαδή θεωρώντας όλες τις κυκλικές μεταθέσεις, σχηματίζεται το συγκεκριμένο σχήμα. Αντίστοιχα, στο άλλο έργο τα n στοιχεία τοποθετούνται σε δυο παράλληλες ευθείες ακολουθώντας την ίδια κατασκευαστική λογική. Τα παραπάνω έργα είναι δυνατόν να ερμηνευθούν με βάση τις αντιλήψεις του καλλιτέχνη ότι ένα έργο αποτελεί ένα σύστημα σημείων. Ακριβέστερα, κάθε μετάθεση πάνω σε n σύμβολα μπορεί να θεωρηθεί ως σημείο και το σύνολο όλων των σημείων συγκροτούν ένα σύστημα που έχει τη δομή ομάδας.

Έχοντας εξετάσει τον τρόπο σύλληψης αυτών των σχεδίων, αξίζει να σημειώσουμε ότι για την τελική απόδοσή τους ο Ξαγοράρης πρέπει να κατάρτισε το ανάλογο πρόγραμμα σε ηλεκτρονικό υπολογιστή με το οποίο και έγινε και η εκτέλεση των έργων. Αυτή πρέπει να ήρθε λίγο αργότερα χρονικά, αφού ο καλλιτέχνης είχε πρόσβαση στη νέα, όσο και σπάνια προς το ευρύ κοινό τεχνολογία των υπολογιστών μόνο μετά το 1971¹⁴⁴. Έτσι στη περίπτωση των συγκεκριμένων έργων η απόδοσή τους πρέπει να έλαβε χώρα ανάμεσα στο 1971 και 1973, ενώ χρησιμοποιήθηκε το μοντέλο H.P. 9810A της έδρας Παραστατικής και Προβολικής Γεωμετρίας του Μετσόβιου Πολυτεχνείου, του τμήματος δηλαδή στο οποίο είχε διατελέσει επιμελητής το 1965-66 υπό τη διεύθυνση του καθηγητή Π. Λαδόπουλου.

Ο ίδιος μάλιστα ο Ξαγοράρης αργότερα έγραψε ότι είχε μελετήσει για την έκθεση των *Μετασχηματισμών 2* «τη μαθηματική δομή και τις αντίστοιχες έννοιες όπως ομάδες, μεταθέσεις κ.λπ. που σχημάτιζαν έναν αλγόριθμο αντιμεταθετικό (αλγόριθμος που είναι η μαθηματική διατύπωση που προηγείται του προγράμματος) και μπορούσαν να αποτελέσουν

¹⁴⁴ Ο ίδιος αναφέρει ότι τα πρώτα έργα στην Ελλάδα που παρήχθησαν με ηλεκτρονικό υπολογιστή εκτέθηκαν στην έκθεση *Τέχνη των Υπολογιστών* του Ινστιτούτου Goethe το 1971.

τη βάση αισθητικών και καλλιτεχνικών προγραμμάτων»¹⁴⁵. Το αποτέλεσμα, εκτός από τα έργα στα οποία ήδη αναφερθήκαμε, ήταν μια νέα σειρά σχεδίων που θα απασχολήσει τον καλλιτέχνη τη διετία 1970-71 και φέρει τον τίτλο *Απέοντα-Παρέοντα* (εικ.187-190). Αν και στην πρώτη επαφή τα έργα φαίνεται να έχουν κατασκευαστεί με υπολογιστή, η προσεκτικότερη μελέτη τους αποδεικνύει ότι πρόκειται για σχέδια που έχουν δημιουργηθεί με το χέρι.

Οι συνθέσεις αυτές κατασκευάζονται βάσει της μεθόδου κατασκευής των έργων που εξετάσαμε παραπάνω (εικ.191-192) δηλαδή *n* σημεία τοποθετούνται σε ευθείες ή κύκλους και ενώνονται ακολουθώντας κάποιον κανόνα. Σε σχέση όμως με τα παραπάνω έργα (εικ.191-192), οι συνθέσεις *Απέοντα-Παρέοντα* παρουσιάζουν μια λανθάνουσα ασυμμετρία. Αυτή είναι δυνατόν να οφείλεται στο γεγονός ότι: είτε τα σημεία τα οποία ενώνονται (δεν εμφανίζονται στις εικόνες) δεν είναι τοποθετημένα σε απόλυτα συμμετρικές θέσεις, είτε ότι ο κανόνας που αυτά ενώνονται παραβιάζεται ηθελημένα, είτε τέλος επειδή έχουν κατασκευασθεί με το χέρι. Σε κάθε περίπτωση ο Ξαγοράρης πρέπει να είχε συνειδητοποιήσει ότι και η ελάχιστη παρέκκλιση από τη συμμετρία σε έργα που παράγονται βάσει ενός αλγορίθμου, είναι δυνατόν να οδηγήσει σταδιακά σε φαινόμενα «αταξίας» αλλά ταυτόχρονα να δημιουργήσει έργα με αισθητική αξία.

Φαίνεται λοιπόν ότι ο καλλιτέχνης πριν περάσει στη χρήση των υπολογιστών και τις νέες δυνατότητες που θα του προσέφερε ο προγραμματισμός είχε ήδη ασχοληθεί με το αισθητικό αποτέλεσμα που προκύπτει από τη συμμετρία, όπως αυτή απορρέει από τις συνθέσεις και τις αναλύσεις γεωμετρικών σχημάτων. Ταυτόχρονα όμως είχε αρχίσει να τον απασχολεί και το πρόβλημα της ασυνέχειας και ο τρόπος που εισβάλλει η έννοια της τυχαιότητας στην οπτική οργάνωση. Στην ομιλία που έδωσε στο πλαίσιο της έκθεσης στο Goethe¹⁴⁶ επεσήμανε ότι εμπνεύσθηκε τον τίτλο της νέας του αυτής εργασίας από «μια φράση του Παρμενίδη για τη μετάβαση των όντων (εόντων) από την απουσία (απέοντα) στην παρουσία (παρέοντα) με τη δύναμη του νου»¹⁴⁷. Αυτή τον παρακίνησε να ασχοληθεί στην έρευνά του «με προβλήματα συνέχειας και ασυνέχειας, “τάξεως” και “αταξίας”, μεταβάσεως

¹⁴⁵ Τ. Σπητέρης, *3 Αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης, 1660-1967*, Αθήνα, Πάπυρος, 1979, τ. 3, σ. 438-439.

¹⁴⁶ Η ομιλία με τίτλο «Νεοκονστρουκτιβιστικές τάσεις και μορφές», πραγματοποιήθηκε στην αίθουσα διαλέξεων του Ινστιτούτου Goethe στις 05.02.1971 με θέμα την εξέλιξη και τις νέες τάσεις του κονστρουκτιβισμού, τις θεωρητικές βάσεις της καλλιτεχνικής του εργασίας, την έννοια της συμμετρίας και γενικότερα την εισαγωγή μαθηματικών και γεωμετρικών εννοιών στην σύνθεση και οργάνωση των έργων του. Λόγω του ενδιαφέροντος που προκάλεσε αυτή δημοσιεύτηκε αυτούσια στο περιοδικό *Δημιουργίες*, τ. 11-12, 1971, σ. 142-145 και 176.

¹⁴⁷ Υποσημείωση του Ξαγοράρη, «Λεῦσσε δ' ὅμως ἀπέοντα νόφ παρεόντα βεβαίως», Παρμενίδης, αποσπ. 4 (2). «Parmenidean Fragments, 4», Hermann Diels (ed.), *Die Fragmente der Vorsokratiker*, vol. 1., 3rd ed. 1912.

από το πλαστικώς “εύρυθμον” και “σύμμετρον” στο τυχαίο και το χαώδες»¹⁴⁸. Αυτές οι έννοιες βέβαια θα τον απασχολούσαν για μεγάλο διάστημα και θα χρειαζόταν νέες γνώσεις και θεωρίες που προκύπτουν από τον κόσμο της θεωρίας πιθανοτήτων, της συνδυαστικής που είναι στη βάση της πληροφορικής καθώς και τις θεωρίες της κυβερνητικής και της πληροφορίας, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

3.12. Η πρώτη επαφή του κοινού με τη νέα τεχνολογία μέσω της έκθεσης η *Τέχνη των Ηλεκτρονικών Υπολογιστών*, 1971

Τον Νοέμβριο του 1971 ο Ξαγοράρης έγραψε ένα γράμμα στον κριτικό τέχνης Τώνη Σπητέρη, με τον οποίο διατηρούσαν σταθερή αλληλογραφία, για να τον ενημερώσει για την πρόσφατη εκθεσιακή του δραστηριότητα¹⁴⁹ που περιλάμβανε τη συμμετοχή του σε δύο ομαδικές εκθέσεις. Στην πρώτη έκθεση με τίτλο *Τα πλαστικά στην τέχνη* πειραματίστηκε μαζί με την Μπία Ντάβου, με νέες τεχνικές και υλικά προερχόμενα από τη βιομηχανία ΑΠΚΟ, όπου με τη βοήθεια καταρτισμένου προσωπικό δοκίμασαν νέους τρόπους επεξεργασίας τους. Και αν αυτή ήταν μια σπάνια πρωτοβουλία για την εικαστική πραγματικότητα στην Ελλάδα στις αρχές του 1970, η δεύτερη έκθεση με τίτλο *Η Τέχνη των Υπολογιστών*, 1971 στο Α.Τ.Ι. (Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο) ήταν ό,τι πιο πρωτοποριακό μπορούσε να δει κανείς εκείνη την εποχή στη χώρα.

Η έκθεση ως τμήμα της *IMPULSE: Computer-kunst*, 1970 που αρχικά είχε παρουσιασθεί στην Kunstverein München¹⁵⁰, στην Ελλάδα διοργανώθηκε σε συνεργασία του Ινστιτούτου Goethe με το Αθηναϊκό Κέντρο Οικιστικής του Ιδρύματος Δοξιάδη (DACC). Ο κατάλογος που εκδόθηκε περιλάμβανε ένα ιστορικά σημαντικό χρονολόγιο, το οποίο αφορούσε την ιστορία της εξέλιξης των υπολογιστικών μηχανών από την προϊστορία τους (1623 στη Γερμανία), τα πρώτα βήματα στον προγραμματισμό, την ηλεκτρονική, τα συστήματα, μέχρι και τις προοπτικές που διαφαίνονταν μέσω τυπικών γλωσσών προγραμματισμού, οπτικών συσκευών και αυτόματων συσκευών καταγραφής. Επίσης το εκτενές κείμενο του Herbert W. Franke με τον ομώνυμο με την έκθεση τίτλο, λειτούργησε ως

¹⁴⁸ Π. Ξαγοράρης, «Νεοκονστρουβιστικές τάσεις και μορφές», ό.π., σ. 176.

¹⁴⁹ Επιστολή ιδιόγραφη του καλλιτέχνη προς τον Τώνη Σπητέρη, Αθήνα με ημερομηνία 10.11.1971. Από το αρχείο του Τελλόγλειου Ιδρύματος, 2 σελίδες, αρ. ψηφ. τεκμ. 8.

¹⁵⁰ Μετά την πρώτη της παρουσίαση, η έκθεση αναδιοργανώθηκε από το Goethe-Institut και την IBM και ταξίδεψε σε εικοσιπέντε πόλεις της Ευρώπης και της Ασίας στο διάστημα μεταξύ 1970-1973, ανάμεσα στις οποίες ήταν και η Ελλάδα.

σημαντική πηγή γνώσης με λεπτομερείς αναφορές και ιστορικά στοιχεία για τη φιλοσοφία, τις αρχές των υπολογιστών καθώς και τη σχέση αυτών με την τέχνη.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι τα πρώτα καλλιτεχνικά έργα με ηλεκτρονικό υπολογιστή¹⁵¹ είχαν κατασκευαστεί μόλις μία δεκαετία νωρίτερα, ενώ το βιβλίο του θεωρητικού της κυβερνητικής Abraham Moles, *Théorie de l'Information et Perception Esthétique*¹⁵² στο οποίο παρέπεμψε και ο Ξαγοράρης, κυκλοφόρησε μία χρονιά αργότερα το 1972. Σημαντικές εκθέσεις με θέμα την τέχνη και την κυβερνητική είχαν πραγματοποιηθεί μόνο πρόσφατα, όπως για παράδειγμα: η *Computerart*, 1968 στο Dum umeni mesta (House of Arts), Brno, Τσεχία, η ιστορική *Cybernetic Serendipity*, 1968 στο ICI του Λονδίνου η οποία ταξίδεψε μετέπειτα και στην Αμερική, η *Tendcija 4*, 1969 στη Galerije Grada Zagreba του Ζάγκρεμπ, η *The machine as seen at the end of the mechanical age*, MoMA, NY, 1968-69, *Some more beginnings: Experiments in Art and Technology*, Brooklyn Museum και MoMA, NY, 1968-69, *Computerkunst-On the Eve of Tomorrow*, 1969 στο Ανόβερο και η *Software: Information Technology*, 1969 στο Jewish Museum στη Νέα Υόρκη, και τις οποίες ανέφερε σε διάφορα άρθρα του ο Ξαγοράρης.

Η έκθεση στην Αθήνα, που περιλάμβανε ιστορικά μηχανήματα (όπως για παράδειγμα την υπολογιστική μηχανή την οποία περιέγραφε σε μια επιστολή το 1624 ο W. Schickard προς τον Kepler, τις μελέτες, τις δυαδικές μηχανές και τον πρώτο υπολογιστή του Leibniz), αλλά και έργα πάνω από τριάντα πρωτοπόρων καλλιτεχνών και ομάδων, άνοιξε ένα νέο κόσμο δυνατοτήτων και πληροφορίας για το κοινό της πρωτεύουσας γενικά¹⁵³ και τον Ξαγοράρη ειδικότερα. Ο καλλιτέχνης συνειδητοποίησε ότι ο ηλεκτρονικός υπολογιστής διαφοροποιείται από τις παραδοσιακές μηχανές που καταναλώνουν ενέργεια. Αντίθετα επεξεργάζεται πληροφορίες και είναι το μέσο για την κατανόηση της διαρθρωμένης τάξης και επομένως μπορεί να χρησιμοποιηθεί και σαν μέσο για την ανάδειξη της αισθητικής τάξης. Οι

¹⁵¹ Ο Nicolas Schöffer δημιούργησε το 1956 τα πρώτα γλυπτά κυβερνητικής με τίτλους *CYSP 0 and CYSP I* οι οποίοι συνδυάζουν τα δύο πρώτα γράμματα των λέξεων «cybernetic» και «spatio-dynamique». Edward A. Shanken, «Cybernetics and Art: Cultural Convergence in the 1960s» στο Bruce Clarke, Linda Dalrymple Henderson (eds.), *From Energy to Information*, Palo Alto, Stanford University Press, 2002, σ. 155-77.

¹⁵² Ο Moles έχει διατυπώσει την αισθητική συνθήκη των διαύλων μεταφοράς των μέσων. Ο Ξαγοράρης γράφει ότι «ο θεωρητικός της αισθητικής της πληροφορίας πιστεύει ότι το έργο τέχνης ιδιαίτερα το αφηρημένο, προσφέρεται στην ανάλυση της κυβερνητικής, ενώ συγχρόνως προτείνονται και πραγματοποιούνται συνθέσεις έργων με ηλεκτρονικό υπολογιστή, ο οποίος έχει τη δυνατότητα (με τον καθορισμό ενός αλγόριθμου συνδυαστικού) να πραγματοποιήσει πλήθος παραλλαγών μιας δεδομένης μορφής». Π. Ξαγοράρης, «Νεοκονστρουβιστικές τάσεις και μορφές», ό.π., σ. 176.

¹⁵³ Ενδεικτικά της παρουσίας και πρόσληψης της έκθεσης είναι τα δημοσιεύματα-κριτικές του Τύπου της εποχής: Θ. Δ., «Ηλεκτρονικοί καλλιτέχνες του μέλλοντος...», *Απογευματινή*, 21.10.1971. Ε. Μ. Δράκος, «Κάτι καινούργιο: Η Τέχνη των υπολογιστών», *Η Βραδυνή*, 21.10.1971. «Ηλεκτρονικοί υπολογισταί...ζαγραφίζουν!», *Το Βήμα*, 22.10.1971. «Ο Κέννεντυ από κομπιούτερ», *Θεσσαλονίκη*, 23.10.1971. «Όταν οι εγκεφαλοι “γυρίζουν”», *Απογευματινή*, 23.10.1971. Έφη Ανδρεάδη, «Τέχνη των υπολογιστών και τα “πόστερς” του Δημ. Σαπρανίδη», *Το Βήμα*, 29.10.1971.

δυνατότητες για επεξεργασία της μορφής των αντικειμένων μέσω διαφόρων προγραμμάτων προσφέρουν πλέον πολλαπλές εφαρμογές στην τέχνη.

Έτσι δικαιολογείται και το μεγάλο ενδιαφέρον που προκλήθηκε από την έκθεση και το παράλληλο πρόγραμμα εκδηλώσεων¹⁵⁴, τα οποία ο Ξαγοράρης επικοινωνήσε στην επιστολή του προς τον Σπητέρη. Ο καλλιτέχνης πίστευε ότι οι δυνατότητες αλλά και τα προβλήματα που προκύπτουν από τη χρήση αυτού του «εργαλείου» ήταν σημαντικά συγκροτώντας μια αδιερεύνητη περιοχή μελέτης στην Ελλάδα. Σε σχέση με την προσωπική του εργασία θεωρούσε ότι η πρόσβαση σε αυτή την τεχνολογία θα ήταν ιδιαίτερα χρήσιμη για τον στόχο του που δεν ήταν άλλος από «το να διερευνήσει και εισχωρήσει σε βάθος τις μαθηματικές και λογικές δομές στην οργάνωση και σύνθεση των έργων του»¹⁵⁵.

Η πρώτη μύηση του καλλιτέχνη στη νέα τεχνολογία έγινε με το έργο *Συμμετρίες του κύβου*, (εικ.193-195) το πρώτο καλλιτεχνικό έργο που πραγματοποιήθηκε με τη χρήση υπολογιστή στην Ελλάδα, ενώ τα σχέδια-αποτελέσματα που προέκυψαν συμπεριλήφθηκαν στην παραπάνω έκθεση. Ο καλλιτέχνης πραγματοποίησε την εκτέλεση των σχεδίων αυτών ύστερα από πρόσβαση που είχε στο Αθηναϊκό κέντρο Οικιστικής του Ιδρύματος Δοξιάδη (DACC) και τον υπολογιστή τύπου UNIVAC 1107. Στα σχήματα αναπαρίστανται οι συμμετρίες του κύβου στον τρισδιάστατο χώρο. Ο καλλιτέχνης εξέτασε μόνο τις συμμετρίες που διατηρούν τον προσανατολισμό του χώρου, δηλαδή δεν επέτρεψε ανακλάσεις ως προς επίπεδα. Αυτές οι συμμετρίες είναι 24 σε αριθμό και αποτελούνται από κατάλληλες στροφές γύρω από συγκεκριμένους άξονες. Οι άξονες είναι τριών ειδών: α) άξονες που ενώνουν κέντρα απέναντι τετραγώνων, β) άξονες που ενώνουν κέντρα απέναντι ακμών και γ) άξονες που είναι διαγώνιοι του κύβου. Ο Ξαγοράρης λοιπόν σε συνεργασία με τον A. Parkin κατασκεύασε ένα αλγοριθμικό πρόγραμμα γραμμένο σε γλώσσα υπολογιστών (Cobol) ώστε να σχεδιαστούν όλες οι συμμετρίες του κύβου με χρόνο εκτέλεσεως 24,09 δευτερόλεπτα¹⁵⁶. Έτσι στα σχέδια

¹⁵⁴ Στο πλαίσιο της έκθεσης τον Νοέμβριο του 1971 πραγματοποιήθηκε δημόσια συζήτηση με τίτλο «Τέχνη και την Κυβερνητική» (21.10.1971 – 04.11.1971) που διοργανώθηκε από το Αθηναϊκό Κέντρο Οικιστικής (ΑΚΟ) και το Goethe Institut. Οι συμμετέχοντες της συζήτησης, οι περιλήψεις και τα κείμενα των ομιλιών συμπεριλαμβάνονται στον αντίστοιχο φάκελο του αρχείου Δοξιάδη με αρ. τεκμ. 20302. Ενδεικτικά των τίτλων είναι τα θέματα που απασχόλησαν τους ομιλητές: Γ. Παπαϊωάννου, «Μουσική και Υπολογιστές», (διάλεξη με μουσικά παραδείγματα), Ανδρέας Δρυμιώτης, «Επικοινωνία ανθρώπου και υπολογιστού», (διάλεξη με προβολή διαφανειών και μαγνητοφωνημένη συνομιλία ανθρώπου και υπολογιστού), Ντένης Σεργέντης «Προβλήματα τεχνητής ευφυίας», (διάλεξη), Η. Frank και B.S. Meder «Η Φιλοσοφική απόψη και οι παιδαγωγικές εφαρμογές της κυβερνητικής», (ομαδική διδασκαλία), Κωνσταντίνος Γούδας, «Υπολογιστές και αστρονομία: Τροχιές εις το πεδίο της σελήνης», (διάλεξη με προβολή διαφανειών), Η. Frank «Εφαρμογές της κυβερνητικής στην ψυχολογία», (διάλεξη), Α. Κάππος «Θεωρία της επιστήμης και σύγχρονη αισθητική», (διάλεξη), Σ. Κονταράτος «Αρχιτεκτονική, εικαστικές τέχνες και υπολογιστές», (διάλεξη).

¹⁵⁵ Λόγια του Π. Ξαγοράρη από την επιστολή προς τον Σπητέρη, δες υποσημείωση στο ίδιο κεφάλαιο ν. 149.

¹⁵⁶ Δίπλα στην υπογραφή των έργων του συχνά καταγράφει και το χρόνο εκτέλεσης, αφήνοντας να διαφανεί η ταχύτητα υλοποίησης που επιτρέπουν οι υπολογιστές στην παραγωγή των έργων.

ο καλλιτέχνης παρουσίασε τις 24 συμμετρίες του κύβου θεωρώντας στο πρώτο σχέδιο (εικ.193) τρεις πλευρές (τετράγωνα) του κύβου που τέμνονται ανά δύο, στο δεύτερο (εικ.194) τρεις πλευρές του κύβου που έχουν κοινό σημείο τομής και τέλος στο τρίτο σχέδιο (εικ.195) ένα τρίακμο του κύβου¹⁵⁷.

Σημαντικό είναι στο σημείο αυτό να επισημάνουμε ότι το αρχιτεκτονικό γραφείο του Δοξιάδη συνέβαλε ουσιαστικά στην ανάπτυξη της πληροφορικής στην Ελλάδα με την εγκατάσταση ενός συστήματος UNIVAC 1107 στους χώρους της εταιρείας τον Δεκέμβρη του 1969¹⁵⁸, όταν στην Ευρώπη υπήρχαν τρία-τέσσερα αντίστοιχα συστήματα μόνο σε πανεπιστήμια και μεγάλες εταιρείες¹⁵⁹. Τις δυνατότητες αυτού του μεγαλύτερου υπολογιστικού κέντρου στην Ελλάδα παρακολούθησε στενά ο Ξαγοράρης μέσα από τις εκδηλώσεις που πραγματοποιήθηκαν για την παρουσίαση και μύηση του κοινού¹⁶⁰ στην πρωτοποριακή εισαγωγή του τεχνολογικού αυτού εξοπλισμού, ασύλληπτου εκείνη την εποχή

¹⁵⁷ Δες και Π. Ξαγοράρης, *Γεωμετρικοί Μετασχηματισμοί και Μορφή*, διδακτορική διατριβή, 1981, σ.92.

¹⁵⁸ Τον Ιούλιο του 1964 εγκαταστάθηκε στο DACC ο πρώτος ηλεκτρονικός υπολογιστής UNIVAC 1004, ο οποίος στη συνέχεια (1969) αντικαταστάθηκε από τον UNIVAC 1007.

¹⁵⁹ Το έναυσμα για την αγορά αυτού του συστήματος υπολογιστών υπήρξε η ανάθεση στο Γραφείο Δοξιάδη της μελέτης σχετικά με την οικιστική εξέλιξη του Detroit το 1965. Με τη διεύθυνση της υπό εξέταση περιοχής το 1967 σε 17 πολιτείες και 720 κομητείες, η ανάγκη εγκατάστασης ηλεκτρονικών υποδομών ήταν αναπόφευκτη αφού θα ήταν αδύνατον να ολοκληρωθεί η μελέτη παραδοσιακά χωρίς υπολογιστικά προγράμματα. Η ομάδα ειδικών του Γραφείου Δοξιάδη αρχικά χρησιμοποίησε έναντι αμοιβής στο Τεχνικό Πανεπιστήμιο της Στουτγκάρδης τον υπολογιστή Univac 1107. Βλέποντας ο Δοξιάδης τις δυνατότητες και τα αποτελέσματα που η χρήση του επέφερε αποφάσισε να προβεί στην αντίστοιχη επένδυση. Ανδρέας Δρυμιώτης, «Η συμβολή του Κ. Α. Δοξιάδη στην ανάπτυξη της πληροφορικής στην Ελλάδα», στο Γ. Καζάζη (επιμ.), *Ο Κωνσταντίνος Δοξιάδης και το έργο του*, Αθήνα, Τεχνικό Επιμελητήριο Ελλάδας, 2009, σ. 50-59. Και Ανδρέας Δρυμιώτης, «Άποψη: Η συμβολή του Κ. Α. Δοξιάδη στην πληροφορική», *Η Καθημερινή*, 01.03.2014. Αναλυτική επεξήγηση για τον τρόπο που γίνεται η χαρτογράφηση (mapping) μεγάλων οικιστικών περιοχών βάσει στατιστικών στοιχείων και αναλύσεων τους από αλγόριθμους του H/Y δίνονται στα άρθρα «Cities of tomorrow planned with high-speed computers», *UNIVAC News*, v.8, no.20, November 1968, αρχείο Κ. Α. Δοξιάδη αρ. τεκμ. 7274. Και «Future cities planned on UNIVAC Computers», *UNIVAC Update*, v.4, no.6, December 1968, αρχείο Κ. Α. Δοξιάδη αρ. τεκμ. 7258. Επίσης ειδικά αναφέρονται στο Doxiadis Associates Computer Center (DACC – DATACENTER) και τις θεωρίες και τα μελλοντικά projects του Κ. Α. Δοξιάδη. Στο «Cities of tomorrow planned on high-speed computers», Sperry Rand Corporation - UNIVAC Division, δελτίο Τύπου 24.10.1968, αρχείο Κ. Α. Δοξιάδη αρ. τεκμ. 7252.

¹⁶⁰ Στο αρχείο Κ. Α. Δοξιάδη υπάρχουν εννέα φυλλάδια-μπροσούρες σχετικά με τις υπηρεσίες που παρείχε το Κέντρο Ηλεκτρονικών Υπολογιστών και Μελετών του Οργανισμού Δοξιάδη (DACC). Επίσης επεξηγούνται τα χαρακτηριστικά οι δυνατότητες χρήσης του υπολογιστή UNIVAC 1107 σε ότι αφορά σε στατικούς υπολογισμούς, μελέτες κυκλοφορίας, επεξεργασία στατιστικών στοιχείων-δεδομένων, μελέτες οδοποιίας, υδραυλικά δίκτυα, και άλλες εμπορικές εφαρμογές. Αρ. τεκμ. 35827. Επίσης το αρχείο διατηρεί πλούσιο φωτογραφικό υλικό από την παρουσίαση του κέντρου δεδομένων DACC UNIVAC σε περισσότερα από 500 άτομα από την ελληνική βιομηχανία, το εμπόριο και τη δημόσια ζωή, Αρ. τεκμ. 34048. Επίσης φωτογραφίες με απόψεις των εξωτερικών και εσωτερικών χώρων του κτιρίου, Αρ. τεκμ. 35096, 33770 και 32911 αλλά και φωτογραφία που δείχνει τον Δ. Σαργέντη, Διευθυντή της Διεύθυνσης Συστημάτων του DACC να δείχνει τη λειτουργία του νέου υπολογιστή UNIVAC 1107 σε μια ομάδα δημοσιογράφων σε συνέντευξη Τύπου πριν την επίσημη εβδομάδα εγκαίνιων στις 25 - 29 Μαΐου 1970, Αρ. τεκμ. 34058. Επίσης διενεργήθηκαν σεμινάρια για την παρουσίαση του UNIVAC 1107, Αρ. τεκμ. 34043 και 34047. Πρέπει κανείς να σημειώσει ότι εκείνη την εποχή τα ελληνικά πανεπιστήμια δεν παρείχαν καμία εκπαίδευση στους ηλεκτρονικούς υπολογιστές. Έτσι το ΕΛΚΕΠΑ (Ελληνικό Κέντρο Παραγωγικότητας) δημιούργησε απογευματινά και βραδινά μαθήματα προγραμματισμού, στα οποία διδάσκονταν οι γλώσσες προγραμματισμού Cobol και Fortran, ενώ η εκπαίδευση των σπουδαστών γινόταν στο Γραφείο Δοξιάδη.

για τη χώρα¹⁶¹. Ο ίδιος μάλιστα ήταν ο πρώτος που προσπάθησε να προσεγγίσει καλλιτεχνικά και να δαμάσει το «θηρίο» όπως συνήθιζαν να αποκαλούν το σύστημα σε μια προσπάθεια σύζευξης της τέχνης με την τεχνολογία.

Οι νέοι ορίζοντες που του άνοιξε η χρήση του υπολογιστή αφορούσαν δύο επίπεδα όπως έγραψε στο γράμμα του στον Σπητέρη. Κατά πρώτον από «αλγοριθμική άποψη» ο υπολογιστής δίνει την δυνατότητα επεξεργασίας και παραμόρφωσης διαφόρων σύνθετων γεωμετρικών σχημάτων, όπως είναι οι καμπύλες ανώτερου βαθμού. Με αυτό τον τρόπο η αρμονία και συμμετρία αυτών εξαφανίζεται ή γίνεται δυσδιάκριτη, παρόλο που η αφετηρία τους ήταν συμμετρικά σχήματα τα οποία παραμορφώθηκαν στη συνέχεια βάσει ενός κανόνα/αλγορίθμου. Προκαλούσε λοιπόν εντύπωση στον καλλιτέχνη το γεγονός ότι ξεκινώντας από μία «κανονικότητα» και εφαρμόζοντας έναν αλγόριθμο, δηλαδή ένα «λογικό» τρόπο αλλαγής, καταλήγουμε σε σχήματα φαινομενικά ασύμμετρα.

Ο καλλιτέχνης όμως γνώριζε ότι οι κανόνες υπάρχουν, απλά είναι κρυμμένοι και εναπόκειται σε εμάς να τους ανασύρουμε. Ανέφερε λοιπόν στο γράμμα του «...από αλγοριθμική άποψη καθιστά δυσδιάκριτη και αφανή την αρμονία και τη συμμετρία (σύμμετρον), ξεπερνώντας τις διάφορες απλοϊκές εκφράσεις γεωμετρικής αισθητικής οργάνωσης (στοιχειώδη γεωμετρικά σχήματα, αρμονικές χαράξεις κλπ.) με τη χρησιμοποίηση και αντίστοιχη οργάνωση καμπύλων ανώτερου βαθμού 3^{ου}, 4^{ου}, 5^{ου}... (και όχι 2^{ου} βαθμού μόνον, κύκλος-έλλειψη)»¹⁶² Πράγματι, μέσα στα επόμενα χρόνια και όπως θα δούμε στην επόμενη σειρά των *Μετασχηματισμών* 3, άρχισε να χρησιμοποιεί όλο και πιο πολύπλοκα σχήματα και να μελετά μορφολογικά τις καμπύλες ανώτερου βαθμού τις οποίες είχε συλλάβει σε μαθηματικό επίπεδο νωρίτερα.

¹⁶¹ Το μέγεθος του εγχειρήματος ήταν τεράστιο και το κόστος δυσθεώρητο. Χρειάστηκαν τουλάχιστον 100 άτομα ειδικό επιτελείο, 150 τετραγωνικά με ειδικό σύστημα κλιματισμού για να στεγάσει το «θηρίο» όπως γράφτηκε στον Τύπο της εποχής. Η επιστημονική και πνευματική ελίτ της χώρας παρέστη στα εγκαίνια και τον κύκλο εκδηλώσεων, ενώ στον Τύπο της εποχής παρουσιάζονται εκτεταμένα δημοσιεύματα και φωτογραφικό υλικό από το Κέντρο Επεξεργασίας Πληροφοριών του Οργανισμού Δοξιάδη. Μεταξύ των πιο χαρακτηριστικών: «Ο πιο μεγάλος ηλεκτρονικός υπολογιστής στην Ελλάδα στον οργανισμό Δοξιάδη», *Ημερησία*, 21.05.1970. «Δοξιάδης: μεγαλουπόλεις με ποιότητα - Εισήγαγε ηλεκτρονικό υπολογιστή "Μαμμούθ"!»», *Τα Νέα*, 21.05.1970. Θέμος Δασκαλόπουλος, «Ένας εκπληκτικός "Ηλίθιος" 100 εκατομμυρίων», *Απογευματινή*, 26.05.1970. «Το μεγαλύτερο συγκρότημα ηλεκτρονικού υπολογιστού ήρchiσε την λειτουργία του εις τον οργανισμό Δοξιάδη», *Το Βήμα*, 26.05.1970. «Εργασία 2000 χρόνων τελειώνει σε 2 μόνον χρόνια!: με τον ηλεκτρονικό υπολογιστή», *Η Βραδυνή*, 26.05.1970. «UNIVAC 1107: παιχνίδι και δουλειά, εις το "DACC - DATACENTER" – Δοξιάδη», *Express*, 26.05.1970. Μηνάς Νησιώτης, «ΓΙΟΥΝΙΒΑΚ 1107: ο μεγαλύτερος ηλεκτρονικός διερευνητής εις την Ελλάδα εγκαταστάθει εις τον οργανισμόν Δοξιάδη», *Ελεύθερος Κόσμος*, 26.05.1970. Γιώργος Μ. Κάτσαρης, «Ο διαπρεπής πολεοδόμος κ. Κ. Δοξιάδης παροτρύνει: "Ας γνωριστούμε με τους ηλεκτρονικούς υπολογιστάς"», *Νέα Πολιτεία*, 26.05.1970. Γ. Κ. Φάλταϊτς, «Ο μεγαλύτερος ηλεκτρονικός υπολογιστής των Βαλκανίων», *Τα Σημερινά*, 26.05.1970. «Συγκρότημα ηλεκτρονικού υπολογιστή», *Τα Νέα*, 26.05.1970. Δημήτρης Ψαθάς, «Επαλξη Προόδου» και «Ο Αλάθητος», *Τα Νέα*, 27.05.1970 και 28.07.1970.

¹⁶² Λόγια του Π. Ξαγοράρη από την επιστολή προς τον Σπητέρη, δεξ υποσημείωση στο ίδιο κεφάλαιο ν. 149.

Κατά δεύτερον, από «στοχαστική άποψη», είναι δυνατόν να γεννηθούν τυχαία στοιχεία κατά τη διαδικασία παραγωγής του έργου πέρα από τις προθέσεις του καλλιτέχνη. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι η επεξεργασία του έργου γίνεται βάσει ενός προγράμματος που δημιουργεί διαφορετικά στιγμιότυπα του έργου. Κάθε στιγμιότυπο έχει μια πιθανότητα να εμφανισθεί η οποία είναι, όπως λέγεται στην θεωρία πιθανοτήτων, η κατανομή πιθανότητας της τυχαίας μεταβλητής. Μάλιστα όπως ο καλλιτέχνης σημείωσε: «από στοχαστική άποψη (εισαγωγή τυχαίων στοιχείων στην οργάνωση του έργου), προσφέρεται η χρησιμοποίηση μιας γεννήτριας πιθανοτήτων του υπολογιστή που είναι το κυβερνητικό μοντέλο ενός οργανισμού με διαίσθηση που υποκαθιστά κατά κάποιο τρόπο τη διαίσθηση του καλλιτέχνη. Η χρησιμοποίηση λοιπόν εδώ του τυχαίου στη σύνθεση του έργου ακολουθεί επιστημονικούς κανόνες και τύπους (π.χ. τον τύπο κανονικής πυκνότητας-κατανομής στοιχείων του Gauss $e^{-\frac{x^2}{2}}$, $x \in (-\infty, +\infty)$ »¹⁶³.

Τις σκέψεις αυτές ο Ξαγοράρης για την επίδραση της έννοιας του τυχαίου στο έργο του, τις είχε ήδη διατυπώσει όπως είδαμε στη σειρά *Απέοντα-Παρέοντα*. Ο καλλιτέχνης αντιλήφθηκε ότι οι κλασικοί κανόνες κάλλους, που στηρίζονται στις έννοιες της συμμετρίας και της αρμονίας και που για αιώνες αποτελούσαν «μέτρο κάλλους» παρουσιάζονταν πλέον ανεπαρκείς για την κατανόηση και τη δημιουργία των σύγχρονων έργων τέχνης. Αναζήτησε λοιπόν να θεμελιώσει σε ένα έργο (όσο αφηρημένο και αν είναι) τους νόμους και τους κανόνες που εξασφαλίζουν την τάξη και την οπτική οργάνωση και οι οποίοι θεώρησε ότι είναι δυνατόν να αντικειμενικοποιηθούν. Στην έρευνά του χρησιμοποίησε πλέον νέα δεδομένα που σχετίζονταν με τη μελέτη της τάξης και της αταξίας στη βάση της κυβερνητικής, των συστημάτων και της θεωρίας πιθανοτήτων¹⁶⁴. Πεποίθηση του καλλιτέχνη ήταν ότι πρέπει να εισαχθεί μία νέα γλώσσα δομημένη πάνω σε καινούριους μαθηματικούς κανόνες «μέτρησης» της αισθητικής αξίας. Σε αυτό το πλαίσιο θεώρησε επιτακτική τη χρήση υπολογιστών στην καλλιτεχνική του δημιουργία.

¹⁶³ Ο.π.

¹⁶⁴ Η θεωρία των πιθανοτήτων, ενώ είχε άρχισε να αναπτύσσεται από τον 16^ο αιώνα και ήταν ήδη δημοφιλής τον 18^ο αιώνα, έφτασε στη θεμελίωση και τις διατυπώσεις με την οποία τη γνωρίζουμε σήμερα το 1930 με το Ρώσο μαθηματικό Kolmogorov. Έγινε έτσι η βασική μαθηματική έννοια που διέπει τους περισσότερους νέους κλάδους και ειδικά αυτόν της πληροφορικής. Η τελευταία είχε ίσως και την πιο ραγδαία εξέλιξη και ο Ξαγοράρης αποφάσισε να εντυφώσει στην ανακάλυψή της χρησιμοποιώντας τη μαθηματική θεωρία των πληροφοριών (information theory) και της κυβερνητικής (cybernetics).

3.13. Η δημιουργία ενός συστήματος οπτικής οργάνωσης μέσω της χρήσης Η/Υ. Η έκθεση *Μετασχηματισμοί 3*, 1974

Από το 1971 και μετά, ο Ξαγοράρης χρησιμοποίησε συστηματικά τους ηλεκτρονικούς υπολογιστές και προσπάθησε, βασιζόμενος στις μαθηματικές του γνώσεις να δημιουργήσει καλλιτεχνικό έργο που θα υπερέβαινε τις ανθρώπινες δυνατότητες. Παράλληλα έγραψε και δημοσίευσε κείμενα όπου αναφέρονται οι νέες θεωρίες και ιδέες που τον επηρέασαν¹⁶⁵. Κινούμενος σε αυτό το πλαίσιο, στον κατάλογο της επόμενης έκθεσης του *Μετασχηματισμοί 3* το 1974 στην γκαλερί Δεσμός (εικ.208) παραθέτει ένα κείμενό του, με τίτλο «Μετασχηματισμοί: ένα «σύστημα» οπτικής οργάνωσης», το οποίο είναι ιδιαίτερα σημαντικό για να κατανοήσουμε τις δημιουργικές του ανησυχίες τη δεδομένη περίοδο¹⁶⁶. Σε αυτό περιγράφει διεξοδικά τη σύνδεση της παλαιότερης εργασίας του (έννοιες δομής-ομάδας) με τις πρόσφατες κατευθύνσεις που είχαν προκύψει από τη χρήση των νέων τεχνολογικών μέσων. Συγκεκριμένα, τα προηγούμενα χρόνια είχε ήδη εκφράσει την πρόθεσή του τα έργα του να ιδωθούν ως στοιχεία ενός μεγαλύτερου συνόλου και εδώ πλέον με τον τίτλο του κειμένου του, υπογραμμίζει emphatically την επιθυμία το έργο του να προσληφθεί ως μέρος ενός συστήματος συνολικότερα, σε αντιστοιχία με τη σύγχρονη θεωρία των συστημάτων.

Η βαρύτητα που δόθηκε στην έννοια του *συστήματος* είναι σημαντική γιατί συμπορεύθηκε με τους νέους κλάδους της επιστήμης και τις νέες φιλοσοφικές και αισθητικές προσεγγίσεις που είχαν αρχίσει να γίνονται γνωστές και δημοφιλείς στο εξωτερικό αλλά και σε συγκεκριμένους κύκλους στην Ελλάδα. Η θεωρία των συστημάτων, η θεωρία των πληροφοριών, η κυβερνητική στη ψυχολογία και στη φιλοσοφία, η θεωρία μορφής απασχόλησαν τον Ξαγοράρη έντονα τα επόμενα έτη. Το ενδιαφέρον του για τη θεωρία των συστημάτων θα πρέπει να ερμηνευθεί ως συνέχεια του ενδιαφέροντος του καλλιτέχνη για την ολιστική ερμηνεία του κόσμου όπως αυτή εκφράσθηκε στην αρχαιότητα και ιδιαίτερα από τον Αριστοτέλη¹⁶⁷. Στηριζόμενος λοιπόν στην αρχαία φιλοσοφία προχώρησε στην ενασχόλησή του

¹⁶⁵ Το κείμενο «Νεοκονστρουβιστικές τάσεις και μορφές», ό.π., που παρουσιάστηκε στο πλαίσιο της έκθεσης των *Μετασχηματισμών 2* αλλά και η επιστολή του προς τον Σπητέρη.

¹⁶⁶ Π. Ξαγοράρης, το κείμενο «Μετασχηματισμοί: ένα σύστημα οπτικής οργάνωσης» ήταν μέρος του καταλόγου της έκθεσης *Μετασχηματισμοί 3*, Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, 1974 και στη συνέχεια δημοσιεύτηκε και στο περιοδικό *Θέματα Χώρου + Τεχνών*, 5/1974, σ. 134-140.

¹⁶⁷ Ο Αριστοτέλης στο έργο του *Μεταφυσικά* υποστήριξε τη θεμελιώδη αρχή της δημιουργίας ολότητων. Όπως γράφει: «τὰ μὲν γὰρ στοιχεῖα τῶν συλλαβῶν καὶ ἡ ὕλη τῶν σκευαστῶν καὶ τὸ πῦρ καὶ ἡ γῆ καὶ τὰ τοιαῦτα πάντα τῶν σωμάτων καὶ τὰ [20] μέρη τοῦ ὅλου καὶ αἱ ὑποθέσεις τοῦ συμπεράσματος ὡς τὸ [21] ἐξ οὗ αἰτία ἐστίν· τούτων δὲ τὰ μὲν ὡς τὸ ὑποκείμενον, οἷον τὰ μέρη, τὰ δὲ ὡς τὸ τί ἦν εἶναι, τὸ τε ὅλον καὶ ἡ σύνθεσις καὶ τὸ εἶδος», V.1013b 20-21, *Aristotle's Metaphysics*, (ed. W.D. Ross), Oxford, Clarendon Press, 1924.

με τη συστημική σκέψη και τον τρόπο που η τελευταία μελετά τα μέρη και το όλον περιλαμβάνοντας μια ενιαία αντιμετώπιση της ανόργανης και οργανικής ύλης.

Η θεωρία των συστημάτων είχε αρχίσει να αναπτύσσεται στον εικοστό αιώνα με τη μελέτη σύνθετων βιολογικών και αργότερα κοινωνικών και άλλων φαινομένων, στη βάση των αρχών του Hegel¹⁶⁸. Μόνο όμως το 1936 διατυπώθηκε ως θεωρία από τον βιολόγο Ludwig von Bertalanffy και χρειάστηκαν σχεδόν δύο δεκαετίες ακόμη για την ίδρυση της αντίστοιχης *Εταιρείας ερευνών*¹⁶⁹ και την καθιέρωσή της. Στις αρχές της δεκαετίας του 1950, οι επιστήμονες παρατήρησαν ότι όλα τα συστήματα έχουν κάποιες κοινές αρχές και νόμους που διέπουν τη δομή τους, με αποτέλεσμα τη συγκρότηση ενός νέου επιστημονικού κλάδου που θα τα μελετάει συνολικά. Έτσι η θεωρία συστημάτων έγινε η θεωρία με κύριο στόχο τη μελέτη του τρόπου οργάνωσης και επικοινωνίας «ενός οργανισμού που παρουσιάζεται σαν οργανωμένη πολυπλοκότητα»¹⁷⁰. Είχε μάλιστα ήδη προηγηθεί η Κυβερνητική που ασχολείται με τη μελέτη της επικοινωνίας και του ελέγχου με τον ίδιο τρόπο στους ζωντανούς οργανισμούς και στις μηχανές και τον τρόπο δημιουργίας μοτίβων που συγκροτούν μια συγκεκριμένη ενότητα¹⁷¹. Στην Κυβερνητική πλέον αναλυτικά ο Ξαγοράρης θα αναφερθεί σε μεταγενέστερο άρθρο του.

Σύμφωνα με τον πατέρα της θεωρίας των συστημάτων von Bertalanffy¹⁷², τα πραγματικά συστήματα είναι ανοικτά και αλληλοεπιδρούν με το περιβάλλον τους, ενώ ταυτόχρονα αποκτούν ποιοτικά διαφορετικές ιδιότητες με αποτέλεσμα τη συνεχή εξέλιξη. Ο ίδιος υποστήριξε, ότι η νέα θεωρία ήρθε αφενός ως αντίδραση στον αναγωγισμό

¹⁶⁸ Ο Χέγκελ πρεσβεύει στο έργο του μία λογική προσέγγιση της φιλοσοφίας κατά αναλογία με τις αρχές της επιστήμης και σύμφωνα με ένα σύστημα κατηγοριών. Σύμφωνα με τον ίδιο το «αληθές είναι το όλον», το οποίο προκύπτει τόσο από το άθροισμα των μερών όσο και καθορίζει τη φύση των μερών που ταυτόχρονα αλληλοσυσχετίζονται και αλληλοεπιδρούν δυναμικά. Όπως ο Δ. Πατέλης παραθέτει: «Η αληθής μορφή με την οποία υπάρχει η αλήθεια, δεν μπορεί παρά να είναι μόνο το επιστημονικό σύστημα αυτής της αλήθειας [...] Το να καταδείξω ότι έφθασε η χρονική στιγμή να υψωθεί η φιλοσοφία σε επιστήμη, αυτό θα ήταν η μόνη αληθινή δικαίωση των προσπαθειών...» (Χέγκελ, 1993, 125-126). Τέτοιο ερευνητικό πρόγραμμα δεν θα μπορούσε να ανακύψει στη φιλοσοφία, αν οι επιστήμες της εποχής δεν αναπτύσσονταν ραγδαία, αν οι επιμέρους επιστήμες δεν άρχιζαν τη μετάβασή τους από το εμπειρικό στο θεωρητικό επίπεδο, στη διερεύνηση της εσωτερικής συνάφειας αντικειμένων και διαδικασιών». Δημήτρης Πατέλης, «Ο Χέγκελ και το γίνεσθαι της επιστημονικής σκέψης», *Ελληνική Φιλοσοφική Επιθεώρηση*, τ. 26, Δεκέμβριος 2009, σ. 294-317.

¹⁶⁹ Το 1954, ο βιολόγος Ludwig von Bertalanffy, ο οικονομολόγος Kenneth Boulding, ο μαθηματικός Anatol Rapaport και ο φυσιολόγος Ralph Gerald συναντήθηκαν στην ετήσια συγκέντρωση της American Association for the Advancement of Science (AAAS) και ίδρυσαν την «Εταιρεία για τη Γενική Θεωρία Συστημάτων» (Society for General Systems Theory).

¹⁷⁰ Pamela M. Lee, *Chronophobia. On time in the art of the 60s*, Cambridge, London, The MIT Press, 2004, σ. 62, (μετάφραση δική μου).

¹⁷¹ Σύμφωνα με τον ορισμό του Norbert Wiener το 1948 στο βιβλίο του *Cybernetics: Or Control and Communication in the Animal and the Machine*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1948.

¹⁷² Ludwig von Bertalanffy, «An Outline of General System Theory», *British Journal for the Philosophy of Science* 1, 1950, σ. 114-129. «General system theory - A new approach to unity of sciences», *Human Biology*, Dec. 1951, Vol. 23, 1951, σ. 303-361 και το βιβλίο του *General System Theory*, New York, George Braziller, 1969.

(reductionism) και αφετέρου ως προσπάθεια αναβίωσης της ενότητας της επιστήμης. Αυτή η γενικευμένη τάση *ενοποίησης* μεταξύ των φυσικών και κοινωνικών επιστημών προκύπτει με την ανάπτυξη των βασικών αρχών που διατρέχουν κάθετα τον χώρο των διαφορετικών επιστημών. Την ίδια αντίληψη της διεπιστημονικότητας που υπερβαίνει την αυθεντία της εξειδίκευσης πρέσβευε και ο Ξαγοράρης σύμφωνα με τις αναφορές που παρέθεσε κατά τη διάρκεια της δημιουργικής του πορείας. Έτσι το ενδιαφέρον του προς τις νέες αυτές τάσεις βρήκε νέα ερείσματα που δεν θα πρέπει να αναγνωσθούν ως στροφή προς την τεχνοκρατική λογική, αλλά περισσότερο ως προσπάθεια εξανθρωπισμού της τεχνολογίας και προσπάθεια κατανόησης του κόσμου υπό μια καθολική θεώρηση, που είχε βαθιές ρίζες στην ιστορία και τη φιλοσοφία.

Υπάρχουν πολλοί ορισμοί για το πως τελικά εννοείται ένα σύστημα, με την ευρύτερη διατύπωση να είναι αυτή του Boulding που υποστήριξε ότι ως σύστημα θα μπορούσε να ιδωθεί ως «οτιδήποτε δεν είναι χάος [...] κάθε δομή που παρουσιάζει τάξη και ένα σταθερό μοτίβο»¹⁷³. Επίσης εδώ θα παραθέσουμε και τον ορισμό που βρίσκεται πλησιέστερα στον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποίησε την έννοια του συστήματος ο Ξαγοράρης, δηλαδή ως «σύνολο δομικών μονάδων με σχέσεις μεταξύ τους, μεταξύ των χαρακτηριστικών τους αλλά και με το περιβάλλον έτσι ώστε να σχηματίζουν ένα σύνολο με νόημα»¹⁷⁴. Οι τέσσερις κεντρικότερες έννοιες της θεωρίας των συστημάτων είναι η *επικοινωνία*, ο *έλεγχος*, η *ιεραρχία* και οι *αναδυόμενες ιδιότητες* (*emergent properties*). Κάθε σύστημα έχει υποσυστήματα και εκείνα με την σειρά τους άλλα υποσυστήματα, και ούτω καθεξής. Κατά συνέπεια, σε κάθε ενότητα υποσυστημάτων προκύπτουν νέες ιδιότητες που δεν υφίστανται στην προηγούμενη. Από εδώ προκύπτει και ο όρος ανακλύπτουσες ή αναδυόμενες ιδιότητες. Ταυτόχρονα το σύστημα αναγνωρίζει την «ύπαρξη ενός παρατηρητή, ο οποίος εμπλέκεται ως η κατευθυντήρια αρχή του συστήματος, ο δομικός μηχανισμός του»¹⁷⁵, που καθορίζει τη συμπεριφορά του σε σχέση με το χρόνο.

Κατά αυτόν τον τρόπο, ο Ξαγοράρης ως διαμορφωτής και παρατηρητής του συστήματος που συγκροτεί το έργο του, προσπάθησε να εφαρμόσει τις παραπάνω αρχές και να εξετάσει πώς οι συνεχώς ανακαλυπτόμενοι αλγόριθμοι και τα δυναμικά προγράμματα των

¹⁷³ K.E. Boulding, *The World as a Total System*, Beverley Hills, London, New Delhi, Sage, 1985, σ. 9, (μετάφραση δική μου).

¹⁷⁴ P. P. Schoderbek, C. G. Schoderbek, A. G. Kefalas, *Management Systems: Conceptual Considerations, Subsequent edition*, Homewood, Ill., Richard Irwin, 1990, (μετάφραση δική μου). Σύμφωνα με τον ορισμό για τη συγκρότηση του συστήματος θα πρέπει να λαμβάνονται υπόψιν τουλάχιστον τρία κριτήρια: να υπάρχει νόημα στον τρόπο με τον οποίο γίνεται η διάταξη των τμημάτων του, η σειρά της οργάνωσης να επιτρέπει την επιτέλεση μιας αναγνωρίσιμης λειτουργίας και τέλος τα επιμέρους τμήματα να επιτελούν λειτουργίες που συμβάλλουν στις λειτουργίες του συστήματος ως συνόλου.

¹⁷⁵ Pamela M. Lee, *Chronophobia. On time in the art of the 60s*, ό.π., σ. 66, (μετάφραση δική μου).

υπολογιστών μετασχηματίζουν ένα γεωμετρικό σχήμα ως προς την παράμετρο του χρόνου. Κάνοντας χρήση λοιπόν υπολογιστών τύπου H.P. 9810A αλλά και H.P. System 45 Graphics και χρησιμοποιώντας ειδικό προγραμματισμό και έναν αυτόματο σχεδιογράφο (plotter) πραγματοποίησε σχέδια που βασίζονται σε εξισώσεις ανώτερου βαθμού. Κατόρθωσε επίσης να σχεδιάσει καινούργιες καμπύλες και επιφάνειες εξαιρετικής συμμετρίας και αρμονίας δίνοντας νέα διάσταση στα έργα του.

Ταυτόχρονα η τροποποίηση των προγραμμάτων οδηγεί σε παραλλαγές των σχημάτων-σχεδίων συχνά μη αναγνωρίσιμων, με το στοιχείο της έκπληξης να συνυπάρχει με αυτό της αυστηρής επιλογής των εικόνων στην τελική διαμόρφωση τους (εικ.196-207). Ο καλλιτέχνης ξεκίνησε από ελάχιστες επιφάνειες, επιφάνειες εκ περιστροφής και ευθειογενείς καθώς και καμπύλες ανωτέρου βαθμού τις οποίες μετασχημάτισε βάσει κάποιου αλγορίθμου. Ο αλγόριθμος βασίζεται σε δυναμικά προγράμματα τα οποία κατά την εκτέλεση του έργου επιτρέπουν ένα βαθμό τυχειότητας παράγοντας νέες παραλλαγές του έργου. Να σημειώσουμε επίσης ότι πολλά από τα σχεδιαστικά προγράμματα που χρησιμοποίησε ο καλλιτέχνης ήταν καινούρια και τα παρήγαγε ο ίδιος έχοντας γνώσεις προγραμματισμού και εκφράζοντας ταυτόχρονα την προσωπική του καλλιτεχνική παρέμβαση.

Συνέθεσε λοιπόν πλέγματα μορφών που αποτελούν μετασχηματισμούς επιφανειών και εκφράζονται ενίοτε με υπερβατικές εξισώσεις (εικ.198, 200, 206). Επίσης σε ορισμένες περιπτώσεις επιδιώκοντας να ερευνήσει τα προβλήματα ασυνέχειας των μορφών και μετάπλασής τους από την τάξη στο χάος, χρησιμοποίησε εξισώσεις με μια σειρά παραμέτρων που καταλήγουν σε αγεωμέτρητες μορφές (εικ.207). Έτσι οι μορφές φθάνουν στην πλήρη αλλοίωσή ή/και καταστροφή τους με τις μεταβολές αυτές να σχετίζονται με την πρόσφατη θεωρία των καταστροφών του R. Thom την οποία είχε μελετήσει ο καλλιτέχνης στην προσπάθεια του να ερευνήσει τα όρια της γεωμετρικής τέχνης που θα τον οδηγήσει στη δημιουργία μιας «μεταγεωμετρικής τέχνης».

Είναι φανερό λοιπόν, ότι ο Ξαγοράρης χρησιμοποίησε τους υπολογιστές καθ' όλη τη δημιουργική του πορεία δίνοντας βαρύτητα όχι στην αυτοματοποίηση της διαδικασίας παραγωγής, αλλά σε εκείνη της σύλληψης και της επινόησης του καλλιτεχνικού έργου. Αυτό που τον ενδιέφερε ήταν η μεταφορά της επιστημονικής μεθόδου εργασίας σε ένα πεδίο αισθητικής μορφοποίησης που βοηθά να αποκαλυφθούν νέα οπτικά αποτελέσματα. Στο σημείο αυτό θα μπορούσαμε να επισημάνουμε ότι κατά τη διάρκεια της καριέρας του ο Ξαγοράρης χρησιμοποίησε για όλες τις εκθέσεις τον ίδιο τίτλο *Μετασχηματισμοί* με αύξοντα αριθμό αλλά και τα έργα του υπήρξαν τμήματα μεγαλύτερων σειρών. Αυτό αφενός μας οδηγεί να σκεφτούμε ότι θεώρησε το έργο του ως συνέχεια των προηγούμενων αναζητήσεών του.

Αφετέρου έδωσε μια νέα διάσταση στη σειράϊκότητα που ναι μεν τείνει στον πλήρη προκαθορισμό των στοιχείων αλλά ταυτόχρονα επιτρέπει στο τυχαίο να δημιουργήσει νέα σημειογραφικά συστήματα.

Νομίζουμε ότι στην πρόθεση του Ξαγοράρη ήταν η καλλιτεχνική του δημιουργία να θεωρηθεί ως ένα σύστημα με τα παραπάνω χαρακτηριστικά. Πράγματι τα έργα του επικοινωνούν μεταξύ τους με την έννοια ότι υπάρχει μία εξελικτική και ιεραρχική πορεία στη δημιουργία τους. Η κίνηση των σημείων δημιουργεί τις καμπύλες που με τη σειρά τους δημιουργούν με την κίνησή τους πλέον σύνθετα γεωμετρικά αντικείμενα, τις επιφάνειες. Οι καμπύλες και οι επιφάνειες προφανώς αλληλοκαθορίζονται αλλά μπορεί να θεωρηθεί ότι ανήκουν σε διαφορετικά υποσυστήματα. Οι δημιουργίες του φέρουν έντονα στοιχεία γεωμετρικότητας καθώς και στοιχεία αυτο-οργάνωσης και αυτο-περιορισμού, που καθορίζονται από τις ιδιότητες συμμετρίας που φέρουν. Αυτά τα έργα συνιστούν τις ενότητες *Μετασχηματισμοί 1 και 2*. Στους *Μετασχηματισμούς 3*, ένα νέο σύνολο έργου δημιουργείται με σαφή την πρόθεση του καλλιτέχνη να αρθούν σταδιακά τα στοιχεία της συμμετρίας με κατάληξη τελικά σε μορφές μη-γεωμετρικές και αφηρημένες. Σε κάθε φάση της δημιουργίας προκύπτουν οι «αναδυόμενες ιδιότητες» του υποσυστήματος οι οποίες είναι ενίοτε μη-αναμενόμενες από τον καλλιτέχνη. Μέσα από αυτή τη διαδικασία ο Ξαγοράρης οδηγήθηκε στην αποδόμηση της απόλυτης συμμετρίας και ανακάλυψε την τυχειότητα στη δημιουργία. Έτσι στο έργο (εικ.207) επανέρχεται σταδιακά στο σημείο εκκίνησης των σχεδίων του (εικ.159-160) με την τυχαία κίνηση του σημείου.

3.14. Η εμπειρία ως υπότροφος στο Μ.Ι.Τ. το φθινόπωρο του 1974

Όλες οι παραπάνω αναζητήσεις του Ξαγοράρη βρήκαν γόνιμο έδαφος, όταν μετά από σύσταση του Γ. Παπαιωάννου και την υποτροφία του Ιδρύματος Φορντ, το φθινόπωρο του 1974 ο καλλιτέχνης προσκλήθηκε ως υπότροφος (fellow) στο Κέντρο Ανωτέρων Οπτικών Μελετών του Μ.Ι.Τ.. Αυτό είχε ιδρυθεί το 1967 από τον Gyorgy Kepes, ο οποίος υπήρξε κεντρικό πρόσωπο του κινήματος που προσπάθησε να συνδυάσει την τέχνη με την τεχνολογία. Την εμπειρία του εκεί, μαζί με μια αναλυτική περιγραφή της ιστορίας και των δράσεων του Κέντρου, ο Ξαγοράρης περιέγραψε σε δύο άρθρα του που δημοσιεύτηκαν τα επόμενα χρόνια¹⁷⁶.

¹⁷⁶ Π. Ξαγοράρης, «Το Κέντρο Ανωτέρων Οπτικών Μελετών του Μ.Ι.Τ.», *Θέματα Χώρου + Τεχνών*, 8/1977, σ. 191-195 και «Χαιρετισμός στο Gyorgy Kepes», *Εικαστικά*, τ. Δεκ. 1986, σ. 18-20.

Σε αυτά ανέφερε τη σύνδεση του Kepes με τον Maholy Nagy, τη μετάβασή τους στις ΗΠΑ μετά το κλείσιμο του Bauhaus στη Γερμανία, αλλά και τη διδασκαλία του πρώτου στο Τμήμα Χρώματος και Φωτός στο Νέο Bauhaus στο Σικάγο. Ο Kepes υπήρξε συνεχιστής και φορέας της παράδοσης του Bauhaus και τα μαθήματα και τα βιβλία του βρήκαν μεγάλη απήχηση. Από το 1945 και μετά βρέθηκε στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του Μ.Ι.Τ., όπου ήρθε σε επαφή με τις θεωρίες του πατέρα της Κυβερνητικής Norbert Wiener και μυήθηκε στις επιστημονικές θεωρίες των συστημάτων και της πληροφορίας. Μετά από διάφορες εκθέσεις, σεμινάρια και εκδόσεις¹⁷⁷, το 1967 ίδρυσε το Κέντρο Προηγμένων Εικαστικών Μελετών (CAVS). Φιλοδοξία του ήταν να δημιουργήσει μια κοινότητα που με τη συνεργασία και τα συλλογικά διεπιστημονικά ερευνητικά προγράμματα θα έφερνε κοντά την επιστήμη με την τέχνη¹⁷⁸. Οι νέες κατευθύνσεις πήραν τη μορφή μεγάλης κλίμακας δημόσιων θεαμάτων, που είτε μεταφέρθηκαν έξω στη φύση, είτε επιδίωξαν τη χρήση νέων υλικών και την αξιοποίηση τεχνολογικών δυνατοτήτων, προαναγγέλλοντας έτσι τη στροφή της τέχνης στον δημόσιο χώρο και το περιβάλλον και στα νέα μέσα της τηλεπικοινωνίας και μετάδοσης της πληροφορίας μέσω δικτύων.

Ο Ξαγοράρης, αφού αναφέρθηκε συνοπτικά το έργο των πρώτων συνεργατών του Κέντρου, μεταξύ των οποίων ήταν ο Γερμανός Otto Piene, ο Κινέζος Wen-Ying Tsai, οι Αμερικανοί Jack Burnham, Charles Frazier, Ted Kraynik, Stan Vanderbeek και ο Έλληνας Τάκης, επεσήμανε την κοινή βάση της διεπιστημονικής ανταλλαγής που χαρακτήριζε τις έρευνές τους. Στο εν λόγω περιβάλλον, ο καλλιτέχνης φαίνεται να μυήθηκε επίσης σε βάθος στις θεωρίες του Jack Burnham, κεντρικού υπερασπιστή της θεωρίας της αισθητικής των συστημάτων στην τέχνη στα τέλη της δεκαετίας του 1960. Ο τελευταίος, τόσο με το καλλιτεχνικό του έργο από το 1955 και μέχρι το 1965 που περιλάμβανε κινητικά γλυπτά και εγκαταστάσεις φωτισμού, όσο και με τα θεωρητικά του κείμενα, έγινε ευρέως γνωστός με το βιβλίο του *Beyond Modern Sculpture: The Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century*, 1968.

Σε αυτό χρησιμοποιώντας το λεξιλόγιο της θεωρίας των συστημάτων και της Κυβερνητικής, προώθησε τη συλλογική σκέψη όπως τη μοιράζονται μεταξύ τους διάφορες

¹⁷⁷ Σημαντικές ήταν οι εκδόσεις της σειράς *Vision + Value* των οποίων επιμελητής ήταν ο Kepes. Μέσα από επτά τόμους που κυκλοφόρησαν μεταξύ του 1965-66 καλλιτέχνες και κριτικοί παρουσίασαν εκτενώς τις απόψεις τους για την τέχνη ως επικοινωνία, γλώσσα και σύστημα συμβόλων, σαν δομή και περιβάλλον, σαν τμήμα και αναλογία. Ειδικά ο τόμος *Sign, Image, Symbol* (1966) είναι ενδεικτικός των ενδιαφερόντων τους αφού ξεκινά με τη φράση «Η επικοινωνία με την ευρεία έννοια του όρου, είναι το θέμα αυτού του τόμου».

¹⁷⁸ Ο Ξαγοράρης περιγράφοντας τις επιδιώξεις του Kepes, δε διστάζει για ακόμη μια φορά να τις συνδέσει με την αρχαιότητα, αφού όπως γράφει «αναβιώνει τις αντιλήψεις των αρχαίων Ελλήνων φιλοσόφων, ιδιαίτερα των Προσωκρατικών, που πίστευαν στην ενότητα της επιστημονικής και φιλοσοφικής έρευνας και των καλλιτεχνικών αναζητήσεων», Π. Ξαγοράρης, «Το Κέντρο Ανώτερων Οπτικών Μελετών του Μ.Ι.Τ.», ό.π., σ. 192.

ομάδες (καλλιτέχνες, επιστήμονες, θεωρητικοί) σε θέματα που σχετίζονταν με τις καλλιτεχνικές, τεχνολογικές και κοινωνικές συνθήκες. Η ανάγνωση «της νέας τέχνης σαν ένας οργανισμός αδιαίρετος από τα άλλα σύγχρονά του σημειολογικά συστήματα αλλά και ανοιχτός στις «μεταβλητές» ή στα μηνύματα του εξωτερικού κόσμου χωρίς πλέον να είναι αντικείμενο γραμμικών μοντέλων της ιστορικής ανάπτυξης»¹⁷⁹ υπήρξε γεγονός. Ο Ξαγοράρης, στο άρθρο του παρουσίασε και το επόμενο βιβλίο του Burnham, *The structure of art*, 1973 γράφοντας ότι σε αυτό ο θεωρητικός «διατυπώνει τις στρουκτουραλιστικές απόψεις του και τη σημασία προσεγγίσεως των φυσικών γεγονότων με την ανθρώπινη νόηση»¹⁸⁰.

Το ενδιαφέρον λοιπόν για μια τέχνη, που αντί για τα αντικείμενα εστιάζει στην αλληλεπίδραση ανάμεσα στα τεχνητά συστήματα, στη σχέση φιλοσοφίας-γλωσσολογίας, στα θέματα οικολογίας και στις κοινωνικοπολιτικές επιπτώσεις τους, στη βιολογική και κυβερνητική έρευνα σε ανοικτά συστήματα και δίκτυα επικοινωνίας, προωθήθηκε από το Κέντρο του Μ.Ι.Τ.. Τα στοιχεία της επικοινωνίας και της αλληλοεπίδρασης, ή όπως ο Ξαγοράρης ανέφερε «η σύζευξη του ανθρώπου με το γεγονός του έργου τέχνης, δηλαδή μια μορφή συμβιώσεως, η οποία, σαν όλες τις οικολογικές σχέσεις, ακολουθεί διαδικασίες που αναπτύσσονται μέσα στο χρόνο»¹⁸¹ υπήρξαν βασικό αίτημα των μελετών και των έργων που εκπονούσε το Κέντρο και στα οποία δεν παρέλειψε να αναφερθεί λεπτομερώς ο καλλιτέχνης.

Ταυτόχρονα επεσήμανε τις δυσκολίες που φέρουν τόσο μεγαλεπήβολα σχέδια που ξεφεύγουν από την προσωπική ευθύνη του καλλιτέχνη και αναπτύσσονται στη δημόσια σφαίρα. Η έννοια της ατομικής ευθύνης σε κάθε επίπεδο επανέρχεται. Στο κλείσιμο μάλιστα του κειμένου, ο καλλιτέχνης υποστήριξε τους στόχους του Κέντρου και το «άνοιγμα» προς μια «διανοούμενη τεχνολογία»¹⁸², συντασσόμενος -όπως ο ίδιος επεσήμανε- με τους σύγχρονους φιλοσόφους, οι οποίοι υπήρξαν αντίθετοι προς τον ανερχόμενο τεχνοκρατικό ορθολογισμό και ότι ο Marcuse ονόμασε «λογική της κυριαρχίας ή της διοίκησης» στο βιβλίο του *Ο Μονοδιάστατος Άνθρωπος*, 1955. Αυτή του η αναφορά σε ζητήματα ηθικής ευθύνης επανέρχεται στα περισσότερα κείμενά του, ενώ κάθε φορά ο ίδιος κατέληξε στην άποψη ότι η τεχνολογία θα πρέπει να ιδωθεί όχι ως κίνδυνος, αλλά ως εργαλείο που υπό την καθοδήγηση του ανθρώπου μπορεί να οδηγήσει την ανακάλυψη νέων επιστημονικών περιοχών γνώσης¹⁸³.

Κατά το διάστημα της παραμονής του στο Κέντρο εκτός από την επαφή του με όλες αυτές τις ιδέες, σημαντική ήταν και η προσωπική έρευνα και ενασχόληση του Ξαγοράρη με τη

¹⁷⁹ Pamela M. Lee, *Chronophobia. On time in the art of the 60s*, ό.π., σ. 72, (μετάφραση δική μου).

¹⁸⁰ Π. Ξαγοράρης, «Το Κέντρο Ανώτερων Οπτικών Μελετών του Μ.Ι.Τ.», ό.π., σ. 193.

¹⁸¹ Ό.π. σ. 193.

¹⁸² Ό.π. σ. 195.

¹⁸³ Δες την υποσημείωση στο ίδιο κεφάλαιο ν. 226 και πιο αναλυτικά στην ενότητα Συμπεράσματα.

διαμόρφωση και εκτέλεση προγραμμάτων, σχεδίων και έγχρωμων πλέον εικόνων. Έχοντας τη δυνατότητα να εργαστεί δίπλα στην ομάδα του κέντρου υπολογιστών «Ομάδα Αρχιτεκτονικής Μηχανής» κατάφερε στις προηγούμενες αναζητήσεις του σχετικά με τις *Συμμετρίες του κύβου* να προσθέσει επιπλέον το στοιχείο του χρώματος στο σχεδιασμό, φθάνοντας σε νέα εκφραστικά αποτελέσματα (εικ.209-211)¹⁸⁴.

3.15. Το άρθρο του Ξαγοράρη «Κυβερνητική και Τέχνη», 1978

Από την επιστροφή του Ξαγοράρη από το Μ.Ι.Τ. μέχρι την επόμενη ατομική του έκθεση *Μετασχηματισμοί 4*, 1984 μεσολάβησε μία δεκαετία κατά την οποία ο καλλιτέχνης αφοσιώθηκε στο ακαδημαϊκό του έργο συμμετέχοντας σε συνέδρια, συνεχίζοντας να γράφει κείμενα σε περιοδικά και ολοκληρώνοντας τη διατριβή του. Σε αυτά αλλά και με την παρουσίαση έργων του σε διάφορες ομαδικές εκθέσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό, προσπάθησε να συμπορευτεί με τις διεθνείς επιστημονικές και καλλιτεχνικές αναζητήσεις, αλλά και να μνήσει το ελληνικό κοινό στα νέα πεδία έρευνας που είχαν αναπτυχθεί την τελευταία δεκαετία¹⁸⁵. Το πλέον αντιπροσωπευτικό κείμενο αυτής της περιόδου που αφορούσε τη διεύρυνση των θεωρητικών σκέψεων-ανησυχιών του, παρουσιάστηκε ως εισήγηση στο Συνέδριο Κυβερνητικής του Τεχνικού Επιμελητηρίου Ελλάδας (Τ.Ε.Ε.) και δημοσιεύθηκε στη συνέχεια στο περιοδικό *Επιστημονικά Φύλλα*¹⁸⁶.

Στην εισαγωγή, ο Ξαγοράρης αναφέρθηκε στο προσφιλές του θέμα της σχέσης μεταξύ μαθηματικών και τέχνης συνδέοντας το -όπως και στο παρελθόν- με την αρχαιότητα και την ελληνική φιλοσοφία. Η προσπάθειά του για την ανάδειξη των ιστορικών καταβολών που είχαν βαθιές ρίζες στον χρόνο και διακρίνονταν για την αδιάλειπτη συνέχειά τους ήταν και εδώ εμφανής. Ταυτόχρονα σε αυτές τις σημαντικές στιγμές της φιλοσοφίας αναγνώρισε και τους σταθμούς της δικής του δημιουργικής του πορείας. Έτσι για παράδειγμα στην αρχή

¹⁸⁴ Ο ίδιος περιγράφοντας τα στάδια που ακολουθήθηκαν έγραψε: «Εκτός από τον ψηφιακό υπολογιστή IBM 2250, χρησιμοποίησα για την παραγωγή έγχρωμων εικόνων και τον υπολογιστή XDP-1. Πρόκειται για ένα σύστημα εφοδιασμένο με σωλήνα καθοδικών ακτίνων (CRT), στον οποίο ηλεκτρονικές ακτίνες προσκρούουν σε φωσφορική οθόνη και παράγουν έγχρωμες γραμμές που προκύπτουν από αναμειγξεις τριών χρωμάτων: κόκκινων πράσινου και μπλε. Η εικόνα παράγεται σε χρόνο μικρότερο του 1/20 του δευτερολέπτου και φωτογραφίζεται αυτόματα με ειδικό σύστημα προσαρμοσμένο στον υπολογιστή», Π. Ξαγοράρης, «Το Κέντρο Ανώτερων Οπτικών Μελετών του Μ.Ι.Τ.», ό.π. σ. 195.

¹⁸⁵ Όπως γίνεται εμφανές από το Υπόμνημα (δες υποσημείωση στο ίδιο κεφάλαιο ν.3) ο Ξαγοράρης είχε έντονη δημόσια παρουσία. Συμμετείχε σε συνέδρια, σεμινάρια και δημόσιες συζητήσεις στα οποία δεν παρέλειπε να παρουσιάσει ακόμη και ζωντανά στο κοινό τον τρόπο εργασίας του. Επίσης έδωσε αρκετές συνεντεύξεις στο ραδιόφωνο της ΕΡΤ και την κρατική τηλεόραση. Από το αρχείο του ΕΜΣΤ, Υπόμνημα, σ. 25-27 και 39-40.

¹⁸⁶ Π. Ξαγοράρης, «Κυβερνητική και Τέχνη», *Επιστημονικά Φύλλα*, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, τ. 2, 1978 αναδημοσίευση από Π. Ξαγοράρης, *Δομές και Μεσότητες στην Τέχνη*, ό.π., σ. 193-204.

του κειμένου του, θέτοντας την πλατωνική παράμετρο¹⁸⁷ για την «υποταγή των υλικών μέσων στη μορφοποίηση της ιδέας του αντικειμένου»¹⁸⁸ ως κυρίαρχη για τη διαμόρφωση και αποτίμηση του έργου τέχνης, υποστήριξε ξανά την τάση της «αποφυσικοποίησης και αφαίρεσης...προς μια πειραματική και αφηρημένη μορφολογία στην περιοχή των καθαρών μαθηματικών σχημάτων και μορφών που αυτό-σημαίνονται»¹⁸⁹. Αυτή η γνωσιολογική προσέγγιση ανάλυσης, όπως είχε ήδη επισημανθεί από τον καλλιτέχνη, παρατηρείται στο έργο των μοντερνιστών και συνέπεσε με την ανάπτυξη της Ψυχολογίας της Μορφής (Gestalt).

Η τελευταία εμφανίσθηκε ήδη από το τέλος του 19^{ου} αιώνα όπως αναπτύχθηκε μέσα από τα γραπτά και τις θεωρίες των Wundt, Fechner, Helmholtz, Weber και άλλων. Λόγω της πλούσιας πειραματικής έρευνας στο πεδίο της αντίληψης διαδόθηκε στους έλληνες καθηγητές φιλοσοφίας των αρχών του 20ου αιώνα. Επηρέασε σαφώς τις εξελίξεις στις αισθητικές αντιλήψεις της εποχής αλλά και ενδιέφερε ένα ευρύτερο κοινό διανοούμενων και στην Ελλάδα¹⁹⁰. Σκοπός της γερμανικής αυτής πειραματικής ψυχολογίας ήταν να αναλύσει τη φυσική και ψυχική πραγματικότητα με εμπειρικές μεθόδους έτσι ώστε να αναπτυχθεί ένα σύστημα στο οποίο τα δεδομένα της αντίληψης, των αισθήσεων και των ερεθισμάτων αποτελούν μετρήσιμα μεγέθη.

Ο Ξαγοράρης αναγνωρίζοντας στη θεωρία αυτή το πρώτο σύγχρονο στήριγμα του κειμένου του, έκανε μνεία στον γερμανό φιλόσοφο και φυσικό του 19^{ου} αιώνα G. T. Fechner

¹⁸⁷ Σύμφωνα με τον A. Perez-Gomez, «ο Τίμαιος του Πλάτωνα αποτέλεσε την πρώτη προσπάθεια συστηματοποίησης του σύμπαντος, για αναγωγή της πολυπλοκότητας των φαινομένων σε πρωταρχικές βασικές δομές. Η Πλατωνική διαμόρφωση ενός γεωμετρικού σύμπαντος αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τον Δυτικό τρόπο σκέψης, ο οποίος ερμήνευσε την αρχιτεκτονική ως σύστημα μαθηματικών αναλογιών. Οι πρωταρχικές Πλατωνικές γεωμετρίες και οι μεταξύ τους αναλογίες αποτέλεσαν για τους αρχιτέκτονες της αναγέννησης, εχέγγυο για τη νοηματοδότηση του αρχιτεκτονικού έργου. Ακόμη ο Πλάτωνας μίλησε για τη «χώρα», τον πρωταρχικό και μη περιγράψιμο τόπο που αποτελεί τον περιέκτη του γίνεσθαι και της αλλαγής. Αυτό το πρωταρχικό στοιχείο, το οποίο συνιστά τόσο τον άνθρωπο, όσο και τη φύση, διαθέτει πλαστικότητα ικανή να ενσωματώσει τις συνεχείς ποιοτικές μεταβολές ανάμεσα στα στοιχεία (γη, φωτιά, αέρας, νερό). Μετασχηματίζοντας συνεχώς το ένα σχήμα μέσα στο άλλο, το πρωταρχικό αυτό υλικό δεν έχει το δικό του διακριτό χαρακτήρα, αποτελεί ωστόσο την απόλυτη αλήθεια όλων των πραγμάτων», Perez-Gomez Alberto, «The Space of Architecture: Meaning as Presence and Representation» στο Steven Holl, Juhani Pallasmaa, Alberto Pérez-Gómez, *Questions of perception. Phenomenology of architecture. The Space of Architecture*, Tokyo, a+u, 1994, σ. 12-13, (μετάφραση δική μου).

¹⁸⁸ Π. Ξαγοράρης, «Κυβερνητική και Τέχνη», ό.π., σ. 193.

¹⁸⁹ Ό.π., σ. 193.

¹⁹⁰ Το ενδιαφέρον του Ξαγοράρη για τη θεωρία της Gestalt και ως ένα βαθμό τη φαινομενολογία, πιθανόν απορρέει και από τη συμπίεση και τη σχέση φιλίας με τον συνάδελφό του Σάββα Κονταράτο. Ο τελευταίος υπήρξε μαθητής του Πικιώνη, υπέβαλε το 1983 στο Μετσόβιο Πολυτεχνείο τη διατριβή του με τίτλο στο «*Η Εμπειρία του Αρχιτεκτονημένου Χώρου και το Σωματικό Σχήμα*», ενώ ταυτόχρονα υπήρξε στον κύκλο των διανοητών που συγκεντρώθηκαν και εργάστηκαν γύρω από το αρχιτεκτονικό γραφείο Δοξιάδη. Παρόλα αυτά ο Ξαγοράρης δεν φαίνεται μέσα από τα κείμενα και τα διαβάσματά του να υπεισέρχεται σε περαιτέρω έρευνα σχετικά με τη φαινομενολογία. Απλά μένει σε αναφορές των πρωτοπόρων του κινήματος της Gestalt, και τις ψυχοφυσικές μελέτες του Fechner όπως συνδυάστηκαν με τα επιστημονικά πειράματα των Boltzmann (δες στο ίδιο κεφάλαιο την υποσημείωση ν. 206) και Planck.

και το έργο του *Προλεγόμενα στην Αισθητική* (*Elemente der Psychophysik*, 1860)¹⁹¹. Στη συνέχεια αναφέρθηκε στον πρωτοπόρο συγγραφέα, ψυχολόγο της οπτικής αντίληψης και θεμελιωτή της Gestalt στην τέχνη, Rudolf Arnheim, του οποίου σημαντικά βιβλία περιλαμβάνονταν στη βιβλιοθήκη του Ξαγοράρη¹⁹². Με αυτόν τον τρόπο, ο καλλιτέχνης συνηγορεί σε μία σύγχρονη αισθητική η οποία βασισμένη στην αρχή της «ευαρέσκειας και απαρέσκειας», προσπαθεί να θεμελιώσει επιστημονικά μία μη αυθαίρετη και λογική επεξήγησης της ομορφιάς. Σύμφωνα με τη ψυχολογία της Gestalt η ανθρώπινη αντίληψη στηρίζεται σε μία σειρά λειτουργιών: αισθητηριακών, συναισθηματικών, πνευματικών που αποτελούν τους έμφυτους τρόπους διαμόρφωσης της ανθρώπινης συνείδησης. Η βασική αρχή της θεωρίας, διακηρύττει ότι ο τρόπος που γίνεται αντιληπτή η μορφή κάθε στοιχείου εξαρτάται από τη θέση και τη λειτουργία του στη συνολική διάταξη¹⁹³.

Επιπλέον οι θεωρητικοί της Gestalt διατύπωσαν κάποιους κανόνες¹⁹⁴, σύμφωνα με

¹⁹¹ Συγκεκριμένα όπως ο Ξαγοράρης γράφει σχετικά με τον G. T. Fechner: «σε πειράματα που πραγματοποίησε χρησιμοποίησε ορθογώνια παραλληλόγραμμά και τετράγωνα τα οποία έδειξε σε διάφορες ομάδες θεατών. Τα αποτελέσματα των ερευνών έδειξαν ότι τις πλέον θετικές κρίσεις συγκέντρωσε το ορθογώνιο της χρυσής τομής με λόγο πλευρών $a/b = \varphi = 1,618$ », Π. Ξαγοράρης, «Κυβερνητική και Τέχνη», ό.π., σ. 195. Ο Fechner υποστήριξε ότι υλικά και πνευματικά δεδομένα ορίζουν τις δύο πλευρές της πραγματικότητας και ως εκ τούτου προσπάθησε να αναζητήσει τη μαθηματική σχέση των δύο. Θεωρούσε ότι αν οι αισθήσεις κατάφεραν να αναπαρασταθούν με αριθμούς τότε και η ψυχολογία θα μπορούσε να μελετηθεί βάσει μαθηματικών νόμων και να αποτελέσει μια επιστημονική μέθοδο ανάλυσης. Τα πειράματά του στόχευαν να αναδείξουν τον τρόπο λειτουργίας της οπτικο-αισθητικής αντίληψης, εξετάζοντας μαθηματικά σχήματα που εξαιτίας των αναλογιών τους παρουσιάζονται ως ευάρεστα και επηρεάζουν τη συμπεριφορά του θεατή. Έτσι και για τον Ξαγοράρη η επισήμανση της σημασίας των παραπάνω πειραμάτων λειτουργήσε στην προσπάθεια αυστηρής θεμελίωσης της αισθητικής σε μια επιστημονική βάση.

¹⁹² R. Arnheim, *Art and visual perception: a psychology of the creative eye* (exp. and rev. ed.), Berkeley, California, University of California Press, 2009. Και στην ελληνική του μετάφραση *Τέχνη και οπτική αντίληψη*. Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης, Αθήνα, ΑΣΚΤ, 1980.

¹⁹³ Οι ψυχολόγοι της Θεωρίας της Gestalt τόνισαν την τάση της ανθρώπινης αντίληψης να ομαδοποιεί και να μετουσιώνει μια σειρά στοιχείων σε αντικείμενα. Έτσι ανέφεραν ότι με λίγες, πρόχειρες και ατελείς γραμμές οι άνθρωποι έχουν τη δυνατότητα να δουν ένα πρόσωπο στην αναπαράστασή ενός σκίτσου. Ο εγκέφαλός τους όχι μόνο συμπληρώνει τα υπόλοιπα χαρακτηριστικά, αλλά και αντιλαμβάνεται την έκφραση, το συναίσθημα και πολλά περισσότερα. Αυτές οι λίγες, απλές γραμμές είναι όλα όσα χρειάζεται το μάτι. Η πραγματική όραση (αντίληψη) ενός αντικειμένου προϋποθέτει ένα πλήθος πληροφοριών και γνώση αυτού του αντικειμένου. Αυτή αντλείται από την παρελθούσα εμπειρία και δεν περιορίζεται μόνο στην αίσθηση της όρασης αλλά αντίθετα σε μια σύνθεση των υπόλοιπων αισθήσεων μας. Έτσι, τα αντικείμενα είναι πολύ περισσότερα από τα οπτικά ερεθίσματα και έχουν παρελθόν και μέλλον, «Gestalt psychology», <https://www.britannica.com/science/Gestalt-psychology>, και «Gestalt Theory and Visual Perception», <http://www.users.totalise.co.uk/~kbroom/Lectures/gestalt.htm>, πρόσβαση 15.05.2018. Επίσης Irvin Rock και Stephen Palmer, «The Legacy of Gestalt Psychology», *Scientific American*, Vol. 263, No. 6 (Δεκέμβρης 1990), σ. 84-91.

¹⁹⁴ Οι βασικοί νόμοι περιλαμβάνουν: 1. «Τον νόμο της Καλής Μορφής» που αφορά στην αντιληπτική ικανότητα αναγνώρισεως μιας οπτικής διαμόρφωσης από ένα ελάχιστο ποσοστό πληροφοριών ή ερεθισμάτων. Ο κάθε νόμος οργανώνει το αντιληπτικό του περιβάλλον, ώστε αυτό να φαίνεται όσο το δυνατόν πιο απλό και τακτικό, ενώ οι «καλές μορφές» χαρακτηρίζονται από ισορροπία, απλότητα, συμμετρία και από τη δυνατότητα απομνημόνευσής τους. 2. «Την Αρχή της Τελείωσης ή Συμπλήρωσης (closure)» με την οποία περιγράφεται η τάση του μυαλού να απλοποιεί και να ολοκληρώνει τα αντικείμενα. Έτσι, χωριστά ή διασπαρμένα σχήματα τα εννοούμε ως μέρη ενός μεγαλύτερου σχήματος ή ενός αναγνωρίσιμου αντικειμένου, ενώ μια ασυμπλήρωτη μορφή εκλαμβάνεται ως η αντίστοιχη συμπληρωμένη της οποίας παρουσιάζεται να είναι μέρος. 3. «Την Αρχή της Οικειότητας ή της Συγγένειας» σύμφωνα με την οποία, όταν μη οικεία σχήματα προβληθούν για σύντομο χρόνο και ακολούθως

τους οποίους η αντίληψη (perception) έχει την τάση να οργανώνει τα στοιχεία του περιβάλλοντος και να τα διαρθρώνει με τρόπο ώστε να μην παρουσιάζονται ασαφή και ασύνδετα αλλά να υπάγονται σε σύνολα¹⁹⁵ και να ταυτίζονται με πρωταρχικά γεωμετρικά σχήματα και τους δυνατούς συνδυασμούς τους¹⁹⁶. Αυτά είναι φανερά στα πρώτα έργα του Ξαγοράρη, που στο πλαίσιο της οπτικής τέχνης και εκμεταλλευόμενος το φαινόμενο της οφθαλμαπάτης, κατάφερε με την επανάληψη γεωμετρικών σχημάτων και δομών να αποδώσει κίνηση στις κατασκευές του, χρησιμοποιώντας τις αρχές της συγγένειας, της ομοιότητας, της συνέχειας και της ομαδοποίησης μιας σειράς στοιχείων μέσα στο χρόνο.

Συνεχίζοντας τη μελέτη της αισθητικής της «καλής μορφής», στο δεύτερο τμήμα του κειμένου, ο καλλιτέχνης αναφέρθηκε στις προσπάθειες απόδειξης αντικειμενικών τρόπων αποτίμησης της αισθητικής αξίας. Το επόμενο θεωρητικό του έναυσμα αντλήθηκε από το αισθητικό μέτρο του Birkhoff, το οποίο επικαλέστηκε συχνά και σε άλλα άρθρα του. Στη μονογραφία του *Aesthetic Measure*, 1933¹⁹⁷ ο μαθηματικός George Birkhoff, γνωστός για την συνεισφορά του στα δυναμικά συστήματα και την θεωρία πιθανοτήτων, προσπάθησε να θεμελιώσει επιστημονικά τους παράγοντες οι οποίοι καθορίζουν την αισθητική εμπειρία και εξαρτώνται από: (1) την προκαταρκτική προσπάθεια προσοχής, η οποία είναι αναγκαία για την πράξη της κατανόησης και η οποία βρίσκεται σε αναλογία με ό,τι ονομάζεται πολυπλοκότητα (complexity) C του αντικειμένου. (2) την αποτίμηση της αξίας, την οποία ονομάζει «αισθητικό μέτρο» M . (3) την πεποίθηση ότι το αντικείμενο έχει κάποια αρμονία και συμμετρία, την οποία ονομάζει τάξη (order) O . Έτσι ο τύπος που προτάθηκε είναι $M = \frac{O}{C}$ και περιφραστικά σήμαινε ότι το αισθητικό μέτρο ενός αντικειμένου είναι ανάλογο της εγγενούς τάξης που φέρει και

ζητηθεί από τον θεατή να τα αναπαραστήσει, η τάση είναι να αναπαρασταθούν ώστε να μοιάζουν πιο συγγενή μεταξύ τους απ' όσο ήταν αρχικά. Η αρχή αυτή, αναφέρεται στην τάση που έχουν οι άνθρωποι να απλοποιούν σχήματα με δεδομένες μικροδιαφορές ώστε να τα ομαδοποιούν ευκολότερα. 4. «Την Αρχή της Ομαδοποίησης των αντικειμένων» βασίζεται στην τάση του ανθρώπινου ματιού να ομαδοποιεί τα οπτικά στοιχεία ώστε να γίνονται αντιληπτά οπτικά σαν να έχουν οργάνωση ή τάξη, και όχι σαν να είναι απομονωμένα, «The Gestalt Principles» <http://graphicdesign.spokanefalls.edu/tutorials/process/gestaltprinciples/gestaltprinc.htm>, πρόσβαση 15.05.2018.

¹⁹⁵ Όπως υποστηρίζει ο Σ. Κονταράτος, «οι ψυχολόγοι της Γκεστάλτ επιμένουν πως η αντίληψη, στην οποία εντοπίζονται οι απαρχές της ενοποίησης, δεν ξεκινά από τα ατομικά στοιχεία που εκ των υστέρων επεξεργάζεται η νόηση, αλλά από γενικότητες». Σάββας Κονταράτος, *Η Εμπειρία του Αρχιτεκτονημένου Χώρου και το Σωματικό Σχήμα*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1983, σ. 44.

¹⁹⁶ Τα απλά προνομιακά γεωμετρικά σχήματα μπορούν να εντοπιστούν από τον αντιληπτικό μηχανισμό στο πλαίσιο μιας διαδικασίας σύγκρισης δομικών ιδιοτήτων και αποκρίσεων. Η γεωμετρική τους καθαρότητα επιτρέπει τον άμεσο εντοπισμό τους επιτρέποντας μας να διαχειριστούμε την πολυπλοκότητα του περιβάλλοντος. Αυτό δεν σημαίνει ότι ο αντιληπτικός χώρος δεν επιδέχεται ποιοτικές διαφοροποιήσεις, αλλά ότι κάθε παρεκκλίνουσα κατάσταση ενδέχεται να έχει μια κοινή αρχετυπική καταγωγή. Όπως μάλιστα ο Κονταράτος αναφέρει: «Θα μπορούσε κανείς να πει πως για τους ψυχολόγους της Γκεστάλτ ο αφηρημένος γεωμετρικός χώρος είναι αντιληπτικά ο πρωταρχικός, ο αρχέτυπος και πως η εμπειρία είναι εκείνη που εισάγει τις διαφοροποιήσεις και τις παραμορφώσεις», ό.π., σ. 46.

¹⁹⁷ George David Birkhoff, *Aesthetic Measure*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1933.

αντιστρόφως ανάλογο της πολυπλοκότητάς του.

Ο ορισμός αυτός είναι συμβατός με βασικές αρχές της αισθητικής. Τόσο ο Ξαγοράρης-όσο και η Μπία Ντάβου- προσπάθησαν να κατανοήσουν και εφαρμόσουν μέχρι ένα βαθμό αυτόν τον τύπο, ιδιαίτερα στις σειρές *Απεόντα-παρεόντα* και τις *Μεταθέσεις*. Όπως μάλιστα ο ίδιος ο καλλιτέχνης έγραψε: «η τάξη στη θεωρία αυτή είναι συνυφασμένη με τη συμμετρία, την επανάληψη, ενώ η πολυπλοκότητα εκφράζεται με την προσπάθεια που χρειάζεται κανείς για να αφομοιώσει ένα σχηματισμό από διάφορα στοιχεία»¹⁹⁸. Αυτή η τάση εξορθολογισμού με τη χρησιμοποίηση «μετρικών μεθόδων καθορισμού των διάφορων αξιών που αποβλέπει στην αντικειμενοποίηση της αισθητικής αναλύσεως»¹⁹⁹ οδήγησε τον Ξαγοράρη στον αντίστοιχο επιστημονικό κλάδο της Σημειωτικής και της Κυβερνητικής.

Ο καλλιτέχνης χρησιμοποίησε ως γέφυρα μεταξύ του μετρικού τύπου του Birkhoff και του νέου κλάδου της Κυβερνητικής την τριαδική λειτουργία των σημείων όπως αυτή διατυπώθηκε από τον μαθηματικό και φιλόσοφο C. S. Peirce, εκφράζοντας την άποψη ότι τα υλικά στοιχεία του έργου τέχνης αποτελούν σημεία και ότι το έργο λειτουργεί ως φορέας αισθητικής πληροφορίας. Σύμφωνα με αυτήν την αντίληψη ανέφερε στο κείμενο του ότι «το σημείο μπορεί να καθοριστεί: α) καθ' εαυτό, β) ως προς αυτό που παριστάνει και γ) ως προς τον θεατή-ερμηνευτή του»²⁰⁰. Την ίδια πεποίθηση μοιράστηκε και η σύντροφος του Ξαγοράρη, Μπία Ντάβου, που την ίδια περίοδο δημιούργησε τις σειρές έργων *Διαγράμματα* και *Κυκλώματα*. Καθότι μια εκτενής σημειωτική ανάλυση στο έργο της επιχειρείται στη συνέχεια, εδώ θα αναφερθούμε μόνο συνοπτικά. Η καλλιτέχνιδα έδωσε έμφαση στη δημιουργία μιας συγκεκριμένης εικαστικής γλώσσας που μεταφέρει αισθητικά μηνύματα και πληροφορίες προάγοντας έτσι την επικοινωνία και τη σχέση μεταξύ καλλιτέχνη - θεατή.

Είναι εμφανές ότι οι δύο συνοδοιπόροι στη ζωή και την καλλιτεχνική δημιουργία γοητεύθηκαν από τις δυνατότητες του νέου επιστημονικού κλάδου της Κυβερνητικής²⁰¹, η

¹⁹⁸ Π. Ξαγοράρης, «Κυβερνητική και Τέχνη», ό.π., σ. 195.

¹⁹⁹ Ό.π., 195.

²⁰⁰ Ό.π., 196.

²⁰¹ Ο Norbert Wiener δημιούργησε τον όρο «Κυβερνητική» (cybernetics) για να συμπεριλάβει όχι μόνο τη μελέτη της γλώσσας (Θεωρία της Πληροφορίας) αλλά και τη μελέτη των μηνυμάτων ως μέσου ελέγχου της μηχανής και της κοινωνίας, την ανάπτυξη υπολογιστικών μηχανών και άλλων αυτόματων συσκευών, καθώς και σκέψεις σχετικά με τη ψυχολογία και το νευρικό σύστημα και μια νέα πειραματική επιστημονική μέθοδο. Ωστόσο, η συνεχής προσπάθεια αποσαφήνισης της έννοιας και των επιπτώσεων της κυβερνητικής έχει επηρεάσει τη χρήση και την κατανόηση του όρου, χάνοντας μέρος του αρχικού ορισμού του Wiener. Οι λέξεις «ανάδραση» (feedback) και «έλεγχος» (control) βρίσκονται στο επίκεντρο της έννοιας της κυβερνητικής. Η ανάδραση είναι η ιδιότητα προσαρμογής της μελλοντικής συμπεριφοράς βάσει προηγούμενων αποδόσεων, μια θεμελιώδης αρχή ελέγχου. Με αυτό τον τρόπο το ανθρώπινο νευρικό σύστημα και το αυτόματο μηχάνημα παρουσιάζονται ουσιαστικά όμοια, ως συσκευές που λαμβάνουν αποφάσεις βάσει γεγονότων και συνθηκών του παρελθόντος. Η Κυβερνητική δίνει έμφαση στην επεξεργασία πληροφοριών των μηχανισμών που συνθέτουν αυτήν τη στοχευμένη συμπεριφορά και επομένως είναι εύκολο να κατανοήσουμε την επιρροή του σύγχρονου ψηφιακού υπολογιστή ως κύρια δύναμη που διαμορφώνει την ανάπτυξη της Κυβερνητικής. August W. Smith, «Information Theory and

οποία θεμελιώνει τις αρχές και αναπτύσσει τις μεθόδους για τη μελέτη των συστημάτων με κεντρικές έννοιες τη θερμοδυναμική ισορροπία και την εντροπία. Οι δύο καλλιτέχνες μέσα από ένα γόνιμο διάλογο με διαφορετικά εκφραστικά αποτελέσματα, προσπάθησαν να μελετήσουν συνολικά τις σχέσεις των δομικών μονάδων οι οποίες επηρεάζουν την εξέλιξη του έργου τέχνης νοούμενου ως σύστημα. Έχοντας μάλιστα την πεποίθηση, «ότι η αισθητική κατάσταση ενός έργου τέχνης συνδέεται με την έννοια της πληροφoρίας»²⁰², ο Ξαγοράρης έδωσε προτεραιότητα στο να θεωρεί τα σημεία/υλικά στοιχεία του έργου τέχνης ως καθ' εαυτά. Όπως μάλιστα γράφει: «η θεώρηση του σημείου καθ' εαυτό προϋποθέτει τις εξής παραδοχές: α) ποιότητας και υφής, β) πρωτοτυπίας-μοναδικότητας, γ) οργάνωσης-συνθέσεως. Η αισθητική ασάφεια και απροσδιοριστία είναι επίσης προσιτή με την εισαγωγή στατιστικών και υπολογιστικών μεθόδων από τη Φυσική-Θερμοδυναμική με αντίστοιχες αριθμητικές και μετρικές σχέσεις»²⁰³.

Η Θερμοδυναμική μελετά τη μετατροπή της ενέργειας από μηχανική σε θερμότητα και αντίστροφα, διαμέσου της μελέτης των θερμικών διεργασιών. Με τον όρο διεργασία εννοείται η μετάβαση ενός συστήματος από τη μια κατάσταση σε μία άλλη²⁰⁴. Η επιστήμη της Θερμοδυναμικής στηρίζεται σε δύο θεμελιώδεις νόμους που εισάγουν τις δύο κεντρικές έννοιες της ενέργειας και της εντροπίας. Οι νόμοι αυτοί αποτελούν διατυπώσεις γενικότερων, καθολικών «αξιών» μεταβολής του κόσμου. Ο πρώτος Θερμοδυναμικός νόμος αποτελεί διατύπωση της αρχής διατήρησης της ενέργειας δηλώνοντας ότι η συνολική ενέργεια σε ένα κλειστό ενεργειακό σύστημα δεν μπορεί να δημιουργηθεί, ούτε να καταστραφεί, αλλά ότι παραμένει σταθερή ανεξάρτητα από τις μετατροπές τις οποίες υφίσταται.

Σύμφωνα με τον δεύτερο Θερμοδυναμικό νόμο, ο οποίος διατυπώθηκε στα τέλη του 19^{ου} αιώνα από τον Boltzmann, σε ένα κλειστό σύστημα όπου λαμβάνουν χώρα μετατροπές ενέργειας, η ποσότητα της εντροπίας (η οποία αποτελεί μέτρο αταξίας του συστήματος) πάντα αυξάνεται στη διάρκεια του χρόνου, έως ότου επιτευχθεί ισορροπία/στασιμότητα στην οποία τα συστήματα παρουσιάζουν τον μέγιστο βαθμό εντροπίας εμφανίζοντας την πλήρη αποδιοργάνωση τους. Αυτός ο νόμος έχει πολλαπλές εφαρμογές όπως για παράδειγμα στο φαινόμενο της βιολογικής εξέλιξης. Η ζωή εξελίσσεται δαπανώντας συνεχώς ενέργεια. Η

Cybernetics», *Journal of Cybernetics*, 4:3, 1-5, 1974, <https://doi.org/10.1080/01969727408621678>, πρόσβαση 18.05.2018.

²⁰² Π. Ξαγοράρης, «Κυβερνητική και Τέχνη», ό.π., σ. 197.

²⁰³ Ό.π., σ. 196.

²⁰⁴ Τα ανοικτά συστήματα είναι αυτά που αλληλοεπιδρούν με το περιβάλλον τους με δύο τρόπους: προσλαμβάνουν καταρχήν πληροφορίες από το περιβάλλον και πέραν των ορίων τους, οι οποίες στη συνέχεια έχουν επιπτώσεις στην εσωτερική οργάνωση του συστήματος, και κατά δεύτερον μεταδίδουν πληροφορίες στο περιβάλλον. Η διάκριση λοιπόν μεταξύ ανοικτών και κλειστών συστημάτων βασίζεται στην διαφορά επικοινωνίας τους με το περιβάλλον.

εντροπία του συστήματος αυξάνεται, η αταξία μεγαλώνει, η αποσύνθεση αρχίζει να συντελείται και η οργανική ύλη μετατρέπεται σε ανόργανη.

Ο Ξαγοράρης προσπαθώντας να δει το έργο υπό το πρίσμα της επιστήμης της φυσικής ανέφερε ότι: «[...] τα υλικά/οπτικά στοιχεία (σχήματα, γραμμές, χρώματα κ.λπ.) αποτελούν ένα διαρθρωμένο σύστημα και αν θεωρήσουμε ότι για τη χρησιμοποίηση κάθε στοιχείου στο έργο γίνεται επιλογή, τότε, τα υλικά/οπτικά στοιχεία που είναι φορείς της «αισθητικής καταστάσεως» του έργου, μεταβάλλονται σε σύστημα απροσδιοριστίας που μπορεί να καθοριστεί αριθμητικά από τον βαθμό αναμειξέως κατανομής των στοιχείων/σημάτων, όπως εμφανίζονται στο «ρεπερτόριο» της συνθέσεως του έργου. Είναι λοιπόν φανερό ότι οι έννοιες που χρησιμοποιούνται για τον καθορισμό αισθητικών καταστάσεων προέρχονται από την Θερμοδυναμική και χαρακτηρίζουν αντίστοιχες φυσικές καταστάσεις»²⁰⁵. Έτσι φαίνεται ότι είχε συνειδητοποιήσει και ο ίδιος την ανάγκη χρησιμοποίησης ενός μέτρου που ορίζει την τάξη και την αταξία δηλαδή την εντροπία του συστήματος, εν προκειμένω του έργου τέχνης²⁰⁶.

Στη συνέχεια, ο καλλιτέχνης ακολούθησε τη σύνδεση των εννοιών της εντροπίας με την θεωρία της πληροφορίας. Η θεωρία πληροφορίας είναι τμήμα των μαθηματικών και ασχολείται με την ποσοτικοποίηση της πληροφορίας. Αυτή η ποσοτικοποίηση γίνεται κύρια, όπως θα εξηγήσουμε στη συνέχεια, με τη χρήση των πιθανοτήτων. Μπορεί επίσης να κωδικοποιηθεί στο δυαδικό σύστημα με τα σύμβολα 0, 1 ώστε να μπορεί να διαβιβασθεί στον ηλεκτρονικό υπολογιστή ο οποίος επεξεργάζεται τις πληροφορίες. Παρακολούθησε λοιπόν ο καλλιτέχνης τα βήματα του αμερικανού μαθηματικού C. E. Shannon που με την εργασία του *Η Μαθηματική Θεωρία της Επικοινωνίας (Mathematical Theory of Communication, 1948)* εισήγαγε στη θεωρία της πληροφορίας την εντροπία, ανακαλύπτοντας ένα μέτρο για το ποσό της πληροφορίας που μεταδίδεται από τα μηνύματα. Η θεωρία του επίσης διευκρίνισε τη σημαντική έννοια ενός κώδικα και έδειξε πώς μπορεί να προσδιοριστεί η αποτελεσματικότητα ενός συστήματος κωδικοποίησης.

Ο ορισμός της εντροπίας κατά Shannon περιεγράφηκε με λεπτομέρεια από τον Ξαγοράρη στο κείμενό του²⁰⁷ όπου ο τελευταίος επεσήμανε ότι εκλαμβάνει την πληροφορία

²⁰⁵ Ό.π., σ. 196.

²⁰⁶ Ο Ξαγοράρης εφαρμόζει τον τύπο του Boltzmann σχετίζοντας τον τρόπο κατανομής των υλικών/οπτικών στοιχείων στο έργο τέχνης, δηλαδή την εντροπία S του έργου, ως συνάρτηση της πιθανότητάς (p) που αυτά εμφανίζονται, σύμφωνα με τον τύπο: $S = f(p)$. Έτσι λοιπόν, όσο η εντροπία ενός συστήματος μεγαλώνει τόσο η πιθανότητα πραγματοποίησης ενός γεγονότος αυξάνει.

²⁰⁷ Π. Ξαγοράρης, «Κυβερνητική και Τέχνη», ό.π., σ. 197-200. Θεωρούμε ξανά ένα γεγονός E το οποίο συμβαίνει όταν ένα πείραμα εκτελείται. Θέλουμε λοιπόν να μετρήσουμε το βαθμό έκπληξης που προξενείτε εάν συμβεί ή όχι το γεγονός E . Για να ποσοτικοποιήσουμε την έννοια της έκπληξης προχωράμε ως εξής. Έστω $S(p)$ συμβολίζει την έκπληξη που προξενείται εάν συμβαίνει ένα γεγονός με πιθανότητα p . Θεωρούμε λοιπόν το $S(p)$ σαν συνάρτηση του p , $0 < p \leq 1$ και απαιτούμε τα εξής αξιώματα για τη συνάρτηση $S(p)$.

ως «μια νέα είδηση, ένα μήνυμα, που εκφράζει την πρωτοτυπία, το απρόβλεπτο και συνεπώς το λιγότερο πιθανόν»²⁰⁸. Στο σημείο αυτό κρίνεται σημαντικό να αναφέρουμε, ότι στη θεωρία της πληροφορίας η έννοια της εντροπίας ποσοτικοποιεί την πληροφορία, ώστε να μπορούμε να τη χειριστούμε σαν φυσικό μέγεθος και να την μετρήσουμε μέσω μαθηματικού τύπου²⁰⁹. Κατ' αυτόν τον τρόπο φαίνεται ότι είναι δυνατόν να ορίσει κανείς ανάλογα την τάξη και σε ένα έργο τέχνης. Ο Ξαγοράρης μάλιστα προς το τέλος του κειμένου μάλιστα έδωσε διαφορετικά παραδείγματα στα οποία υπολόγισε την αισθητική πληροφορία και το ποσοστό του αντίστοιχου πλεονασμού. Στόχος του φαίνεται πως ήταν να δείξει τον τρόπο με τον οποίο, αφενός η καινούργια αυτή οπτική εφαρμόζεται κυρίως «στην αφηρημένη τέχνη, όπου η πληροφορία και ο πλεονασμός που καθορίζουν την αισθητική κατάσταση είναι εμφανείς»²¹⁰, και αφετέρου πως το έργο τέχνης μπορεί να μετασχηματιστεί και εξελιχτεί διαρκώς παράγοντας καινούριες αισθητικές εμπειρίες.

Έχοντας φυσικά περιγράψει παραπάνω ένα κλειστό, αυτόνομο σύστημα με διατυπωμένη εξαρχής μέθοδο και διαδικασία υλοποίησης του έργου τέχνης, δεν σημαίνει πως η καλλιτεχνική πράξη του μετασχηματισμού δεν αφήνει περιθώριο στον καλλιτέχνη για πειραματισμό. Τόσο ο ίδιος ο δημιουργός όσο και ο θεατής παίζουν ένα δυναμικό ρόλο και όπως αναφέρεται στη Γενική Θεωρία των Συστημάτων το άτομο που έρχεται σε επαφή με το σύστημα το μεταβάλλει επίσης ή ακόμη το κατασκευάζει μέχρι ένα βαθμό μέσα από την οπτική του και τη διαρκή ανταλλαγή μηνυμάτων και πληροφοριών²¹¹. Ο Ξαγοράρης είχε συνειδητοποιήσει την έννοια της δράσης και αντίδρασης που προκαλείται με την πάροδο του

1. $S(I) = 0$, Δηλαδή η έκπληξη να συμβεί ένα σίγουρο γεγονός, δηλαδή πιθανότητας 1, είναι μηδενική.

2. Εάν $p < q$ τότε $S(p) > S(q)$ Δηλαδή όσο πιο απίθανο είναι ένα γεγονός τόσο η έκπληξη είναι μεγαλύτερη.

3. Η συνάρτηση $S(p)$ είναι συνεχής.

4. $S(pq) = S(p) + S(q)$ pq είναι η πιθανότητα ένα γεγονός E και ένα γεγονός F να συμβούν ταυτόχρονα. Άρα η έκπληξη να συμβούν ταυτόχρονα τα γεγονότα E και F ισούται με την έκπληξη να συμβεί πρώτα το E και ακολούθως το F .

Από τα παραπάνω αξιώματα προκύπτει με μαθηματικούς υπολογισμούς ότι $S(p) = -C \log_2 p$, όπου $C = S(1/2) > S(I) = 0$. Θέτοντας $C = 1$, και $\log p = \log_2 p$, έχουμε τελικά $S(p) = -\log p$. Θεωρούμε τώρα μια τυχαία μεταβλητή X η οποία παίρνει κάποια από τις τιμές $x_1, \dots, x_n$ με πιθανότητες αντίστοιχα $p_1, \dots, p_n$. Τότε το ποσό έκπληξης που δεχόμαστε καθώς το X παίρνει τις τιμές $x_1, \dots, x_n$ δίδεται από τον τύπο $H(X) = -\sum_{i=1}^n p_i \log p_i$. Το $H(X)$ συμβολίζει λοιπόν τον μέσο όρο της έκπληξης που κάποιος προσλαμβάνει από τις τιμές που παίρνει το X και μετράει επίσης την αβεβαιότητα το X να λάβει τις συγκεκριμένες τιμές. Δηλαδή όσο μεγαλύτερη είναι η αβεβαιότητα τόσο το μέγεθος $H(X)$ αυξάνει και παίρνει τη μέγιστη τιμή H_{max} όταν όλες οι πιθανότητες p_i είναι ίσες. Σε αυτήν την περίπτωση έχουμε κατά Shannon και Boltzmann και τη μέγιστη πληροφορία.

²⁰⁸ Π. Ξαγοράρης, «Κυβερνητική και Τέχνη», ό.π., σ. 197.

²⁰⁹ Η έννοια του πλεονασμού (redundancy) που περιγράφει μια κανονικοποιημένη μορφή εντροπίας ορίζεται με τον τύπο: $R = 1 - \frac{H}{H_{max}}$. Τότε ο πλεονασμός R μεταβάλλεται από 0 έως 1 και όταν $R = 0$ (ελάχιστη πληροφορία) το σύστημα βρίσκεται σε πλήρη αταξία και αποδιοργάνωση, ενώ όταν $R = 1$ (μέγιστη πληροφορία) είναι απολύτως οργανωμένο, ό.π., σ. 197.

²¹⁰ Π. Ξαγοράρης, «Κυβερνητική και Τέχνη», ό.π., σ. 199-200.

²¹¹ Robert Lilienfield, «Systems Theory as Ideology», *Social Research* 42, Winter 1975, σ. 637-659.

χρόνου ως αποτέλεσμα της κυκλικής αιτιότητας και της επανάληψης η οποία επιστρέφει στην αρχαιοελληνική φιλοσοφία. Ταυτόχρονα όμως πίστευε στην ύπαρξη κανόνων επισημαίνοντας την «ανάγκη ενός νέου λεξιλογίου της θεωρίας και της καλλιτεχνικής πρακτικής, απαλλαγμένου από την ασάφεια διαφορούμενων ή αλληγορικά κατανοητών εννοιών, με τη βοήθεια του οποίου οι προσπάθειες για μια νέα αισθητική θα παράγουν νέα ώθηση»²¹².

Τη νέα αυτή αισθητική αντιπροσώπευσαν διαφορετικές ομάδες καλλιτεχνών που ασχολήθηκαν με την τέχνη των υπολογιστών στην Αμερική και την Ευρώπη. Τα ονόματά τους και σημαντικές εκθέσεις που προώθησαν τις διαφορετικές εκφάνσεις αυτής της τέχνης παρέθεσε ο Ξαγοράρης προς το τέλος του κειμένου του. Ταυτόχρονα δεν παρέλειψε να περιγράψει τις αντίστοιχες εξελίξεις προς αυτήν την κατεύθυνση που έλαβαν χώρα στην Ελλάδα γενικά, και στο δικό του και της Μπίας Ντάβου έργο, ειδικότερα. Από τη δεκαετία του 1980 και μετά έχοντας πλέον πρόσβαση στις νέες δυνατότητες μορφοποίησης που παρέχονταν από την εξέλιξη των υπολογιστών και των προγραμμάτων ασχολήθηκε διεξοδικά με τις εφαρμογές τους. Επίσης συνέτεινε στην εξοικείωση του κοινού με τη νέα τεχνολογία αφού όπως έγραψε στο κλείσιμο του άρθρου του οι φόβοι που σχετίζονταν με την χρήση του υπολογιστή ήταν αβάσιμοι. Ο τελευταίος «ως δημιουργήμα του ανθρώπου υπόκειται απολύτως στον έλεγχό του. Το ανθρώπινο πνεύμα έχει τη δύναμη να καθορίζει και να υποτάσσει στη δική του σκοπιμότητα τη μηχανή-μέσον που αποτελεί απλώς ένα ενεργούμενό του»²¹³.

3.16. Η εισαγωγή του στοιχείου της τυχειότητας μέσα από τη χρήση του λείζερ. Μετασχηματισμοί 4, 1984

Η επιδίωξη για ένα σύστημα επικοινωνίας απαλλαγμένο «από την ασάφεια διαφορούμενων ή αλληγορικά κατανοητών εννοιών» που πρότεινε ο Ξαγοράρης αντηχούσε τα λόγια της Ντάβου, που την ίδια περίοδο επεσήμανε την «ανάγκη για την πλήρη ανάπτυξη μιας επικοινωνίας διπλής κατεύθυνσης μεταξύ καλλιτέχνη-θεατή απαλλαγμένης από «θορύβους»²¹⁴. Σχεδόν δύο δεκαετίες νωρίτερα, ο George Kubler με το βιβλίο του *The Shape of Time*, που πρότεινε μια διακεκομμένη, μη-γραμμική πορεία της ιστορίας της τέχνης, είχε μοιραστεί την ίδια αντίληψη για τον περιορισμό του θορύβου προς χάριν της πιστότητας του

²¹² Π. Ξαγοράρης, «Κυβερνητική και Τέχνη», ό.π., σ. 201.

²¹³ Ό.π., σ. 203.

²¹⁴ Δες στο κεφάλαιο για την Μπία Ντάβου, σ. 281 και υποσημείωση ν. 70.

μηνύματος και της διασφάλισης της επικοινωνίας²¹⁵. Ο αμερικανός ιστορικός τέχνης, επηρέασε με τις θέσεις του και τον επιδραστικό του λόγο έναν ολόκληρο κύκλο μινιμαλιστών και εννοιολογικών καλλιτεχνών τη δεκαετία του 1970, όπως ο Robert Smithson. Οι καλλιτέχνες αυτοί βάσισαν την έρευνα και το καλλιτεχνικό τους έργο στην κυβερνητική και την έννοια της εντροπίας²¹⁶.

Η ύπαρξη θορύβου και παραμορφώσεων στην πράξη όμως είναι αναπόφευκτη, περιορίζοντας την ικανότητα του δέκτη να διακρίνει με ακρίβεια τα επιμέρους στοιχεία του έργου. Η Θεωρία της Πληροφορίας, με βάση το θεώρημα κωδικοποίησης του Shannon, εισάγει ένα μέτρο αβεβαιότητας της πληροφορίας και υποστηρίζει ότι όπως και να κωδικοποιήσουμε το μήνυμα, ο δέκτης/θεατής θα προσλάβει μία λιγότερη σαφή πληροφορία. Οι συνθήκες λοιπόν δεν είναι ποτέ ιδανικές για μία απρόσκοπτη επικοινωνία και η μετάδοση ενός απόλυτα ευδιάκριτου και σαφούς μηνύματος είναι αδύνατη. «Η “απόκλιση”, “θόρυβος” και η αλλαγή σχετίζονται με την παρουσία παρεμβολών που εμποδίζουν την πλήρη επανάληψη ενός παλαιότερου συνόλου συνθηκών»²¹⁷, γράφει ο Kubler υποστηρίζοντας τελικά ότι η προοδευτική πορεία της ιστορίας διακόπτεται από παλινδρομήσεις, κάνει κύκλους και επιστρέφει πίσω στον εαυτό της. Η πρόοδος υπόκειται στους νόμους της φθίνουσας απόδοσης, και όπως σωστά το έθεσε ο Wiener, κάθε σύστημα οδεύει τελεολογικά προς τη φθορά όσο αποδοτικό και αν είναι, όσο και αν προστατεύεται από την ανάδραση (feedback). Η εντροπία/τάση για αποδιοργάνωση, και η έλξη προς το χάος είναι αναπόφευκτη.

Έχοντας ο Ξαγοράρης επιτύχει την απόλυτη οργάνωση και τάξη με τις δυνατότητες γεωμετρικοποίησης της φόρμας που του έδωσαν οι υπολογιστικές μηχανές, αποφάσισε να πειραματιστεί με οριακές τιμές τροποποιώντας ορισμένους συντελεστές των προγραμμάτων. Ο πειραματισμός αυτός του προσέφερε απρόβλεπτα μεν αποτελέσματα, αλλά μικρές δυνατότητες ελέγχου και παρέμβασης από μεριάς του. Όπως υπογράμμισε σε μια συνέντευξή του το 1984²¹⁸, η μαγεία στην τέχνη έρχεται με την προέκταση αυτών των αντιλήψεων. Τον ενδιέφερε δηλαδή το αποτέλεσμα που προκύπτει ένα βήμα μετά τον προκαθορισμό των δεδομένων, εκεί που το τυχαίο έρχεται ως προέκταση της τάξης. «Οι μορφές που προκύπτουν,

²¹⁵ «Μέσα στην ιστορία των πραγμάτων, βρίσκουμε την ιστορία της τέχνης. Περισσότερο από τα εργαλεία, τα έργα τέχνης μοιάζουν με ένα σύστημα συμβολικής επικοινωνίας το οποίο πρέπει να είναι απαλλαγμένο από τον υπερβολικό «θόρυβο» στις πολλές εκδοχές από τις οποίες εξαρτάται η επικοινωνία, προκειμένου να εξασφαλιστεί κάποια πιστότητα». George Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1962, σ. 61, (μετάφραση δική μου).

²¹⁶ Για την επιρροή του έργου του George Kubler τη δεκαετία του 1970 στους καλλιτεχνικούς και πνευματικούς κύκλους της εποχής στην Αμερική δες Pamela M. Lee, *Chronophobia. On time in the art of the 60s*, ό.π., σ. 222-223.

²¹⁷ George Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, ό.π., σ. 60, (μετάφραση δική μου).

²¹⁸ Π. Ξαγοράρης, *Μετασχηματισμοί 4*, Διάλογος με τη Μαρία Καραβία, ΕΡΤ1, Εκπομπή Εικαστικά, 1984.

σε συνδυασμό με ακραίες τιμές παραμέτρων, κινούνται στα όρια τάξης και αταξίας, και συχνά θυμίζουν το απόσπασμα του Ηράκλειτου, που αναφέρεται στο μέγιστο κάλλος των μορφών που εκφράζουν «χαώδεις» και άμορφες καταστάσεις»²¹⁹.

Στο ίδιο πλαίσιο άρχισε να πειραματίζεται και με μία άλλη νέα και σημαντική για την εποχή τεχνολογία, αυτή των λέιζερ. Για πρώτη φορά στο έργο «*Αφιέρωμα στην έλικα του Ιωνικού κιονόκρανου*» που παρουσίασε στις εκθέσεις *Φεστιβάλ Ελληνικής Τέχνης*, Nieuwe Kerk, 1981 στο Άμστερνταμ και τα *Ευρωπαϊκά*, 1982 στο Palais des Beaux Arts στις Βρυξέλες, εξέθεσε μία κινητική δημιουργία με ακτίνες λέιζερ. Η ενασχόληση του καλλιτέχνη με το σχήμα της έλικας, γνωστής και ως «σπείρας του Αρχιμήδη», δεν ήταν τυχαία. Η σπειροειδής καμπύλη έχει σαν χαρακτηριστικό ότι η απόσταση μεταξύ δύο διαδοχικών περιελίξεων παραμένει σταθερή. Μέσω αυτής ο Αρχιμήδης κατάφερε να τετραγωνίσει τον κύκλο. Φυσικά για τον Ξαγοράρη εκτός από τις μαθηματικές ιδιότητες της, η έλικα ήταν ένα σχήμα που συνδυάζει τη μορφή και τη λειτουργικότητα όπως συναντάται στον ιωνικό κίονα. Αυτός εκπροσωπεί το μέτρο του κάλλους, την αρμονία και την ομορφιά που ο καλλιτέχνης αναζήτησε σε όλη του τη ζωή. Παράλληλα, η έλικα ως ομαλή, ατελείωτη γραμμή που εξελίσσεται αέναα και συναντάται στη φύση και το σύμπαν εμπεριέχει την έννοια του χρόνου. Από τα πανάρχαια οστρακόδερμα, έως τον σχηματισμό των Γαλαξιών, η δυναμική κίνησή της συνδέθηκε με την ανάπτυξη, τη συνέχεια, τον ρυθμό της ίδιας της ζωής. Αυτή τη ζωτική δύναμη του σχήματος θέλησε να αποτυπώσει μέσω του κινητικού του έργου ο Ξαγοράρης.

Ο ίδιος παραδέχτηκε ότι δεν πέτυχε τα αποτελέσματα που επιθυμούσε καθότι η «κίνηση των εικόνων ήταν επαναλαμβανόμενη και περιοδική... μονότονη και κουραστική»²²⁰. Έτσι στο επόμενο έργο του «*Τα πάντα ρει*», 1984 (εικ.212-216) το οποίο παρουσίασε στο Ινστιτούτο Goethe στο πλαίσιο της έκθεσης *Μετασχηματισμοί 4*, ο καλλιτέχνης όπως ανέφερε «σκέφτηκ(ε) την παρέμβαση της μουσικής, που με συνεχώς μεταβαλλόμενους ήχους θα μεταβάλλει την εικόνα και θα την καθιστά αενάως ρέουσα και ταυτόχρονα συνεχή»²²¹. Στη νέα αυτή οπτικοκινητική κατασκευή, χρησιμοποίησε δύο ακτίνες λέιζερ και φίλτρα για να κάνει εντονότερη την αντίθεση του κόκκινου μονοχρωματικού φωτός στο σκοτάδι. Ταυτόχρονα ρύθμιζε, είτε με το χέρι είτε με μηχανικό τρόπο, την ταχύτητα περιστροφής της φωτεινής δέσμης, μεταβάλλοντας τον ρυθμό εναλλαγής των δημιουργούμενων σχημάτων. Οι

²¹⁹ Π. Ξαγοράρης, «Γεωμετρική και Μεταγεωμετρική Τέχνη», (Ανακοίνωση στο Συμπόσιο *Μοντέρνο-Μεταμοντέρνο*, 26-28 Φεβρουαρίου 1988), έκδοση πρακτικών, Αθήνα, Σμίλη, 1988, σ. 140.

²²⁰ «Οι «Μετασχηματισμοί» του Παντελή Ξαγοράρη, μια συζήτηση του ζωγράφου με τους ιστορικούς τέχνης Τώνη Σπητέρη και Μάνο Σ. Σταφανίδη, στο εργαστήριο του καλλιτέχνη», *Εικαστικά*, τ. 29, Μάιος 1984, σ. 6-17.

²²¹ Ο.π.

κατευθυνόμενες δέσμες προσέκρουαν πάνω σε πρίσματα και μέσω της ανάκλασης²²², δημιουργούσαν στο χώρο καμπύλες και ακανόνιστες οπτικές μορφές που προβάλλονταν σε ένα μεγάλο πανώ (9 x 6 μέτρα). Στη συνέχεια ο καλλιτέχνης τις μετέβαλε, αλλοίωνε και κατέστρεφε δίνοντας την αίσθηση ότι χορεύουν στο σκοτάδι επιτείνοντας τον απρόβλεπτο χαρακτήρα²²³.

Η ταυτόχρονη χρήση της ηλεκτρονικής μουσικής του πρωτοπόρου συνθέτη και μουσικολόγου Στέφανου Βασιλειάδη²²⁴ με την ηχοπλαστική της δύναμη προσέδιδε νέα διάσταση στο έργο. Ο συνδυασμός ηλεκτρονικών στοιχείων δημιουργούσαν φουτουριστικούς ήχους που υπαινικτικά υπενθύμιζαν αρχέγονα ακούσματα της Φύσης και πρωταρχικές μορφές ζωής. Η μεταβολή της γεωμετρικής ακτίνας που ακολουθούσε τον ρυθμό της μουσικής, έφθανε στο άμορφο, γίνονταν ένα με τη ρευστότητα του ήχου καταλήγοντας σε ένα οπτικό και ηχητικό περιβάλλον που διακρίνονταν για τη σφοδρότητα και τον χαοτικό του τόνο. Εκεί όπου όλα φθίνουν αλλά και ξαναγεννιούνται. Ή σύμφωνα με τον τίτλο του έργου στο σημείο εκείνο, όπου η σχέση των αντιθέτων δεν εκφράζεται μόνο μέσω του «κοινού λόγου», αλλά και ως «πόλεμος» - μια άλλη όψη της αρμονίας, μια κοσμική σταθερά που διέπει τα αντίθετα και παράγει διαρκώς νέες ισορροπίες μέσω των συγκρούσεων.

3.17. Συμπεράσματα ή η επιστροφή στη μεταφυσική τελειότητα των αριθμών

Με βάση τα παραπάνω, αξίζει να σημειώσουμε, ότι ο Ξαγοράρης, μέσω των κινούμενων και των εν ροή μορφών, διέγραψε και ο ίδιος ένα κύκλο και επέστρεψε στις αναζητήσεις που εξέφραζαν τα πρώτα του έργα. Αυτές δεν ήταν άλλες από την αναζήτηση της κίνησης, της μετεξέλιξης και της ροής του χρόνου. Συμφωνώντας με τον κριτικό Τώνη Σπητέρη, που παρακολούθησε από τα πρώτα της βήματα την πορεία του καλλιτέχνη, σημειώνουμε ότι το έργο του «προτείνει μια διευρυμένη αντίληψη της τέχνης, διαισθητική και

²²² Σύμφωνα με τον νόμο που ρυθμίζει τη γωνία προσπτώσεως προς τη γωνία ανακλάσεως στα λείζερ.

²²³ Ο ίδιος γράφει αναφερόμενος στις δυνατότητες διεύρυνσης της γεωμετρικής τέχνης που αποβλέπει στη δημιουργία «μεταγεωμετρικών» εκβάσεων βάσει της θεωρίας των καταστροφών του René Thom στο έργο του *Modeles mathématiques de la morphogenèse*, Paris, 1974, και αναφέρει: «Ανάλογα αποτελέσματα προκύπτουν με τη χρησιμοποίηση ακτίνων λείζερ, όπου με κατάλληλες ανακλάσεις οι μορφές καταστρέφονται, αλλοιώνονται και παρουσιάζουν συνεχώς μετασχηματιζόμενες μορφές, που μεταβάλλονται από γεωμετρικές σε άμορφες», Π. Ξαγοράρης, «Γεωμετρική και Μεταγεωμετρική Τέχνη», ό.π., σ. 140.

²²⁴ Κομβικό σημείο στη μουσική συνθετική αντίληψη του Βασιλειάδη αποτέλεσε η γνωριμία του με τον Γιάννη Χρήστου κατά το τελευταίο διάστημα της ζωής του πρόωρα χαμένου συνθέτη την περίοδο 1979-80. Βρισκόταν στον ίδιο κύκλο πρωτοπόρων μουσικολόγων και συνθετών με τον Μ. Αδάμη και είχε συμμετάσχει στις Ελληνικές Εβδομάδες Σύγχρονης Μουσικής του Γ. Παπαϊωάννου. Οι συνθέσεις του διακρίνονταν για την ανοικτότητα και τη φαντασία τους που σε συνδυασμό με την εισδοχή παραδοσιακών μουσικών φορμών και αρχέγονων ήχων τον έκαναν μία από τις βασικές μορφές της πειραματικής περιοχής της μουσικής πρωτοπορίας των αρχών της δεκαετίας του 1970 στην Ελλάδα.

ενσυνείδητη, που να συνδέει και να συνδυάζει τη διαίσθηση του ανθρώπου με τη γνώση και τη νόησή του, το χάος με την τάξη»²²⁵.

Πράγματι με τις διαδοχικές σειρές των *Μετασχηματισμών* -αλλά και τις ομαδικές εκθέσεις συμμετοχής του τη δεκαετία του 1980 στην Ελλάδα και το εξωτερικό-, καθώς και την τελευταία ατομική του έκθεση *Μετασχηματισμοί 5* το 1992 στην αίθουσα τέχνης Παρατηρητής στη Θεσσαλονίκη (εικ.217-222), όπου παρουσίασε επεμβάσεις με ακτίνες λέιζερ πάνω σε αρχαιοελληνικά γλυπτά, φαίνεται ότι ο καλλιτέχνης συνέχισε να υποστηρίζει την ύπαρξη νόμων και να αναζητά με επιτακτικό τρόπο τα «μέτρα της τάξης». Παρόλα αυτά, η πίστη στη δυνατότητα πρόβλεψης και στη ρύθμιση της μελλοντικής συμπεριφοράς ενός συστήματος, συνυπήρχε με την πεποίθηση ότι η αιτιότητα δεν ακολουθεί πάντα μια γραμμική και προδιαγεγραμμένη πορεία. Οι παλινδρομήσεις, η αμφιβολία και η πιθανολογική αβεβαιότητα, το χαώδες και το άμορφο υπήρξαν για τον ίδιον μέρος της νομοτελειακής εικόνας του σύμπαντος.

Με τη γνώση της αρχαιοελληνικής παράδοσης, η οποία πρεσβεύει την αρμονία και αναδεικνύει τον άνθρωπο ως «μέτρο των πάντων»²²⁶, ο Ξαγοράρης αναζήτησε με το έργο του να διατυπώσει μια θεωρία, που βασιζόμενη σε αντικειμενικούς αισθητικούς κανόνες και επιστημονικά κριτήρια, θα εξηγούσε τόσο λογικό όσο και το υπερλογικό. Το ενδιαφέρον του δεν περιορίστηκε στα καθαυτά τεχνολογικά επιτεύγματα, αλλά σε όλη του την πορεία προσπάθησε να ανακαλύψει ένα πνεύμα ενότητας που συνδέει, όπως διατύπωσε «τη φιλοσοφική και επιστημονική σκέψη με την καλλιτεχνική δημιουργία. Μιας ενότητας που δεν είναι άσχετη με τον υποστασιακό χώρο του ανθρώπου και την επιδίωξη μιας «σφαιρικής

²²⁵ Τώνη Σπητέρη, «Παντελής Ξαγοράρης», *Τομές*, Απρίλιος, 1981, σ. 63. Τα ίδια λόγια παραθέτει και ο Ξαγοράρης στην «Εισαγωγή και/ ή ένα Χρονικό» του βιβλίου του, Παντελής Ξαγοράρης, *Μετασχηματισμοί, Δομές και Μεσότητες στην Τέχνη*, ό.π., σ. 11.

²²⁶ Όπως αναφέρει «τα μέσα υψηλής τεχνολογίας αποτελούν δημιούργημα του ανθρώπου, ο οποίος τα κατευθύνει επιλέγοντας το «καλόν» (με την αρχαία σημασία του όρου), γιατί ο άνθρωπος, σύμφωνα με την πρωταγόρεια αρχή, αποτελεί το «μέτρον πάντων» και είναι άπειρος σε βάθος «ψυχής πέρατα ιών, ουκ αν εξεύροι» (Ηράκλειτος, αποσπ.Β2)», Π. Ξαγοράρης, «Πληροφορική και Τέχνη», *Διπλή Εικόνα*, τ. 7, 1986, σ. 22. Αλλά και αλλού «πολλοί εκφράζουν φόβους ότι η ανθρώπινη δράση συνεχώς περιορίζεται και ίσως κάποτε, με την χρησιμοποίηση υπολογιστών, περιοριστεί μόνο στις ανώτατες λειτουργίες, στις τοποθετήσεις ειδικών στόχων κλπ. Η απασχόλησή, από πολλά χρόνια, με σχετικά προβλήματα με έχει πείσει ότι οι φόβοι αυτοί είναι αβάσιμοι και οφείλονται μάλλον σε μία ρομαντική διάθεση ωραιοποίησης του παρελθόντος. Στην πραγματικότητα, τα μέσα της νέας, υψηλής τεχνολογίας αποτελούν δημιουργήματα του ανθρώπου και, συνεπώς, υπόκεινται απόλυτα στον έλεγχό του. Ουσιαστική σημασία στην δημιουργία του έργου τέχνης έχει η σύλληψη και επινόησή του από τον καλλιτέχνη-δημιουργό και όχι η εκτέλεσή του από αυτόματες συσκευές, τις οποίες ο ίδιος κατευθύνει. Οι τελικές αποφάσεις και επιλογές του «καλού» (με την αρχαία σημασία της λέξης), καθορίζονται από τον άνθρωπο, ο οποίος όπως μας δείχνουν ανάλογα προβλήματα του παρελθόντος, εξοικειώνεται με τις τεχνολογικές κατευθύνσεις του και τις κατευθύνει, τις προσαρμόζει στα μέτρα και τις ανάγκες του. Γιατί ο άνθρωπος είναι το «δεινότερο πάντων», για να θυμηθούμε τον Σοφοκλή, είναι άπειρος σε βάθος. Οι μακρινές ρίζες, άλλωστε, αυτής της ενότητας Τέχνης και Επιστήμης, αισθήματος και λόγου, βρίσκονται στην ελληνική αρχαιότητα όπου οι καλλιτεχνικές αναζητήσεις ήταν συνυφασμένες με τις φιλοσοφικές και επιστημονικές», Π. Ξαγοράρης, «Τέχνη και Νέα Τεχνολογία», Συμπόσιο Τέχνη και Τεχνολογία, Αθήνα, 1987, Ύψιλον, σ. 99.

πνευματικότητας»²²⁷.

Τα λόγια του υπενθυμίζουν την αναζωπύρωση της παράδοσης του Ορφισμού των αρχών του 20^{ου} αιώνα, που επηρέασε πλήθος δημιουργών στο Παρίσι, μεταξύ των οποίων και τους Le Corbusier και Πικιώνη. Ο νέος αυτός γνωστικισμός, αναζητώντας το σημείο επαφής ανάμεσα στη μοντέρνα αισθητική και την πολυπολιτισμική πνευματικότητα της αρχαίας μεσογείου, διαμόρφωσε μια πίστη που ένωνε ανατολικές και δυτικές δοξασίες σε μια συνολική αντίληψη και μια οικουμενική θρησκεία. Ως καλλιτεχνικό κίνημα ο Ορφισμός υποστηρίζει τη σύζευξη των αντιθέτων δυνάμεων και κάθε μορφή δυικής σχέσης όπως απαντά στον Ηράκλειτο και τα αρχαία ορφικά μυστήρια, ενώ εκθειάζει την ιερότητα του αριθμού που οδηγεί στην κοσμική αρμονία σύμφωνα με τους Πυθαγόρειους, και φθάνει μέχρι τη θεωρία των ιδεών του Πλάτωνα, στην οποία το υπερβατικό Κάλλος εκφράζεται μέσω των μαθηματικών αρχών.

Ο Ξαγοράρης ακολούθησε την ίδια πίστη στη μαθηματική αρχή και τον Αριθμό που συμφυής με την αρμονία είναι δυνατόν να οδηγήσει στο άρρητο και το θείο. Μάλιστα δεν παρέλειψε να παραπέμψει για ακόμη μια φορά σε έναν από τους διαλόγους του Valéry²²⁸, στον οποίο ο άνθρωπος καταφέρνει να οδηγηθεί στην αποκάλυψη μιας υπερβατικής συνείδησης. Δηλώνοντας ρητά ότι οι κατακτήσεις του τεχνικού πολιτισμού και ο ματεριαλισμός έχουν περιφρονήσει τις φιλοσοφικές και υπαρξιακές αντιλήψεις, υποστήριξε τη μελέτη του αρχαιοελληνικού παρελθόντος έτσι ώστε να αποκομίσει κανείς γνώση για το σήμερα²²⁹. Μέσα από μία κυκλική πορεία, θεώρησε ότι οι φιλοσοφικές ιδέες-αντιλήψεις του 5ου π.Χ. αιώνα, όσον αφορά την ουσία των όντων και των φαινομένων, είναι δυνατόν να μεταφερθούν στον 20ό αιώνα στηρίζοντας τον προσωπικό μύθο-ιδεολόγημα της καλλιτεχνικής του εργασίας.

Η αισθητική εμπειρία για τον Ξαγοράρη είχε πάντα σταθερή αναφορά την επιστροφή

²²⁷ Παντελής Ξαγοράρης, *Μετασχηματισμοί, Δομές και Μεσότητες στην Τέχνη*, ό.π., σ. 10.

²²⁸ «Ο Paul Valéry σ' έναν διάλογό του παρουσιάζει ένα Φοίνικα ναυπηγό που προσωποποιεί την αποκάλυψη του μυστηρίου της ενεργού φύσεως μέσα στις ανθρώπινες δημιουργίες. Έναν άνθρωπο με τερατώδη και πρωτόγονη φύση, χωρίς προλήψεις, που η σκέψη του εμβαθύνει μέσα στην ανεξερεύνητη ουσία των πραγμάτων αποκαλύπτοντας τη δομή τους, τις έννομες αρχικές σχέσεις των μερών τους, που εκφράζονται με σχήματα αφηρημένα, σύμβολα του νόμου και της ιδέας που υπάρχει στη ρίζα τους. Υπάρχει στο διάλογο αυτό ένα θησαύρισμα από πανθεϊστική μέθεξη προς τη φύση, που καθώς περιβάλλεται από ένα αισθητό πλαίσιο εγκαταλείπει το χώρο του πνεύματος και εισβάλλει στον αισθητικό χώρο της πλαστικής εκφράσεως», Παντελής Ξαγοράρης, «Τέλεια στερεά και σύγχρονη πλαστική», ό.π., σ. 29.

²²⁹ «Οι μεγάλες θρησκείες και μυθολογίες της ανθρωπότητας, η Αλχημεία, η λαϊκή πεποίθηση σε θαύματα και υπερφυσικές δυνάμεις, ένα ολόκληρο σύνολο από ιδέες και συστήματα με συμπτώσεις και αναλογίες κοινές σε λαούς αρχαίους και τόσο διαφορετικούς όπως οι Έλληνες, οι Χαλδαίοι, οι Αιγύπτιοι, οι Κινέζοι, οι Ινδοί, που οι αρχές τους ανάγονται σε ανύποπτο βάθος αγνοήθηκαν κι περιφρονήθηκαν, και έρχεται σήμερα η πιο εξελιγμένη επιστήμη να τις ερευνήσει και σε πολλά επίπεδα να τις παραδεχτεί. Ο λόγος του Bertrand Russel: «Το πιο παράξενο για τη νέα επιστήμη είναι η επιστροφή της στον Πυθαγορισμό», βεβαιώνεται από τα συμπεράσματα των θεωριών επιστημόνων και σοφών όπως ο Bergson, ο Einstein, ο de Broglie, ο Heisenberg κ.α. Η εφαρμογή μαθηματικών και γεωμετρικών ιδιοτήτων στην τέχνη, που εκφράζεται με σύμβολα απορρέει από μια γενικότερη σοφία που έχει τις ρίζες της σε ένα είδος Πυθαγορισμού και θρησκευτικότητας», ό.π., σ. 29.

στην αφετηρία. Η μαθηματική-γεωμετρική μορφή λειτουργούσε ως ενδιάμεσο που συνδέει το αισθητό με το υπερβατικό. Η γεωμετρία αποκαλύπτεται ως μία ανώτερη τάξη μέσω της οποίας αναγόμεστε, στο απόλυτο πνεύμα. Και ακόμη και αν ο τρόπος αποτίμησης της καλλιτεχνικής αξίας μεταβάλλεται ανάλογα με την εξέλιξη των επιστημών και τα νέα μέσα, η αισθητική κατάσταση-το κάλλος του έργου τέχνης ως μετρήσιμο και επιστημονικά διαπιστώσιμο, είναι για τον Ξαγοράρη πραγματικό γεγονός. Ανάλογο με τα διαθέσιμα μέσα με τα οποία είχε κάθε φορά προσεγγίσει ο καλλιτέχνης τις έννοιες της δομής, της συμμετρίας, της επανάληψης, της αναλογίας, της τάξης αλλά και της αταξίας.

Έτσι όπως παρακολουθήσαμε το έργο του, στην καλλιτεχνική του προσπάθεια, υπεισήλθε αρχικά η γεωμετρία και στη συνέχεια νέοι κλάδοι των σύγχρονων μαθηματικών (θεωρία πιθανοτήτων, δυναμικά συστήματα, ηλεκτρονικοί υπολογιστές) που του επέτρεψαν να διαχειρισθεί το χάος και την αταξία διευρύνοντας το σύνολο των *Μετασχηματισμών* του. Με αυτόν τον τρόπο εμπλούτισε το καλλιτεχνικό του έργο με νέα πρότυπα έκφρασης και μια νέα γλώσσα για τη μετάδοση «αισθητικών» μηνυμάτων. Στους *Μετασχηματισμούς* ο Παντελής Ξαγοράρης αντί για φθόγγους ή γράμματα του αλφαβήτου, χρησιμοποίησε γεωμετρικές φόρμες. Αυτές αποτέλεσαν σημεία-σύμβολα, τα οποία μέσα σε ένα σύστημα με υπολογιστική ακρίβεια και τέλεια σύνταξη, μετατράπηκαν σε οπτικές ποιότητες με σκοπό να μεταφέρουν έννοιες και νοήματα στον χώρο και τον χρόνο. Όσο για την τεχνολογία όπως ανέφερε «ο ρόλος της στο έργο (τ)ου είναι διττός. Διευρύνει τα όρια των πλαστικών και θεωρητικών ερευνών του, ενώ συγχρόνως (τ)ου αποκαλύπτει εκτεταμένες και συνεχώς νέες περιοχές πλαστικών αναζητήσεων, οι οποίες καθιστούν ορατή την εσωτερική δομή της πραγματικότητας με συνεχείς μεταβάσεις από το εύρυθμο και προβλέψιμο στο απρόβλεπτο και χαώδες, με έναν τρόπο «αφανή» και ειμαρμένο»²³⁰.

²³⁰ Π. Ξαγοράρης, «Τέχνη, Φύση και Νέα Γεωμετρία», ό.π., σ. 31.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

ΜΠΙΑ ΝΤΑΒΟΥ

4.1. Η μαθητεία και τα πρώτα έργα αφαίρεσης

Την ίδια επιθυμία για άρθρωση ενός προσωπικού εικαστικού λόγου, ενσυνείδητου και ταυτόχρονα αληθινού, που με την απλότητα και το δομημένο χαρακτήρα του δεν θα επιδέχεται παρερμηνείες, αναζήτησε και η τέταρτη και τελευταία καλλιτέχνίδα που εξετάζεται στη διατριβή αυτή. Όπως η ίδια ομολόγησε¹ -σαφώς επηρεασμένη από τον συνοδοιπόρο της στη ζωή Παντελή Ξαγοράρη-, η έρευνα αποτέλεσε αναπόσπαστο μέρος της εργασίας της, και ακόμη περισσότερο υπήρξε αυτή που κινητοποιεί και συντροφεύει όλες τις δημιουργικές της απόπειρες. Βασική της επιδίωξη, που έκδηλα παρουσιάζεται στο σύνολο του έργου της, ήταν η ανακάλυψη μίας νέας γλώσσας επικοινωνίας με τον θεατή, απαλλαγμένης από τους προϋπάρχοντες πολυχρησιμοποιημένους τρόπους έκφρασης. Η αναζήτησή της αυτή, την οδήγησε σε νέες εικαστικές φόρμες οι οποίες βασίσθηκαν στη λογική επαγωγή χρησιμοποιώντας τα απλούστερα μαθηματικά σύμβολα.

Όπως θα εξετάσουμε αναλυτικά, το ενδιαφέρον της ιδιαίτερα κατά τη δεκαετία του 1970, μετατοπίστηκε από τα μορφολογικά και αισθητικά ζητήματα σε ένα καθαρά εννοιολογικό επίπεδο λειτουργίας της τέχνης. Αυτό εκφράστηκε δια μέσου των μαθηματικών κωδίκων, των υπολογιστικών μηχανών και της δυαδικής γλώσσας. Ταυτόχρονα είναι δυνατόν να συσχετισθεί με την παράλληλη εμφάνιση εκείνη την εποχή της επιστήμης της κυβερνητικής, την αναλυτική φιλοσοφία και τη θεωρία των συστημάτων, που όπως είδαμε αποτέλεσαν άλλωστε και τα κύρια ερευνητικά ενδιαφέροντα του Π. Ξαγοράρη. Η Μπία Ντάβου από πολλές απόψεις ακολούθησε το σύγχρονο ρεύμα της εννοιολογικής τέχνης. Αντίθετα όμως με τους πρωτοπόρους του κινήματος που κατέληξαν να αυτοπαγιδευτούν στην ταυτολογία του παιχνιδιού της εικόνας με τη λέξη, η Μπία Ντάβου κατάφερε να περάσει από την ερμητική γλώσσα της επιστήμης στον μύθο και την αρχέγονη αγωνία της ανθρώπινης ύπαρξης, ιδιαίτερα όπως αυτή εκφράστηκε με την καλλιτεχνική δημιουργία της μέσω της

¹ «Εκείνη την περίοδο κατάλαβα ότι το μόνο που μ' ενδιαφέρει πάνω από όλα είναι η έρευνα και ότι η ζωή μου, για να έχει ενδιαφέρον, πρέπει να είναι σαν του ερευνητή που συνέχεια σκάβει και ψάχνει». «Μπία Ντάβου», Συνέντευξη της Μπίας Παπαδοπούλου και του Δημήτρη Λ. Κορομηλά, *Τ. Α. Μεσογειακό Περιοδικό Σύγχρονης Τέχνης και Ζωής* 3 (1990), αναδημοσίευση στο Τίνα Πανδή, Σταμάτης Σχιζάκης (επιμ.), *Μπία Ντάβου. Αναδρομική*, (κατάλογος έκθεσης), Αθήνα, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 2009, σ. 217.

ύφανσης.

Γεννημένη στην Αθήνα του Μεσοπολέμου το 1932, τα πρώτα έτη της ζωής της σηματοδεύτηκαν από τον θάνατο της μητέρας της, η οποία κατά τη διάρκεια της κατοχής κατέληξε από φυματίωση. Οχτώ χρόνια αργότερα ο μεγαλύτερός της αδερφός Πάρις ως μέλος της πολεμικής αεροπορικής αποστολής συμμετείχε στον πόλεμο στην Κορέα, από όπου και δεν επέστρεψε ποτέ. Ο θάνατός του κλόνισε συναισθηματικά την καλλιτέχνίδα και την ώθησε να αναζητήσει μια δημιουργική διέξοδο έκφρασης των συναισθημάτων της. Η συνάντησή της με τον Κώστα Ηλιάδη υπήρξε καθοριστικής σημασίας για την απόφασή της να ξεκινήσει σπουδές ζωγραφικής στο εργαστήριο του (1952-1958), στο οποίο μετέπειτα συνέχισε να εργάζεται ως βοηθός του. Η τέχνη φαίνεται ότι για την Μπία Ντάβου λειτούργησε όχι μόνο ως τρόπος διαφυγής από την προσωπική της τραγωδία, αλλά και ως μέσο μετατροπής του πρώιμου τραύματος σε δημιουργικότητα. Έτσι η καίρια, αν και πρώιμη διατύπωση της φράσης, «πάντοτε έβλεπα τη ζωή πίσω από ένα μαύρο πλέγμα»² θα επανέλθει αρκετές φορές στο πλαίσιο αυτού του κεφαλαίου, τόσο για την κατανόηση της δημιουργικής της πορείας όσο και ως το λάιτ-μοτίβ του έργου της.

Κατά τα πρώτα χρόνια της εικαστικής της ενασχόλησης, κατ' αντιστοιχία με τους υπόλοιπους καλλιτέχνες που εξετάσαμε στο πλαίσιο αυτής της διατριβής, τα ζωγραφικά έργα της Ντάβου μετατοπίστηκαν από την αναπαράσταση στην αφαίρεση ενσωματώνοντας ένα καθαρά εξπρεσιονιστικό λεξιλόγιο. Η έκθεσή της στην Γκαλερί Άστορ το 1967 προκάλεσε το ενδιαφέρον των κριτικών. Έχοντας απομακρυνθεί από τη μιμητική απόδοση της φύσης δημιούργησε ανεικονικές συνθέσεις που διακρίνονταν για την κινησιακή τους ορμή. Αν και τα έργα της κρίθηκαν ως πρώιμα, αφού όπως ανέφερε η Έφη Ανδρεάδη, δεν επιτυγχάνεται πάντα η μετουσίωση «της ταραχής σε γόνιμη αισθητική ανησυχία», κατάφεραν όμως να αποτυπώσουν «μία αυστηρότητα τόνων και μία αυτονομία κίνησης»³.

Ιδιαίτερα σε έργα όπως η *Σύνθεση*, 1960 και η *Σύνθεση σε κόκκινο*, 1961 (εικ.223-224) τα αλλεπάλληλα επίπεδα έντονου χρώματος διαπλέκονται μεταξύ τους με ένταση, δημιουργώντας σχήματα που με ορμή παλεύουν να κυριαρχήσουν στην επιφάνεια του τελάρου. Η εξισορρόπηση επιβάλλεται μέσα από την παρουσία του πλέγματος που εμφανίζεται με δύο τρόπους. Είτε ως μαύρου πλαισίου που ορίζει με την αδρότητά του τα όρια του καμβά και ταυτόχρονα προσφέρει βάθος στη σύνθεση, είτε ως τα σημεία εκείνα του καμβά που κενά χρώματος αφήνουν να διαφανεί το υλικό (ο κάνναβος της λινάτσας) και λειτουργούν

² Μπία Ντάβου-Ξαγοράρη/Bia Davou-Xagorari, (φυλλάδιο έκθεσης), Αθήνα, Γκαλερί P.R., 1970.

³ Έφη Ανδρεάδη, «Μπία Ντάβου», *Το Βήμα*, 10.03.1967.

ως αναπνοές στο συνολικό έργο. Φαίνεται λοιπόν ότι το πλέγμα επιλέχθηκε, είτε συνειδητά είτε ασυνείδητα, ως η καταλληλότερη μορφή έκφρασης της ψυχολογικής κατάστασης της καλλιτέχνιδος, ενώ όπως θα δούμε στη συνέχεια θα τη συνόδευε σε όλη την εικαστική της διαδρομή.

Όπως παρατήρησε η Ελένη Βακαλό στην κριτική της, «προβάλλει το μαύρο σαν πλέγμα που πίσω του κινείται και υπάρχει το χρώμα. Γίνεται έτσι ένας περιορισμός των διαστάσεων προβολής του χώρου του πίνακα και μέσα από αυτόν ξαναβρίσκει το βάθος. Τεχνικά η προβολή του μαύρου αντί των χρωμάτων είναι επίσης ενδιαφέρουσα και εκφραστικά ίσως να υπονοεί μίαν αντιστροφή του τραγικού στην εποχή μας, με διέξοδο το προχώρημά μας μέσα στην ίδια την σύστασή του, αντίς στην φυγή μας ή στην αποφυγή του»⁴. Ταυτόχρονα, η διεισδυτική ματιά της κριτικού διέκρινε «μία απόσταση ανάμεσα στην σύλληψη και στην εκτέλεση»⁵ χαρακτηρίζοντας τις συνθέσεις ως «προτάσεις» παρά ως ολοκληρωμένα έργα, αφού η συνύπαρξη πολλαπλών στοιχείων συχνά λειτουργεί ανασταλτικά ως προς τη στιβαρότητα και τη συγκεκριμενοποίηση των προθέσεων της δημιουργού.

Πράγματι, ενδεχομένως τα έργα της δεκαετίας αυτής να μην καταφέρνουν να εκφράσουν με τον πιο ρηξικέλευθο τρόπο τις μορφολογικές αναζητήσεις της Ντάβου. Εντούτοις, η πρώτη εμφάνιση του πλέγματος και της συνεπακόλουθης δομικής λογικής που το χαρακτηρίζει, μας οδηγεί να συμφωνήσουμε με την άποψη της Βεατρίκης Σπηλιάδη η οποία αναγνώρισε ότι το τελικό αποτέλεσμα των πρώιμων αυτών ζωγραφικών έργων «επιβάλλεται με την αδρότητα του»⁶. Η καλλιτέχνις μέσα στα επόμενα χρόνια της δεκαετίας του 1970, όπως και η Ναυσικά Πάστρα αντίστοιχα, κατόρθωσε να επινοήσει μία νέα γλώσσα η οποία με βάση τον ορθολογισμό, ακολουθεί ένα προκαθορισμένο σύστημα παραγωγής και απαλείφει κάθε στοιχείο χειρονομιακής έκφρασης συνυφασμένο με τη συναισθηματική φόρτιση.

4.2. Η μαθηματική και πνευματική τάξη του Πλέγματος

Ύστερα από αναζήτηση τριών χρόνων (1967-1970), το 1970 η Ντάβου πραγματοποίησε την τέταρτη ατομική της έκθεση στην αίθουσα τέχνης P.R., στην οποία πρότεινε μια νέα πλαστική απόδοση του πλέγματος, που διατηρεί τα προσεκτικά δομημένα

⁴ Ελένη Βακαλό, «Καλλιτεχνικές Εκθέσεις», *Τα Νέα*, 10.03.1967.

⁵ Ελένη Βακαλό, ό.π.

⁶ «Μία τέτοια αδρότητα στη διατύπωση των σχημάτων που ανατρέπει την πατροπαράδοτη πεποίθηση για τη γυναικεία ευαισθησία ταυτόσημη με τη συναισθηματολογία», Βεατρίκη Σπηλιάδη, «Η αδρότητα στη ζωγραφική της Μπίας Ντάβου», *Δημοκρατική Αλλαγή*, 14.03.1967.

γραφικά στοιχεία, «τα πλέγματα της άκαμπτης, ψυχρής λογικής»⁷, όπως η ίδια τα περιέγραψε λίγα χρόνια αργότερα. Ο όρος *πλέγμα*, όπως αυτός απαντάται στα μαθηματικά, προϋποθέτει την ύπαρξη ενός γεωμετρικού σχήματος, δυσδιάστατου ή τρισδιάστατου, το οποίο επαναλαμβάνεται βάσει ενός μαθηματικού κανόνα, και έχει σαν αποτέλεσμα ο περιβάλλων χώρος να αποκτά αντίστοιχα μία γεωμετρική δομή και οργάνωση. Ταυτόχρονα, ο κανόνας της επανάληψης επιτρέπει να εφαρμόζεται επ' άπειρον. Με όρους που απαντούν στη γραφιστική, το πλέγμα ορίζεται ως ένα επίπεδο τεμνόμενων γραμμών, καθέτων και οριζοντίων, που συχνά χρησιμεύει ως βάση πάνω στην οποία μπορεί κανείς να οικοδομήσει-αναπτύξει το έργο του. Γι' αυτό τον λόγο αποτελεί ένα πλαίσιο σχεδιασμού συντεταγμένων και χρησιμοποιείται συχνά από τους μαθηματικούς και τους σχεδιαστές.

Φυσικά, η χρήση του πλέγματος στην τέχνη δεν ήταν καινούργια, αφού ειδικά στην πρωτοπορία της τέχνης του 20ού αιώνα υπήρξε δημοφιλής επιλογή για πολλούς καλλιτέχνες⁸. Οι δημιουργοί αυτοί βάσισαν την καλλιτεχνική τους έκφραση πάνω στις ιδέες της γεωμετρικής δομής και οργάνωσης η οποία χαρακτηρίζεται από έναν, συνήθως ευδιάκριτο, κανόνα επανάληψης. Από τους πρώτους ιστορικούς τέχνης που ανέλυσαν σε βάθος και τόνισαν τη σημασία του πλέγματος στη σύγχρονη τέχνη, ιδιαίτερα σε συνάρτηση με την έννοια της πρωτοτυπίας και της επανάληψης, υπήρξε η Rosalind Krauss. Όμοια και η επιμελήτρια και κριτικός που κατεξοχήν συνδέθηκε με την εννοιολογική τέχνη και την αποϋλοποίηση της, Lucy Lippard, στο κείμενο του καταλόγου του 1972 της έκθεσης στο Ινστιτούτο Σύγχρονης Τέχνης της Φιλαδέλφειας με τον ομώνυμο τίτλο «Πλέγματα»⁹, αναφέρεται στον τελεολογικό χαρακτήρα του πλέγματος στην ιστορία της τέχνης.

Εξετάζοντας διαφορετικές εκδοχές χρησιμοποίησης του πλέγματος από σύγχρονους καλλιτέχνες όπως οι Sol LeWitt, Ellsworth Kelly, Jasper Johns και Agnes Martin, ο διάλογος γύρω από το θέμα φαίνεται ότι τη δεκαετία του 1970 όχι μόνο δεν είχε εξαντληθεί, αλλά συμπεριλαμβάνει εκτός από το σχέδιο και τη ζωγραφική ακόμη και τη γλυπτική. Ταυτόχρονα δε θα πρέπει να αποσιωπηθεί ότι η παρουσία του πλέγματος υπό την μορφή του στημονιού και υφαιδίου επεκτείνεται στην υφή του ίδιου του καμβά-λινάτσας και ως εκ τούτου στην ύφανση, που θα μας απασχολήσει σε ότι αφορά τη Ντάβου στη συνέχεια της εργασίας.

⁷ Μπία Ντάβου, *Διαγράμματα* (φυλλάδιο έκθεσης), Αθήνα, Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, 1974.

⁸ Στην Μοντέρνα τέχνη υπήρξε συχνό συνθετικό στοιχείο που ανιχνεύεται στο έργο των κυβιστών, όπως στους Pablo Picasso, George Braque και Marsden Hartley, ενώ η καταγωγή του ιστορικά ως στοιχείο οργάνωσης για την απόδοση της προοπτικής έχει επισημανθεί στην αναγέννηση του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα και ιδιαίτερα στους Uccello και Albrecht Dürer. Rosalind Krauss, «Grids», *October*, Vol. 9, Summer 1979, σ. 51, (μετάφραση δική μου).

⁹ Lucy Lippard, *Grids Grids Grids Grids Grids Grids Grids Grids*, Philadelphia, University of Pennsylvania, Institute of Contemporary Art, 1972.

Στο παρόν σημείο όμως θα σταθούμε στη βασική ιδιότητα του πλέγματος, όπως τέθηκε από την Krauss, σε ένα άλλο κείμενό της και αφορά στο «αδιαπέραστο από τη γλώσσα»¹⁰. Όπως αναφέρει η αμερικανίδα κριτικός τέχνης: «Η απόλυτη στάση του πλέγματος, η έλλειψη ιεραρχίας, κέντρου, διακύμανσης του τόνου, υπογραμμίζει όχι μόνο τον αντί-αναφορικό χαρακτήρα του, αλλά - το σημαντικότερο - την εχθρότητά του προς την αφήγηση. Αυτή η δομή, αδιαπέραστη τόσο από τον χρόνο όσο και από το θέμα, δεν θα επιτρέψει την προβολή της γλώσσας στον οπτικό τομέα, και το αποτέλεσμα είναι η σιωπή»¹¹. Έτσι για την ίδια το πλέγμα φαίνεται μέσα στην τέχνη να έχει υπηρετήσει δύο κατευθύνσεις: μία χωρική και μια χρονική. Στη χωρική του έκφραση το πλέγμα εκφράζει την απομάκρυνση από τη μίμηση της φύσης και άρα την όποια αφήγηση, ενώ σε ότι αφορά τη χρονική διάρκεια γίνεται το έμβλημα της μοντερνιστικής αισθητικής που θέλησε να εκφράσει το πανταχού παρόν και αμετάβλητο¹².

Η διάσταση μεταξύ της ύλης και του πνεύματος, του κοσμικού και του ιερού¹³ γεφυρώνεται στη χρησιμοποίησή του ως δομικού στοιχείου καλλιτεχνικής έκφρασης όπως την κληροδότησε ο Mondrian στους σύγχρονους του καλλιτέχνες. Υπό αυτήν την οπτική μπορούμε λοιπόν να υποστηρίξουμε ότι δεν είναι μόνο η σιωπή που αποπνέει κατά την Krauss η χρήση του πλέγματος, αλλά και η υπενθύμιση μίας σύγχρονης μυστηριακής λατρείας, της οποίας τα κέντρα φαίνεται να έχουν μετακινηθεί από την Ελευσίνα και τους Δελφούς, στο Παρίσι και την Νέα Υόρκη¹⁴. Εκείνη την εποχή, η επιλογή του πλέγματος από αρκετούς

¹⁰ «[...] the grid's imperviousness to language», Rosalind Krauss, *The originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Massachusetts, The MIT Press, 1986, σ. 151-170, (μετάφραση δική μου).

¹¹ Rosalind Krauss, ό.π., (μετάφραση δική μου).

¹² Rosalind Krauss, «Grids», ό.π., σ. 52-54.

¹³ Αυτές οι δύο εγγενείς ιδιότητες του πλέγματος αν και αντιφατικές μεταξύ τους, μπορούν να εξηγηθούν - σύμφωνα με την Krauss ξανά- μέσα από «τη μυθική δύναμη του πλέγματος», που καταφέρνει να συγκεράσει το κοσμικό με το θρησκευτικό, την ύλη με την πίστη. «Στον αιρετικό χώρο της μοντέρνας τέχνης, το πλέγμα λειτουργεί όχι μόνο σαν έμβλημα αλλά και σαν μύθος. Και όπως όλοι οι μύθοι, έχει να κάνει με το παράδοξο και το αντιφατικό, όχι με την εξάλειψη του παράδοξου ή την επίλυση του αντιφατικού αλλά με την συγκάλυσή τους έτσι ώστε να φαίνεται (αλλά μόνο να φαίνεται) ότι υποχωρούν. Η μυθική δύναμη του πλέγματος είναι ότι μας κάνει να πιστεύουμε ότι έχουμε να κάνουμε με την ύλη (ή μερικές φορές με την επιστήμη ή τη λογική) ενώ παράλληλα απελευθερώνει την πίστη (ή την ψευδαίσθηση ή τον μύθο)», Rosalind Krauss, ό. π., σ. 54, (μετάφραση δική μου).

¹⁴ Στις Ηνωμένες Πολιτείες η σύζευξη του μινιμαλισμού με τη βουδιστική σκέψη και τη Ζεν φιλοσοφία συμπίπτει με τη διδασκαλία των δύο Suzuki, βουδιστών ερευνητών και καθηγητών σε πανεπιστήμια της Δυτικής και Ανατολικής ακτής. Τη δεκαετία του 1950 ο D.T. Suzuki έδωσε σειρά διαλέξεων για τον Ζεν βουδισμό στο Πανεπιστήμιο Columbia τις οποίες παρακολούθησαν μεταξύ άλλων ο Ad Reinhardt, ο Arthur Danto και ο John Cage. Στη Δυτική ακτή ο Ζεν μοναχός Shunryū Suzuki ίδρυσε το 1962 στο Σαν Φρανσίσκο ένα κέντρο ζεν φιλοσοφίας που προσέλκυσε το ενδιαφέρον της εικαστικής κοινότητας και διεύρυνε τις συζητήσεις σχετικά με το θέμα της σχέσης τέχνης και πνευματικότητας (spiritualism). Επίσης στο Taos του New Mexico ήδη από το 1940 υπήρξε μια ακμαζούσα καλλιτεχνική κοινότητα που το επίκεντρο των ενδιαφερόντων της αφορούσε θέματα γύρω από την πνευματική ανάπτυξη και τη σχέση της με τη φύση και τη γη. Σε συνδυασμό με τη μεταλαμπάδευση του ευρωπαϊκού μοντερνισμού από καλλιτέχνες και διανοούμενους που μετανάστευσαν στην Αμερική έχει επισημανθεί από τους ιστορικούς τέχνης μια έντονη τάση για ενστερνισμό μη παραδοσιακών πνευματικών πρακτικών. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτέλεσε η ομάδα Transcendental Painting Group που υπό την επιρροή των θεωριών του Kandinsky μελέτησε θεοσοφικά ρεύματα και ενσωμάτωσε αποκρυφιστικές και μυστηριακές πρακτικές με καταγωγή τόσο από την Ανατολή όσο και από τη Δύση. Αυτές οι τάσεις απασχόλησαν διάφορους

καλλιτέχνες σαν βασικό στοιχείο εικαστικής έκφρασης έδρασε ταυτόχρονα ως ένα μανιφέστο-προσπάθεια διακήρυξης ανεξαρτησίας της τέχνης από όποια ιστορική προσκόλληση και πολιτική συνδήλωση¹⁵.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, είναι δυνατόν να θεωρηθεί ότι η επιτυχία των συγκεκριμένων έργων έγκειται στο μέτρο της ικανότητάς τους να αποπνέουν μια ιερή, σχεδόν προφητική ποιότητα, που επικροτήθηκε από το κοινό και τους κριτικούς. Απαλλαγμένο το πλέγμα από στοιχεία αναπαράστασης και χρονικούς περιορισμούς, αυθύπαρκτο και αυτόφωτο, αφήνοντας όλα τα υπόλοιπα στη σκιά του, παρουσιάστηκε ως το πλέον κατάλληλο εκφραστικό μέσο στην προσπάθεια των καλλιτεχνών για «αυτόνομη και αυτοτελή»¹⁶ δύναμη του έργου τέχνης. Αυτό δεν έχει άλλο λόγο ύπαρξης πέρα από την ίδια την έκδηλη ομορφιά του –αρχή που ορισμένοι διανοητές υποστήριζαν ως την απόλυτη αξία. Ακόμη και αν η χρήση του πλέγματος στην τέχνη πήρε στη συνέχεια διαφορετικές προεκτάσεις, για λίγο τουλάχιστον, σε διαφορετικά μέρη σε όλο τον κόσμο, οι διάφορες εκδοχές του αποτέλεσαν εκδήλωση της πρωτοτυπίας και της ανεξαρτησίας της τέχνης της εποχής.

Κατά ανάλογο τρόπο η Ντάβου μέσα από τα *Πλέγματα* της κατάφερε να εκφράσει, από τη μία τη μαθηματική τάξη, και από την άλλη το μη αναπαραστατικό, το ανείπωτο που φευγαλέα μπορεί να συλληφθεί μόνο νοητικά. Χωρίς να επιθυμεί ρητά να εναντιωθεί στην αφήγηση, αποστρέφεται πλέον τον πλεονασμό του προηγούμενου αναπαραστατικού τρόπου, «τις ευκολίες των τονικών μεταβολών και μια ζωγραφικότητα που για καιρό είχε συνηθίσει»¹⁷. Έτσι, όπως και τόσοι άλλοι σύγχρονοί της, επιδιώκοντας το «νέο» αποφάσισε να υιοθετήσει τη δομή του πλέγματος, ενώ πειραματίστηκε με διάφορα καινούργια υλικά όπως το πλεξιγκλάς, η πολυστερίνη και το PVC. Στη νέα σειρά τρισδιάστατων συνθέσεων, τα στοιχεία

καλλιτέχνες της δεκαετίας του 1960 με μερικές από τις καλύτερες εκφράσεις τους να ανιχνεύονται στα έργα με πλέγματα της Agnes Martin αλλά και τα υφαντά της Lenore Tawney. Σχετικά με το θέμα της επιρροής της ανατολικής φιλοσοφίας στη Δύση ιδιαίτερα κατατοπιστική υπήρξε η έκθεση γύρω από το Μινιμαλισμό που διοργανώθηκε το 2018 στο ArtScience Museum και την Εθνική Πινακοθήκη της Σιγκαπούρης με το συνοδευτικό κατάλογο Eugene Tan και Russell Storer (επιμ.), *Minimalism, Space, Light, and Object*, Singapore, National Gallery Singapore, 2018, σ. 20, 42-43. Επίσης σχετικές πληροφορίες και στις μονογραφίες για την Agnes Martin βλέπε: Nancy Princenthal, *Agnes Martin: Her Life and Art*, New York, Thames & Hudson, 2015, σ. 44-49, 106 και Cristina Bryan Rosenberger, *Drawing the Line: The Early Works of Agnes Martin*, Oakland, University of California Press, 2016, σ. 44-46. Αντίστοιχα για τη μεταφυσική διάσταση του πλέγματος στα υφαντά στο Sigrid Wortmann Weltge, «Spiritual Revolutionary: Lenore Tawney» στο *Lenore Tawney: Wholly Unlooked For*, Baltimore, Maryland Institute College of Art, 2013, σ. 95.

¹⁵ Το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της δεκαετίας του 1960 στην Αμερική όπως αντίστοιχα και στη Γαλλία υπήρξε ιδιαίτερα τεταμένο. Τα κινήματα για τα πολιτικά δικαιώματα και τις αντιπολεμικές διαμαρτυρίες για τον πόλεμο στο Βιετνάμ εξαπλώνονται, η σεξουαλική απελευθέρωση και τα φεμινιστικά αιτήματα εκδηλώνονται δυναμικά, διεκδικώντας την έκφραση κάθε είδους ριζοσπαστικής σκέψης και αντικομοφορμιστικού πνεύματος καθώς και την ανατροπή των παραδεδομένων πολιτικοκοινωνικών δομών.

¹⁶ «Το πλέγμα δηλώνει ότι ο χώρος της τέχνης είναι αυτόνομος και αυτοτελής», Rosalind Krauss, «Grids», ό.π., σ. 52.

¹⁷ *Μπία Ντάβου-Ξαγοράρη/Bia Davou-Xagorari*, (φυλλάδιο έκθεσης), Αθήνα, Γκαλερί P.R., 1970.

που φαίνεται να κυριαρχούν, είναι αφενός η αυτονομία που το ίδιο το υλικό τους παρέχει, κάνοντάς τα να στρέφονται προς τον ίδιο τους τον εαυτό πέρα από όποιες αναπαραστατικές σημάνσεις, σε συνδυασμό με τη μαθηματική τάξη και τον έντονα γεωμετρικό και τοπολογικό χαρακτήρα. Η κατασκευή των έργων άλλωστε συμπίπτει με την περίοδο κατά την οποία ο σύντροφος της Παντελής Ξαγοράρης εξαιτίας της μαθηματικής του ιδιότητας, ερεύνησε και χρησιμοποίησε νέες γεωμετρικές και τοπολογικές φόρμες στο έργο του. Η μεταξύ τους καλλιτεχνική ώσμωση αποτέλεσε φυσικό επακόλουθο και παρουσιάζεται με έκδηλο τρόπο στη σειρά αυτών των έργων της Ντάβου.

Εξετάζοντας τα *Πλέγματα*, 1970 (εικ.225-226) παρατηρούμε παράλληλα επίπεδα με οπές -χαρακτηριστικό γνώρισμα της τοπολογικής πολυπλοκότητας- να τοποθετούνται στον χώρο με τρόπο ώστε τα ανοίγματα να μην είναι ακριβώς το ένα πίσω από το άλλο. Τα παράλληλα αυτά επίπεδα δημιουργούν μία δομή πλέγματος που διακρίνεται για το στοιχείο της επανάληψης. Κάθε επίπεδο έχει διαφορετικό χρώμα βοηθώντας να παραχθούν καμπυλόγραμμες φόρμες. Το γεγονός ότι οι οπές δεν είναι ακριβώς η μία πίσω από την άλλη επιτρέπει οι καμπύλες να εμφανίζονται η μια υπεράνω της άλλης. Κατά αυτόν τον τρόπο, η οπτική του έργου αλλάζει ανάλογα με τη θέση του θεατή, προκαλώντας κυριολεκτικά τον τελευταίο να κινηθεί για να ενεργοποιήσει την εμπειρία της θέασης. Αυτή η φυσική ενεργοποίηση του σώματος εντείνει το στοιχείο της επικοινωνίας ανάμεσα στο κοινό και το έργο τέχνης δημιουργώντας ένα οπτικό παιχνίδι, που υπήρξε στις άμεσες προθέσεις της δημιουργού.

Σε δύο άλλα *Πλέγματα* του 1970 (εικ.227-228) οι τοπολογικές επιφάνειες από πλεξιγκλάς χρωματίζονται με πλαστικές ζελατίνες προσδίδοντάς τους εντονότερη γεωμετρική δομή. Δημιουργείται έτσι η αίσθηση κατασκευής χρωματισμένων τοπολογικών κόμπων και δεσμών (knots), που φέρνουν στο μυαλό τα έργα *Τοπολογικές Επιφάνειες*, που έχει κατασκευάσει το 1966 ο Παντελής Ξαγοράρης. Παρόλα αυτά, στα *Πλέγματα* της Ντάβου δεν μπορεί κανείς να ανιχνεύσει καθαρά αυστηρές μαθηματικές επιλογές στην κατασκευή των έργων, αφού η γλώσσα της γεωμετρίας ενυπάρχει σε μια λανθάνουσα μορφή. Ενδιαφέρουσα στο σημείο αυτό είναι η άποψη του Χάρη Σαββόπουλου, ο οποίος αναλύοντας τη σχέση της Ντάβου με τη γεωμετρία βλέπει τις αφετηρίες της καλλιτέχνης «στις ύστερες αναζητήσεις των γεωμετρικών τάσεων στα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια, οι οποίες υπονόμεισαν την αυστηρότητα της γεωμετρικής φιγούρας»¹⁸. Ο κριτικός σημειώνει ότι «η γλώσσα της

¹⁸ Χάρης Σαββόπουλος, «Από την Αλεξάνδρεια στην Ιθάκη. Μια ανάγνωση του έργου της Μπίας Ντάβου», στο Τίνα Πανδή, Σταμάτης Σχιζάκης (επιμ.), *Μπία Ντάβου. Αναδρομική*, ό.π., σ. 24-28.

γεωμετρίας κυριαρχεί μάλλον τυπικά [...] δεν κυριαρχεί ο αυστηρός ορθολογισμός, αλλά η ευαισθησία και η τρυφερότητα της καμπύλης»¹⁹.

Η άμεση σύνδεση με το κίνημα του κονστρουκτιβισμού και πλέον συγκεκριμένα με τους Naum Gabo και Antoine Pevsner έγινε και από την ίδια την καλλιτέχνηδα όχι μόνο σε ό,τι αφορά τις γεωμετρικές επιφάνειες αλλά κυρίως, στην καινοτόμα για την Ελλάδα, χρήση του πλαστικού υλικού²⁰. Χωρίς η ίδια να θεωρεί ότι πρωτοπορεί, αφού τα «νέα» υλικά είχαν καθιερωθεί στο εξωτερικό ήδη εδώ και μισό αιώνα, ανέφερε ότι «η ανάγκη της να εκφρασθεί άμεσα και με σαφήνεια [...] την οδήγησε στην χρησιμοποίηση υλικών με χαρακτηριστική καθαρότητα και σκληρότητα (ξύλο, πλεξιγκλάς, φύλλα ζελατίνης)»²¹, παρά τις δυσκολίες που είχε να αντιμετωπίσει από την ανυπαρξία συνεργασιών με ειδικά εργαστήρια και σύγχρονες μεθόδους επεξεργασίας τους στη χώρα μας. Η Ντάβου εκμεταλλεύτηκε τις εκφραστικές ποιότητες των υλικών που σε συνδυασμό με τη μορφή του πλέγματος, αποτέλεσαν το ιδανικό σημαίνον για την έκφραση των καλλιτεχνικών ανησυχιών της. Αυτό που φαίνεται να την ενδιέφερε στα εν λόγω έργα είναι ο τρόπος που θα μπορούσε να συνδυαστεί η υλικότητα με την επ' άπειρον επεκτασιμότητα, στοιχείο που παρουσιάζεται ως εγγενής ιδιότητα του πλέγματος. Πως δηλαδή η σειραϊκή επέκταση επαναλαμβανόμενων μοτίβων θα δημιουργούσε μια ομοιόμορφη «φυγόκεντρη»²² συνθήκη, κατά την οποία το πλέγμα εμφανίζεται ως ένα δίκτυο με δυνατότητα άπειρης επέκτασης βασιζόμενο στη λογική της επανάληψης.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να επισημάνουμε τη σημασιολογική διαφορά από τη μετάφραση του όρου *grid* στα ελληνικά είτε ως *κάνναβος* είτε ως *πλέγμα*, όπως έχει

¹⁹ Ο.π.

²⁰ Λίγους μήνες αργότερα παρουσιάζεται στην Ελληνοαμερικάνικη Ένωση η ομαδική έκθεση «Τα πλαστικά στην τέχνη» στην οποία συμμετέχει και η Μπία Ντάβου με το έργο *Σφαιρικό Θέμα*. Η έκθεση συγκέντρωσε αντιφατικές μεταξύ τους κριτικές, αντανakλώντας έτσι την διάσταση των απόψεων σχετικά με τη χρήση νέων υλικών και τεχνολογιών. Χαρακτηριστικό είναι το κείμενο του Στέλιου Λυδάκη που επιδοκίμασε την έκθεση και παρέθεσε μια σχεδόν εκπαιδευτικού χαρακτήρα ιστορική αναδρομή για τη χρήση του πλαστικού ξεκινώντας από τον κονστρουκτιβισμό και το Μπάουχαους. Στέλιος Λυδάκης, «Τα πλαστικά στην Τέχνη», *Δημιουργίες*, Νοέμβριος 1971. Στον αντίποδα, η κριτική του Τώνη Τσιρμπίνου που αδυνατεί να αποδεχθεί το πλαστικό στη τέχνη, χαρακτηρίζοντάς το ως «ξένο, ψυχρό και προκλητικό στην πνευματικότητα» και αντίστοιχα τα έργα που παρουσιάζονται ως «βάρβαρα, ανατριχιαστικά, και αηδιαστικά». Τώνης Τσιρμπίνος, «Εκθεσις Γιάννη Παππά», *Νέα Πολιτεία*, 05.11.1971.

²¹ Μπία Ντάβου-Ξαγοράρη, «Πάντοτε έβλεπα τη ζωή μου πίσω από ένα μαύρο πλέγμα», *Δημιουργίες*, τ. 8, Νοέμβριος 1970, σ. 55.

²² «Το πλέγμα επεκτείνεται προς όλες τις κατευθύνσεις στο άπειρο. Όποια όρια του επιβάλλονται από ένα δεδομένο ζωγραφικό ή γλυπτικό έργο -σύμφωνα με αυτή τη λογική- μπορούν να ιδωθούν μόνο ως αυθαίρετα. Εξαιτίας του πλέγματος, το δεδομένο έργο τέχνης παρουσιάζεται ως ένα μόνο τμήμα, ένα μικρό κομμάτι αυθαίρετα αποσπασμένο από μια απεριόριστα μεγάλη δομή. Συνεπώς το πλέγμα λειτουργεί προς τα έξω από το έργο τέχνης υποχρεώνοντάς μας να γνωρίσουμε ένα κόσμο πέρα από το πλαίσιο. Αυτή είναι η κεντρόφυγη ανάγνωση», Rosalind Krauss, ό.π., σ. 60, (μετάφραση δική μου). Ενδιαφέρουσα παρουσιάζεται στα αγγλικά η χρήση της λέξης *fabric* που μπορεί να μεταφραστεί ως δομή και ύφασμα. Αυτή η δισημία μπορεί να συνδεθεί με τη σημασιολογική διαφορά που προκύπτει από τη απόδοση της λέξης *grid* στα ελληνικά.

παρατηρηθεί από τους έλληνες θεωρητικούς τέχνης σε διάφορα κείμενα²³. Η Ντάβου επιλέγοντας τον δεύτερο όρο, φαίνεται να συγγενεύει περισσότερο με την έννοια της διαδικασίας της διασταύρωσης και της ύφανσης αφού αυτά -τα πρώιμα σχετικά- έργα προοικονομούν την εξέλιξη του έργου της προς μια πιο χειροτεχνική κατεύθυνση. Αυτή άλλωστε θα μας οδηγήσει στη συνέχεια να συνδέσουμε την εργασία της Ντάβου με τη μεθοδολογία που ακολουθήθηκε από τη Σχολή του Bauhaus και πιο συγκεκριμένα το έργο της Anni Albers.

Η ίδια κατεύθυνση προς την υλικότητα και τη χειρωνακτική πρακτική βοήθησε να διαφύγει η Ντάβου από τον κίνδυνο της υπνωτικής επίδρασης που φέρει κάθε νέα εικαστική φόρμα καταδικάζοντας έναν καλλιτέχνη σε μία αυτό-επαναληπτική μίμηση. Σε αντίθεση με άλλους δημιουργούς, που χρησιμοποίησαν το πλέγμα, ως τον κατεξοχήν τρόπο απελευθέρωσης από τους περιορισμούς των προηγούμενων μορφών, και γρήγορα βρέθηκαν εκ νέου εγκλωβισμένοι σε μια νέα φυλακή, η Ντάβου κατάφερε να αναστρέψει τους όρους της τυπικής μηχανικής εκτέλεσης της συγκεκριμένης δομής. Χωρίς να παγιδευτεί στη μοίρα της επανάληψης και της ταυτολογίας αντιστάθηκε μέσα από τα ίδια της έργα. Ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζει, ότι τα πρώτα σημάδια ενσωμάτωσης γλωσσικών στοιχείων είχαν ήδη αρχίσει να εμφανίζονται ως νύξεις στη σειρά των έργων αυτών. Οι λέξεις «SOS» και «Ελευθερία» ήρθαν να διαταράξουν τη μορφική καθαρότητα του πλέγματος και ήδη προανήγγειλαν τα μέσα διαφυγής που θα οδηγούσαν σε μία συνολική θέαση του έργου τέχνης και σε άμεση επικοινωνία του με τον θεατή.

Ταυτόχρονα, αυτή η ανατροπή ενός εν δυνάμει αυτο-εξαντλούμενου συστήματος πρέπει να ιδωθεί στο γενικότερο πλαίσιο της ελληνικής τέχνης και ενός πλέον υβριδικού χαρακτήρα που προσέλαβε η χρήση του πλέγματος στην τοπική εικαστική δημιουργία σε απόσταση από την καθαρά μοντερνιστική δομή και τη μινιμαλιστική παράδοση²⁴. Το πλέγμα συντρόφευσε την Ντάβου σε όλη τη δημιουργική της πορεία. Άλλες φορές πλέον άμεσα όπως στην επόμενη σειρά έργων *Διαγράμματα* και άλλες φορές πλέον έμμεσα ως υπαινιγμός μέσα από τα διάφορα υλικά (μυλιμετρέ χαρτί, φωτοτυπίες, ύφασμα, εφημερίδες) τα οποία κατά καιρούς χρησιμοποίησε για την υλοποίηση των εκφραστικών της αναζητήσεων.

²³ Κωστής Βελώνης, «Για μια αρχιτεκτονική του πλέγματος στο έργο της Μπίας Ντάβου», διαδικτυακό περιοδικό *kaput.art magazine* δημοσιεύτηκε στις 06.11.2010, <https://www.academia.edu/>, πρόσβαση 21.05.2020 και Τίνα Πανδή, Σταμάτης Σχιζάκης, *Plexus, Το πλέγμα ως διαδικασία*, στο κατάλογο της έκθεσης *Plexus*, Αθήνα, Σπίτι της Κύπρου, 19 Νοεμβρίου 2015 – 15 Ιανουαρίου 2016, σ. 5.

²⁴ Τίνα Πανδή, Σταμάτης Σχιζάκης, ό.π. σ. 6.

4.3. Η μετάβαση από τη δικτατορία στη νέα τέχνη της δεκαετίας του 1970

Η επιθυμία για πρωτοτυπία που εξέλιξε το πλέγμα δεν ήταν αυτή που αποκλειστικά και μόνον συνετέλεσε στη διαφορετική πορεία που προσέλαβε το έργο της καλλιτέχνης ήδη από τα πρώτα έτη του 1970. Έχοντας αναπόφευκτα επηρεασθεί και η Ντάβου από την καταλυτική επίδραση της δικτατορίας των Συνταγματαρχών, το έργο της φαίνεται να μεταβάλλεται υπό τον νέο τεχνολογικό και κοινωνικό ορίζοντα που είχε αρχίσει να ανατέλλει στις αρχές αυτής της δεκαετίας. Όπως ήδη αναφέραμε σε προηγούμενα κεφάλαια, η χρήση της τεχνολογίας υπήρξε για τους καλλιτέχνες όχι μόνο η τάση, αλλά και συχνά η πανάκεια της μεταπολεμικής κουλτούρας στις ΗΠΑ και την Ευρώπη. Παρά τους πολέμιους της χρήσης της μηχανής, που συνέχιζαν να αγρυπνούν από τις φρικαλεότητες του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, οι πρωτοπόροι καλλιτέχνες ορκίζονταν στις νέες δυνατότητες της εποχής των υπολογιστών και της πληροφορίας που προέφεραν επιταχυνόμενους ρυθμούς μετάδοσης των δεδομένων και της επικοινωνίας.

Στην Ελλάδα παρά τα σημάδια που είχε προκαλέσει η επταετής δικτατορία και η καταστολή κάθε είδους ελεύθερης έκφρασης²⁵, η πρώτη αντίδραση στη σιωπή και αποχή από όποια καλλιτεχνική δραστηριότητα που αρχικά υιοθετήθηκε από τους εικαστικούς και λογοτεχνικούς κύκλους, έληξε το 1969²⁶. Τα πρώτα χρόνια της νέας δεκαετίας μια άνοιξη στον τομέα του βιβλίου διαφαινόταν δειλά και η πολιτιστική αντίσταση κατά του νέο-ολοκληρωτικού κιτς είχε ενταθεί²⁷. Την ίδια περίοδο στα εικαστικά, όπως αναφέραμε στο αντίστοιχο κεφάλαιο του Ξενάκη, εκθέσεις με αντιδικτατορικό και πολιτικό περιεχόμενο είχαν αρχίσει να πραγματοποιούνται σε ιδιωτικές γκαλερί και τους εκθεσιακούς χώρους των ξένων Ινστιτούτων και Μορφωτικών Ιδρυμάτων²⁸.

Αξίζει όμως εδώ να επισημανθεί, ότι η αντίδραση προς το καθεστώς σπάνια εκδηλώθηκε με άμεσο τρόπο ως ανοιχτή πολιτική στράτευση. Οι περισσότεροι καλλιτέχνες

²⁵ Το καθεστώς αφού μετέτρεψε την Αθήνα σε πόλη εξωδικαστικών εξαφανίσεων και μυστικών κέντρων βασανιστηρίων, ταυτόχρονα προσπάθησε να εγκαθιδρύσει τις εθνικιστικές του αξίες στη τέχνη. Η γοητεία της αρχαιότητας και η λαϊκή τέχνη καθόταν άβολα δίπλα σε ένα κατάλογο λογοκριμένων βιβλίων ενώ απολάμβαναν τον άρτο και τα θεάματα της Χούντας. Βλέπε Δημήτρης Παπανικολάου, «Ο Πολιτισμός στη Χούντα, "Ανθη" μέσα από τον "γύψο"», *Τα Νέα*, 17.04.2010.

²⁶ Με τη δήλωση του Γιώργου Σεφέρη στο ραδιόφωνο του BBC όπως δημοσιεύτηκε στο Γιώργος Σεφέρης, *Δοκίμες, τόμος τρίτος: Παραλειπόμενα (1932-1971)*, Αθήνα, *Ίκαρος*, 2002, σ. 261-262.

²⁷ Αλέξανδρος Αργυρίου, *Εκκρεμότητες, Προτάσεις για επισφαλή ζητούμενα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2008 και Χρίστος Ζαφείρης, *"Αντεθνικώς δρώντες..."*, 1971-1974: *Η Θεσσαλονίκη στα χρόνια της Χούντας και η εξέγερση του Πολυτεχνείου της*, Θεσσαλονίκη, Επίκεντρο, 2011, σ. 2-3.

²⁸ Μαλαματένια Σκαλτσά, Δήμητρα Τσούχλου (επιμ.), *Αίθουσες τέχνης στην Ελλάδα: Αθήνα - Θεσσαλονίκη 1920 - 1988*, Αθήνα, Άποψη, 1989. Δες και στο αντίστοιχο κεφάλαιο του Ξενάκη σ. 88-89 και υποσημείωση ν. 143-144.

υιοθέτησαν λιγότερο ευανάγνωστους τρόπους και μια πιο κρυπτική γλώσσα για να εκφράσουν την ιδεολογική τους αντίθεση. Συμπορεύτηκαν με αυτόν τον τρόπο με το νέο λεξιλόγιο που ήδη είχε καθιερωθεί στη διεθνή εικαστική σκηνή. Το αίτημα «Κάτω η Χούντα» κυριαρχούσε βέβαια στην Ελλάδα, μην αφήνοντας πολλά περιθώρια συμμετοχής και συμπόρευσης των καλλιτεχνών στα φιλοσοφικά ρεύματα και προβληματισμούς της εποχής όπως εκφράζονταν στα μεγάλα μητροπολιτικά κέντρα. Αρκετοί έλληνες καλλιτέχνες στις αρχές του 1970, όπως ανέφερε ο ιστορικός τέχνης Αλέξανδρος Ξύδης, έχουν όμως αρχίσει να ενσωματώνουν στα έργα τους τις τάσεις της διεθνούς τέχνης της εποχής²⁹. Ο τρόπος και τα νέα μέσα που θα εκφράσουν με τον καλύτερο δυνατό τρόπο τις ανησυχίες τους όσον αφορά θέματα που σχετίζονται με την κοινωνική καταπίεση, την εμπορευματοποίηση, τις νέες τεχνολογίες και την περιθωριοποίηση των μεγάλων αστικών κέντρων, βρέθηκαν στο κέντρο και των δικών τους ενδιαφερόντων.

Περιβάλλοντα, χάπενινγκ, εισχώρηση αντικείμενων του πραγματικού κόσμου στη τέχνη και χρήση των τεχνολογικών επιτευγμάτων ήταν μερικές μόνο από τις νέες τολμηρές φόρμες που παρουσιάστηκαν στο κοινό και το παρακίνησαν να διαβάσει τα σύμβολα και να αναζητήσει τις αναφορές πέρα από το πρώτο επίπεδο της αναπαράστασης και της εικόνας. Το ανατρεπτικό μήνυμα φαίνεται ότι χρειάστηκε μια νέα κατάλληλη, αντισυμβατική φόρμα και την περαιτέρω αποκωδικοποίηση και μετάφραση από τη μεριά του θεατή που περισσότερο έτοιμος από ποτέ θα κατάφερνε να «υπερβεί τον παραδοσιακό συντηρητισμό του μέσου νεοέλληνα της εποχής»³⁰. Ποια λοιπόν ήταν η ανταπόκριση της Ντάβου στις εξελίξεις που συντελούνταν στην τέχνη και πως θα απαντούσε εικαστικά τις πρώτες μέρες της Μεταπολίτευσης στην Ελλάδα;

Τα ταξίδια συνέβαλαν αποφασιστικά στην καλλιτεχνική της διαμόρφωση και ιδιαίτερα αυτό στο Kassel στην ιστορική Documenta 5 του 1972. Η έκθεση σε επιμέλεια του Harald Szeeman, παρουσίασε μεταξύ των άλλων έργα των Joseph Beuys, Hanne Darboven, Mario Merz Agnes Martin και Hans Haacke. Είναι φανερό ότι οι αξίες της ιστορικής πρωτοπορίας είχαν ήδη αρχίσει να μετατίθενται, ενώ κυριαρχούσε η «διάρθρωση μιας πολύπλευρης, ανοικτής ανακατάταξης και αναθεώρησης των εννοιών και των μέσων της πλαστικής γλώσσας»³¹ όπως έγραψε ο Εμ. Μαυρομμάτης στην ανταπόκρισή του για την έκθεση.

²⁹ Αλέξανδρος Ξύδης, «Το σημερινό πρόσωπο της Ελληνικής τέχνης. Πορεία ως το 1974», *Προτάσεις για την Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης, Α. Διαμόρφωση – Εξέλιξη*, Αθήνα, Ολκός, 1976, σ. 262.

³⁰ Μάρθα Χριστοφύλου, «Η Καταλυτική επίδραση της δικτατορίας», αφιέρωμα *Τέχνη και Πολιτική, Επτά Ημέρες – Καθημερινή*, 09.01.2005.

³¹ Εμμανουήλ Μαυρομμάτης, «Ντοκουμέντα 5: Οι «εγνωσιολογικές» έρευνες και η «εικόνα», *Θέματα Χώρου και Τεχνών*, 4/1973, σ. 168-174.

Ταυτόχρονα ο κριτικός τέχνης δίνοντας έμφαση στις εννοιολογικές αναζητήσεις και τις συμμετοχικές διεργασίες επεσήμανε ότι «οι διαδικασίες αποτελούν μέρος αναπόσπαστο κάθε προσωρινής κατάληξης και ότι η μορφή μεταβάλλεται με τις διαδικασίες που τη γεννούν»³². Λίγο αργότερα, η Ντάβου δημοσίευσε ένα άρθρο στο ελληνικό περιοδικό *Δημιουργίες*, στο οποίο ανέφερε: Πρόκειται για μια μεγάλη έκθεση σοκ- έκθεση «έργων τέχνης» - ντοκουμέντων ζωής - όχι μόνο για τους καλλιτέχνες και αισθητικούς αλλά και για κοινωνιολόγους, πολιτικούς, ψυχολόγους, θεολόγους ... Συγχρόνως πολλά ερωτηματικά: «Τι είναι τέχνη;», τι κάνουμε εμείς οι καλλιτέχνες; ποια είναι η προσφορά μας; Η τέχνη άλλωστε βρίσκεται παντού»³³.

Η επίδραση και η έκπληξη που προκάλεσε το πρωτοποριακό, εικαστικό αυτό γεγονός στη Ντάβου δεν είναι αδικαιολόγητη, αν σκεφτεί κανείς την αντίδραση του κοινού που βρέθηκε αντιμέτωπο με τα λευκά τετράγωνα της Agnes Martin³⁴. Χωρίς να είμαστε σίγουροι για την πρόσληψη των έργων από την Ελληνίδα καλλιτέχνιδα, τα πλέγματα της Martin -ειδικά της περιόδου μέχρι το 1967- με τον έντονα γραμμικό πειραματισμό και «την μη επαναλαμβανόμενη χρήση ενός επαναλαμβανόμενου μέσου»³⁵ οδηγούν αναπόφευκτα στη σύγκριση του έργου των δύο δημιουργών. Σε έργα της Martin όπως το *White Flower* (1960-62), *Homage to Greece* (1959), *Untitled* (1959), *Little Sister* (1962), *The Tree* (1964), ο θεατής δεν μπορεί να μείνει ακίνητος, αφού η υλικότητα της δομής του πλέγματος και οι λεπτές διακυμάνσεις στις γραμμές από τη σχεδίαση με ελεύθερο χέρι τον ωθεί να πάρει διαφορετικές θέσεις θέασης για να προσλάβει το έργο. Η αίσθηση κίνησης και παλμού που προκύπτει τόσο μέσα στο ίδιο το έργο -από τα κενά που δημιουργούν οι κάθετες και οριζόντιες διασταυρώσεις-, όσο και ως ενδιάμεσος χώρος κατά την εμπειρία της θέασης, αφήνει να διαφανεί ότι την Martin την ενδιέφερε εξίσου η πνευματική όσο και φυσική πρόσληψη του έργου, αντίστοιχα με τις επιδιώξεις της Ντάβου που εξετάσαμε παραπάνω στα δικά της *Πλέγματα*.

Το θέμα θα μπορούσε να ιδωθεί ακόμη μια φορά στο πλαίσιο του κριτικού διάλογου που είχε προκύψει γύρω από τις θέσεις του Greenberg για έναν αγνό μοντερνισμό, αυτή τη φορά στη συσχέτισή του με τις αρχές του Bauhaus. Συνεχίζοντας τη σχετική αναφορά μας στην εισαγωγή, εδώ μπορούμε να προσθέσουμε ότι η απαίτηση για «ιδιαιτερότητα του μέσου

³² Ο.π.

³³ Μπία Ντάβου, «Σημειώσεις από τα “Documenta 5”», *Δημιουργίες*, 19-21 (Σεπτέμβριος - Οκτώβριος 1972), σ. 74.

³⁴ Η ίδια η καλλιτέχνιδα αναφέρεται στην ύπαρξη μιας ομάδας εθνικιστών που μην αντέχοντας τη θέα των λευκών καμβάδων της, πέταξαν σκουπίδια καταστρέφοντας τα έργα της. Suzan Campbell, «Interview with Agnes Martin, May 15, 1989» απομαγνητοφώνηση, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C., σ. 24. Στο Nancy Princenthal, ό.π., σ. 60.

³⁵ Lippard, *Grids Grids Grids Grids Grids Grids Grids Grids Grids*, ό.π., σ. 13, (μετάφραση δική μου).

(medium specificity)»³⁶, που θέλει την εικαστική πράξη αποκλειστικά ταγμένη στην επίτευξη ενός σκοπού που δεν ακυρώνεται από άλλες αναφορές και δεν επικοινωνεί τίποτα πέραν από τις εγγενείς ιδιότητές της, βρέθηκε σε διάσταση με το πνεύμα διεπιστημονικότητας και τον προσανατολισμό στη διαδικασία και τη χειρωνακτική εκτέλεση, που μια σειρά καλλιτεχνών συνέχισε να πρεσβεύει στην παράδοση του Bauhaus³⁷. Αυτό αναπόφευκτα οδηγεί σε δύο διακριτούς τρόπους θέασης: στην πρώτη περίπτωση την ύπαρξη ενός παθητικού θεατή που προσλαμβάνει καθολικά και μονομιάς το έργο, ενώ στη δεύτερη περίπτωση έμφαση δίνεται σε ένα τρόπο όρασης που προάγει τις δυνατότητες διερεύνησης και ανακάλυψης.

Αν και το έργο της Martin ειδικά από το 1970 και εξής φαίνεται να αποσύρεται στη λιτότητα του εσώκλειστου ζωγραφικού μέσου του πλέγματος και να συνδέεται με τις επαναληπτικές μεθόδους του μινιμαλισμού³⁸, αποσιωπώντας συχνά τη χειρωνακτική διάσταση και την υφαντική ύλη ως αναφορά, τόσο οι προσλαμβάνουσες³⁹ και όσο και τα κείμενα της καλλιτέχνιδος⁴⁰ αποδεικνύουν το αντίθετο. Για την Martin σημασία δόθηκε στην πρακτική πριν από τη θεωρία και προσπάθησε να εξασφαλίσει μια ιδανική κατάσταση του νου, στην οποία το ένστικτο και η έμπνευση δεν σταματούν να αποτελούν κινητήριο δύναμη. Επιπλέον

³⁶ Όπως ο όρος διατυπώθηκε στα άρθρα του Clement Greenberg, «Towards a New Laocoon», *Partisan Review*, July-August, 1940 και «Avant-Garde and Kitsch», *Partisan Review*, Fall 1939.

³⁷ Jeffrey Saletnik, «Pedagogic Objects: Josef Albers, Greenbergian Modernism, and the Bauhaus» στο Jeffrey Saletnik and Robin Schuldenfrei (επιμ.), *Bauhaus Construct: Fashioning Identity, Discourse and Modernism*, New York, Routledge, 2009, σ. 84.

³⁸ Ειδικά ο Lawrence Alloway έγραψε τέσσερα κείμενα για καταλόγους σχετικά με το έργο της Martin και ειδικά μέσα από το τελευταίο για την έκθεση *Systemic Painting* στο Guggenheim έμφαση δίνεται στην οργανωτική μονάδα η οποία με την επανάληψη της κατασκευάζει ένα σύστημα. Παράλληλα δεν έλλειψε η αναφορά στο πλέξιμο ως σύστημα, όμως το βάρος για τον επιμελητή φαίνεται να αφορά στο προδιαγεγραμμένο χαρακτήρα του συστήματος πριν την υλοποίησή του. Το τελευταίο κάνει τα έργα της Martin να τοποθετούνται σε ένα αυτό-αναφορικό πλαίσιο που στοχεύει στο καθαυτό ζωγραφικό αποτέλεσμα χωρίς άλλες επιδιώξεις. Δες σχετικά Ariana Yandell, *Warp/Weft: Agnes Martin, Textiles and the linear experience*, (Thesis, δημοσίευτη), Georgia State University, 2017. https://scholarworks.gsu.edu/art_design_theses/214/, σ. 18-19, πρόσβαση 19.05.2020.

³⁹ Η καλλιτέχνις είχε ιδιαίτερα επηρεαστεί από τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό και ειδικά τα γραπτά του Klee και την παιδαγωγική του Moholy-Nagy και του Josef Albers, όπως παρουσιάστηκε στα χρόνια διδασκαλίας του στο Black Mountain College. Επίσης ο θαυμασμός της για τα υφαντά των ιθαγενών πληθυσμών της Αμερικής εκφράζεται μέσα από τα επαναλαμβανόμενα μοτίβα που θυμίζουν βελονιές, ενώ την περίοδο παραμονής της στο New Mexico δεν έμεινε ανεπηρέαστη, όπως αναφέρθηκε (σημ. 15), από τα θεοσοφικά ρεύματα που κυριαρχούσαν στις καλλιτεχνικές κοινότητες του Τάος τη δεκαετία του 1950. Ισχυρή φιλία και συμπόρευση την ένωνε με την Lenore Tawney, καλλιτέχνιδα που κατεξοχήν χρησιμοποίησε την υφαντική στο έργο της αλλά και μοιράστηκε με την Martin τις ίδιες πνευματικές αναζητήσεις. Nancy Princenthal, *Her Life and Art*, ό.π., σ. 46-47 και Ariana Yandell, *Warp/Weft: Agnes Martin, Textiles and the linear experience*, ό.π., σ. 25-28.

⁴⁰ Ιδιαίτερα στο κείμενο «The Untroubled Mind» που δημοσιεύθηκε αρχικά το 1973 στο πλαίσιο της έκθεσης στο Institute of Contemporary Art του Πανεπιστημίου της Πενσυλβάνια, Φιλαδέλφεια, η Martin αναφέρεται κατηγορηματικά στις έννοιες της έμπνευσης και της διαίσθησης ως βασικά στοιχεία που κινητοποιούν την καλλιτεχνική πρακτική γενικά και καθοδηγούν τη γραμμή της στα πλέγματα ειδικότερα. Πιστεύει ότι η διάνοια δεν θα πρέπει να εμποδίζει την ικανότητα πρόσληψης των ερεθισμάτων και το ένστικτο. Τα λόγια της εμπεριέχουν αναφορές στην κλασική σκέψη με ιδιαίτερη αναφορά στον Πλατωνικό ιδεαλισμό και την αλληγορία του Σπηλαίου αλλά και μεταφέρουν τις αντιλήψεις της Zen φιλοσοφίας. Παράλληλα αναφέρεται άμεσα στις συνθετικές της επιλογές και σε ζητήματα τέχνης. Στο «The Untroubled Mind» στο Dieter Schwarz (επιμ.), *Agnes Martin: Writings/Schriften*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2005, σ. 35-44.

η σχέση της με το υλικό την φέρνει κοντά στην παράδοση του καλλιτέχνη-τεχνίτη που χωρίς να αποποιείται τη διανοητική πρόσληψη του έργου τέχνης, δίνει έμφαση στην υλική και άμεση σχέση με το αντικείμενο.

Το ενδιαφέρον της κατά αυτόν τον τρόπο φαίνεται να συμπορεύεται με αυτό της Ντάβου. Η τελευταία στα χνάρια του Bauhaus, ιδιαίτερα όπως εκφράσθηκε μετέπειτα μέσα από τις *Σειραϊκές Δομές*, επεδίωξε τη μεταβολή της μορφής σε συνάρτηση με την παρουσία του θεατή. Με ποιον τρόπο δηλαδή η δομή και υλική υπόσταση του έργου τέχνης είναι δυνατόν να επηρεάσει την πρόσληψή του. Πως τα γραμμικά στοιχεία, τα διάκενα, η σχέση και οργάνωσή τους στο χώρο -κύρια εργαλεία της γλώσσας των δύο δημιουργών-, είναι δυνατόν να διεγείρουν τη βιωματική εμπειρία θέασης του έργου τέχνης, ακόμη και αν στην περίπτωση της Martin η χρήση της ύφανσης δεν εκφράσθηκε μέσα από την «ανατροπή του αυτο-εξαντλούμενου συστήματος του καννάβου», σύμφωνα με το εύστοχο σχόλιο του Κωστή Βελώνη⁴¹. Ανάλογα η Ντάβου προτού καταλήξει στη χειρωνακτική πρακτική πέρασε από τη χρήση της τεχνολογίας που προσέφερε η εποχή της πληροφορικής.

4.4. Η ενασχόληση με τους Η/Υ και η σειρά *Διαγράμματα και Κυκλώματα*, 1973-75

Με βάση τα παραπάνω αποδεικνύεται ότι κύριο μέλημα της Ντάβου από τη δεκαετία του 1970 υπήρξε ο τρόπος πρόσληψης της τέχνης, όπως διατυπώθηκε ευθέως από την ίδια στην ερώτηση: «είναι η τέχνη έργο κοινωνικό;»⁴². Προσπαθώντας να ερευνήσει τη νέα αυτή κατεύθυνση σε συνδυασμό με την επιθυμία της για πειραματισμό όσον αφορά τις προσλαμβάνουσες από άλλους επιστημονικούς κλάδους, η καλλιτέχνιδα επικεντρώθηκε σε μια νέα σειρά έργων με τίτλο *Διαγράμματα-Κυκλώματα*. Αυτά τα παρήγαγε για ένα σύντομο σχετικά χρονικό διάστημα, μετά τα *Πλέγματα* και πριν τις *Σειραϊκές δομές* -οι οποίες αποτέλεσαν και το μεγαλύτερο μέρος της δημιουργικής της πορείας- και ουσιαστικά συνδέουν τις δύο περιόδους.

Το ερώτημα για την εμπλοκή του θεατή φαίνεται ότι σταδιακά την απασχολούσε ολοένα και περισσότερο δημιουργώντας την ουσιαστική ανάγκη για επικοινωνία μαζί του. Ταυτόχρονα μέλημά της ήταν η ανακάλυψη μέσων έκφρασης πέραν από την υποκειμενικότητα του καλλιτέχνη-δημιουργού και μακριά από τα πρώιμα έργα με έντονο το στοιχείο της

⁴¹ Κωστής Βελώνης, «Για μια αρχιτεκτονική του πλέγματος στο έργο της Μπίας Ντάβου», ό.π., σ. 4.

⁴² Μπία Ντάβου, «Οι Σειραϊκές δομές της Μπίας Ντάβου», *Θέματα Χώρου και Τεχνών*, τ. 2, 1980, σ. 181-183.

προσωπικής εξομολόγησης⁴³. Στόχος της λοιπόν έγινε αφενός ο επαναπροσδιορισμός της σχέσης δημιουργού-κοινού και αφετέρου η έκφραση μέσω αντικειμενικών κανόνων που δεν θα επιδέχονταν αμφισβήτηση. Ο τρόπος για να το πετύχει αυτό ήταν να διαμορφώσει μια νέα «μεταγλώσσα» επικοινωνίας, απαλλαγμένη από τους περιορισμούς των καθιερωμένων μορφών επικοινωνίας. Μία γλώσσα με νέο συντακτικό και λογική, που θα είχε ως αποτέλεσμα να ισορροπήσει τις διακρίσεις μεταξύ τέχνης και επιστήμης στο πεδίο της ποιητικής των μαθηματικών και της κυβερνητικής. Σε αυτή τη γλώσσα, η χρωματική παλέτα και η μορφή αντικαταστάθηκαν, τουλάχιστον εν μέρει, από τον αλγόριθμο και τον κώδικα, με την αισθητική γοητεία να φαίνεται να έχει μικρότερη σημασία από τη γραφική αναπαράσταση του κώδικα.

Στην εποχή της σειραϊκότητας άλλωστε, η έμφαση του έργου τέχνης είχε μετατοπισθεί από το τελικό αποτέλεσμα στη διαδικασία. Η Ντάβου συμπορευόμενη με τις ερευνητικές ανησυχίες του συντρόφου της, προσπάθησε και η ίδια να προσεγγίσει τη νέα επιστήμη της πληροφορικής, τις θεωρίες της πληροφορίας και των πιθανοτήτων⁴⁴, τα συστήματα και την κυβερνητική. Η νέα γνώση που απέκτησε αποκρυσταλλώθηκε σε ένα δυαδικό σύστημα συμβολισμού, βασισμένο σε μια δομική ανάλυση της διττής φύσης του κόσμου. «Εγώ και εσύ», «μηδέν και ένα», «άδειο και πλήρες», «ζωή και θάνατος», εξετάστηκαν με τη βοήθεια μίας γλώσσας που εφευρέθηκε για να πλαισιώσει τις οντολογικές και κοσμολογικές διαστάσεις αυτών των όρων χρησιμοποιώντας ως σύμβολά της τον κύκλο (μηδέν) και τη γραμμή (ένα).

Η επιστήμη εκείνη την περίοδο φάνηκε λοιπόν να της παρείχε τη λύση για να ξεκινήσει το ερευνητικό-δημιουργικό της ταξίδι. Ένα ταξίδι μεγάλης διάρκειας και επίπονο που πέρασε μέσα από την προσπάθεια κατανόησης και την κοπιώδη συνειδητοποίηση. Η διαδρομή στην περίπτωση της, σε αντίθεση με τον Ξαγοράρη, δεν ερχόταν μέσα από μια προπαίδεια στις θετικές επιστήμες. Η ενασχόλησή της με τους ηλεκτρονικούς υπολογιστές (H/Y) άρχισε, επίσης δειλά, κατά τη δεκαετία του 70, σε μια εποχή που όπως είδαμε αυτοί είχαν το μέγεθος δωματίων και η λειτουργία τους καλυπτόταν από μυστήριο μακριά από τα δημόσια βλέμματα.

⁴³ Βεατρίκη Σπηλιάδη, «Ζωντανό Μουσείο», βίντεο παρουσίαση της Μπίας Ντάβου, παραγωγή ΕΡΤ Α.Ε., 1985, <http://archive.ert.gr/4900/>.

⁴⁴ Η Θεωρία πληροφορίας όπως αντίστοιχα είδαμε και στο κεφάλαιο του Ξαγοράρη (δες σ. 247-248 και υποσημειώσεις ν. 207, 209) ως τμήμα των εφαρμοσμένων μαθηματικών βασίζεται στη θεωρία των πιθανοτήτων και τη στατιστική και ασχολείται με την ποσοτικοποίηση της πληροφορίας. Η πρώτη θεμελίωση από τον Shannon έθεσε τα όρια της επεξεργασίας του σήματος σε εφαρμογές όπως η συμπίεση δεδομένων και η αξιόπιστη αποθήκευση και μεταφορά τους. Έκτοτε έχει διευρυνθεί ώστε να βρει εφαρμογές σε πολλούς άλλους τομείς αλλά και να βοηθήσει στη μελέτη των κοινωνικών, πολιτικών και τεχνολογικών αλληλεπιδράσεων. Η βασική μέτρηση της πληροφορίας είναι η εντροπία πληροφοριών, η οποία συνήθως εκφράζεται με τον μέσο αριθμό των bits που χρειάζονται για να αποθηκευτεί ή να μεταβιβαστεί ένα σύμβολο σε ένα μήνυμα. Aftab, Cheung, Kim, Thakkar et al., «Information Theory and Digital Age», 6.933 *Project History*, Massachusetts Institute of Technology, <http://web.mit.edu/6.933/www/Fall2001/Shannon2.pdf>, πρόσβαση 22.11.2017.

Η χρήση τους δεν ήταν δεδομένη και η πρόσβαση σε αυτούς υπήρξε περιορισμένη, δεδομένου ότι ο χρήστης θα έπρεπε να έχει γνώσεις προγραμματισμού για τη δημιουργία των απαραίτητων προγραμμάτων.

Φαίνεται λοιπόν, ότι και η ίδια γοητεύτηκε από τις δυνατότητες που η νέα τεχνολογία μπορούσε να προσφέρει. Η εκτέλεση πράξεων με τεράστιες ταχύτητες και η επίλυση απροσπέλαστων μέχρι τότε προβλημάτων με τη δημιουργία αλγορίθμων, καθιέρωσαν τη χρήση των υπολογιστών σε μία μικρή ομάδα ειδικών στην αρχή και μετέπειτα σε ολόκληρο τον κόσμο. Ειδικά στην Ελλάδα, όπως είδαμε η περιορισμένη χρήση Η/Υ σε πανεπιστήμια και κάποια ερευνητικά κέντρα, οδήγησε στο να αντιμετωπίζονται με δέος, ενώ ο χαρακτηρισμός τους ως σωτήρια ή καταστροφικά εργαλεία αποτέλεσε αντικείμενο διενέξεων. Αυτή η σχεδόν μυστικιστική γοητεία που ασκούσαν στο ευρύ κοινό «πολλές φορές έφτανε στο επίπεδο της μαγείας με τη χρήση και τις δυνατότητές τους να παρεννοούνται (sic) τις περισσότερες φορές»⁴⁵.

Μέσα σε αυτό το κλίμα η Μπία Ντάβου, μην έχοντας προηγούμενη εξοικείωση με τα μαθηματικά, άρχισε όχι μόνο να παρακολουθεί την εξέλιξή τους⁴⁶ αλλά και να παίρνει από το 1973 μαθήματα Η/Υ και προγραμματισμού στο Πανεπιστημίου Αθηνών από τον καθηγητή Νίκο Αποστολάτο αλλά και στο ΚΠΕ Δημόκριτος. Περιγράφοντας τη σχέση της με τους υπολογιστές η ίδια ανέφερε σε μια συνέντευξη της ότι: «...αυτή η έρευνα (στην πληροφορική) με ενδιέφερε τελείως μαγικά, μυθικά, δίχως να έχω σχέση με τα μαθηματικά, και πιθανόν γι' αυτό και δεν κατάλαβα τίποτε άλλο σχεδόν από τα διαγράμματα, την προετοιμασία δηλαδή της σκέψης που προηγείται του προγράμματος ενός κομπιούτερ»⁴⁷.

Πράγματι η Ντάβου φαίνεται ότι προσπάθησε να συλλάβει την πορεία επίλυσης ενός προβλήματος μέσω της χρήσης των υπολογιστών, η λειτουργία των οποίων παραμένει ουσιαστικά αναλλοίωτη και μέχρι ένα βαθμό ίδια μέχρι σήμερα⁴⁸. Η μόνη βασική διαφορά

⁴⁵ Δημήτρης Χαρίτος, «Μπία Ντάβου», *Νέα Σύνορα*, Φεβρουάριος 1974, αναδημοσίευση στο Τίνα Πανδή, Σταμάτης Σχιζάκης (επιμ.), *Μπία Ντάβου. Αναδρομική*, ό.π., σ. 220.

⁴⁶ Όπως αναφέραμε ήδη το 1971 είχε οργανωθεί στο πλαίσιο του διαλόγου γύρω από το θέμα «Κυβερνητική και Τέχνη», η έκθεση *Computer Art/ Τέχνη των Υπολογιστών / Computer-Kunst*, επιμ. Käthe Clarissa Schröder, Έκθεση του Ινστιτούτου Goethe Αθηνών σε συνεργασία με το Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο, Αθήνα, Οκτώβριος 1971.

⁴⁷ «Μπία Ντάβου», Συνέντευξη της Μπίας Παπαδοπούλου και του Δημήτρη Λ. Κορομηλά, *Τ.Α. Μεσογειακό Περιοδικό Σύγχρονης Τέχνης και Ζωής* 3, 1990, αναδημοσίευση στο Τίνα Πανδή, Σταμάτης Σχιζάκης (επιμ.), *Μπία Ντάβου. Αναδρομική*, ό.π., σ. 217.

⁴⁸ Πιο συγκριμένα, για την επίλυση ενός προβλήματος αναπτύσσεται ένας αλγόριθμος ο οποίος γράφεται σε μορφή λογικού διαγράμματος. Για αυτό τον σκοπό χρησιμοποιούνται κάποια γεωμετρικά σχήματα όπως: ελλείψεις, παραλληλόγραμμα, ορθογώνια, ρόμβοι και κύκλοι, τα οποία σηματοδοτούν την εκτέλεση μιας συγκεκριμένης εντολής. Τα σχήματα συνδέονται με βέλη τα οποία υποδεικνύουν τη σειρά εκτέλεσης των εντολών. Έτσι λοιπόν, η *έλλειψη* χρησιμοποιείται για την αρχή και το τέλος του αλγορίθμου, το *παραλληλόγραμμα* όταν παρέχονται δεδομένα ή παρουσιάζονται αποτελέσματα, το *ορθογώνιο* όταν εκτελούνται πράξεις, ο *ρόμβος* για περισσότερες από μία εναλλακτικές διαδρομές και ο μικρός *κύκλος* για τη σύνδεση δυο μερών του λογικού

τους έγκειται στην κατάργηση των καρτελών, αφού στις μέρες μας ο χρήστης γράφει τις εντολές απευθείας στην οθόνη του υπολογιστή. Πριν λοιπόν η καλλιτέχνης περάσει στη δυαδική γλώσσα επικοινωνίας που χρησιμοποιείται από τους H/Y -η κατανόηση της οποίας τη βοήθησε στη δημιουργία των *Σειραικών Δομών*-, το πρώτο στοιχείο που της έκανε εντύπωση ήταν το «υλικό μέρος» που συνιστά τη λειτουργία» του H/Y⁴⁹. Σε μια συνέντευξή της αργότερα ανέφερε: «Έτσι μετά το '67 αναζητήσα ένα σύστημα δημιουργίας έργων, ένα λογικό σύστημα, έναν κώδικα επικοινωνίας. Έψαχνα να βρω κάτι βασικό που να βοηθάει στην επικοινωνία με πολλούς ανθρώπους, αφού στο κάτω κάτω όλοι οι άνθρωποι από τα ίδια βασικά συστατικά είναι φτιαγμένοι»⁵⁰, υπονοώντας ότι κάθε άνθρωπος είναι ικανός να αντιληφθεί και να επικοινωνήσει, μέσω των βασικών σωματικών διεργασιών που έχουν σημείο εκκίνησης τον εγκέφαλο και υποστηρίζουν τις νοητικές λειτουργίες.

Έτσι ακριβώς αντιμετώπισε και τους H/Y, ως μηχανές αποτελούμενες από το υλικό στοιχείο «Hardware», το οποίο υποστηρίζει την «κατανόηση» των διάφορων εντολών και τις οποίες σε δεύτερο χρόνο επεξεργάζεται για να εξάγει αποτελέσματα. Το «Hardware» αποτελείται βασικά από τα κυκλώματα και τους διακόπτες, που του επιτρέπουν την ανάγνωση των εντολών και που συντάσσονται σε λογικά διαγράμματα ή αλλιώς διαγράμματα ροής. Ο λογικός αλγόριθμος λοιπόν, χρησιμοποιώντας γεωμετρικά σχήματα και διακλαδώσεις που αφήνουν ελάχιστες δυνατότητες επιλογής, μετατρέπεται σε ένα λογικό διάγραμμα. Η λογική που καταλαβαίνει ο H/Y είναι δυαδική και βασίζεται στη αρχή: «αν αυτό, τότε ναι», «αν το άλλο, τότε όχι». Την όλη διαδικασία προσπάθησε αρχικά να κατανοήσει η Ντάβου και να τη μετουσιώσει σε μια πλαστική γλώσσα μέσω διαφόρων τεχνικών.

Συγκεκριμένα στο φυλλάδιο της έκθεσής της στον Δεσμό το 1974, αναφέρθηκε άμεσα «στη γοητεία και το δέος που [της] προκάλεσαν τα διαγράμματα ροής των υπολογιστών (τα οργανογράμματα που περιγράφουν σχηματικά τη λογική διαδικασία ενός προγράμματος

διαγράμματος. Η επόμενη διαδικασία είναι η *μετατροπή* (γράψιμο) του λογικού διαγράμματος, δηλαδή των εντολών, σε γλώσσα *προγραμματισμού* την οποία μπορεί να «διαβάσει» ο H/Y. Την εποχή της Ντάβου υπήρχαν καρτέλες (στο μέγεθος ενός τραπουλόχαρτου) που ένα μηχανήμα σαν γραφομηχανή τις τρυπούσε έτσι ώστε η κάθε εντολή γραμμένη στη γλώσσα προγραμματισμού να αντιστοιχεί σε μια συγκεκριμένη διάτρηση της καρτέλας. Στη συνέχεια, το πρόβλημα εισέρχεται στον H/Y έτσι ώστε οι καρτέλες να αναγνωστούν από αυτόν και να αποθηκευτούν στην κεντρική του μνήμη. Ακολουθεί η *μετάφραση των εντολών και αριθμητικών πράξεων* από τον μεταγλωττιστή (compiler) στο δυαδικό σύστημα, δηλαδή σε μια γλώσσα της οποίας οι λέξεις είναι ακολουθίες με ψηφία 0, 1. Μέσω των κυκλωμάτων, οι πληροφορίες μεταφέρονται κωδικοποιημένες στο δυαδικό σύστημα σε μορφή ηλεκτρικού ρεύματος στην κεντρική μονάδα του H/Y. Τα κυκλώματα αποτελούνται από χάλκινους αγωγούς που καταλήγουν σε transistors (συνήθως από πυρίτιο). Τα transistors ενέχουν τον ρόλο του διακόπτη ελέγχοντας (αφήνοντας ή σταματώντας) τη διόδο του ηλεκτρικού ρεύματος. Το τελευταίο βήμα αποτελεί η *αποκωδικοποίηση και εκτέλεση* πράξεων και εντολών στην κεντρική μονάδα του υπολογιστή και η έξοδος του αποτελέσματος.

⁴⁹ Μπιά Ντάβου, *Διαδικασίες Συστήματα/ Processus Systèmes/ Processes Systems*, Αθήνα, Αίθουσα Τέχνης Αθηνών, 1976.

⁵⁰ Βεατρίκη Σπηλιάδη, «Ζωντανό Μουσείο», ό.π.

υπολογιστή) καθώς και στην έντονη επιθυμία έρευνας των σημασιών που αυτά υποκρύπτουν»⁵¹. Έτσι σε αυτή την ενότητα έργων η σχηματική, προκαθορισμένη δομή του πλέγματος συνδυάζεται αυτή τη φορά με στοιχεία γραπτού κειμένου για να δημιουργηθεί ένα ειδικό σύστημα επικοινωνίας βασισμένο στη λογική ανάλυση και τα μαθηματικά (εικ.229-230). Αυτό περιλαμβάνει σημειώσεις, σημάδια αρχής και τέλους αποδομένα με κύκλους ή σταυρούς, και εντολές. Ζωγραφισμένα διαγράμματα ακολουθούμενα από γεωμετρικά σχήματα (ελλείψεις, ορθογώνια, ρόμβους, κύκλους) υποδεικνύουν την εκτέλεση μιας συγκεκριμένης σειράς από γραπτές εντολές όπως για παράδειγμα «ανάγνωση» ή «εκτύπωση». Ταυτόχρονα λέξεις-κλειδιά, τιμές Boole (σύμφωνα με την κλασική δίτιμη λογική Boole, κάθε αληθής πρόταση αναπαρίστανται με το στοιχείο 1, ενώ κάθε ψευδής με το στοιχείο 0 αντίστοιχα) και διάφορες διακλαδώσεις καταφέρνουν να μεταμορφώσουν τη συντακτική λογική σε έκφραση της αισθητικής απλότητας.

Όπως η Ντάβου έγραψε: «Τα διαγράμματα είναι πριν από τη γλώσσα [...] Είναι η λογική διαδοχή της σκέψης. Τα κυκλώματα είναι το υλικό μέρος που προκαλεί τη λειτουργία. Το πόσο επεμβαίνω συνδέεται με τις διαστάσεις της λογικής σκέψης, με την αυστηρότητα της οργάνωσης, καθώς και με τη διαισθητική σημασία του τρόπου εργασίας»⁵². Η πρόκληση λοιπόν για την καλλιτέχνη, δεν ήταν η ακριβής μεταφορά στο χαρτί ή τη λινοτυπική πλάκα της καθαρά τεχνικής γλώσσας των υπολογιστών, αλλά η εικαστική απόδοσή της. Βλέπουμε λοιπόν, ότι τα έργα αυτής της σειράς, για παράδειγμα το έργο *Διάγραμμα*, 1973 και *Κύκλωμα*, 1974 (εικ.231-232) είναι κατασκευασμένα από χαλκό και βακελίτη, υλικά δηλαδή που χρησιμοποιούνται στα πραγματικά κυκλώματα χωρίς βέβαια τα έργα αυτά να είναι λειτουργικά. Αντίθετα, «στη διαδρομή από το αρχικό ερέθισμα και κατά τη μεταφορά των λογικών αυτών στοιχείων των διαγραμμάτων ροής στην περιοχή της τέχνης, παρεμβάλλονται στοιχεία ξένα, εξωπραγματικά, που με την αντιθετικότητά τους συντελούν στην πραγματοποίηση μιας αρμονίας»⁵³.

Ιδιαίτερα στα έργα *Χωρίς Τίτλο*, 1975-1978 (εικ.233-237) που αποτυπώνουν με μελάνι σε χαρτί διάφορα κυκλώματα, παρατηρούμε μια έντονα αφαιρετική τάση που σχεδόν τα καθιστά δύσκολα στον άμεσο παραλληλισμό τους με τα πραγματικά κυκλώματα των Η/Υ. Γίνεται λοιπόν εμφανές ότι η καλλιτέχνης, όσο εξοικειωνόταν με το αντικείμενο μελέτης της, τόσο απελευθερωνόταν και το μετέπλαθε πλαστικά, αποδομώντας το υλικό μέρος για χάριν αφαιρετικών και προσωπικών συνθέσεων. Παρόλα αυτά, τα εν λόγω έργα παρουσιάζουν μια

⁵¹ Μπιά Ντάβου, *Διαγράμματα*, ό.π.

⁵² Μπιά Ντάβου, *Διαδικασίες Συστήματα/ Processus Systèmes/ Processes Systems*, ό.π.

⁵³ Μπιά Ντάβου, ό.π.

ιδιαίτερα γεωμετρική οργάνωση, αφού η δομή τους αποτελείται από ένα σαφή μαθηματικό κώδικα με ευδιάκριτες τις ιδιότητες της επανάληψης και της συμμετρίας. Ταυτόχρονα στα έργα είναι έντονα τα στοιχεία της πολυπλοκότητας αλλά και της τάξης, όπως αυτές οι δύο έννοιες ορίζονται στη μονογραφία *Aesthetic Measure* του George Birkhoff⁵⁴.

Για παράδειγμα τα δύο έργα *Χωρίς Τίτλο*, 1975 (εικ.236-237) διακρίνονται για την ομοιότητα, την επανάληψη και την ισορροπία, στοιχεία που καθιστούν την έννοια της τάξης ιδιαίτερα αναγνωρίσιμη και άρα την αισθητική τους αξία υψηλή, σύμφωνα πάντα με τον ορισμό του Birkhoff. Αντίστοιχα και το έργο *Χωρίς Τίτλο*, 1975 (εικ.234) το κατακόρυφο πλαίσιο, στο οποίο σχεδιάζεται η απομίμηση του κυκλώματος, διακρίνεται για την επανάληψη και την ομοιότητα, ενώ οι παράλληλες οριζόντιες γραμμές τονίζουν το στοιχείο της συμμετρικής αντιθετικότητας το οποίο επιτείνει την αίσθηση της τάξης.

Γίνεται λοιπόν αντιληπτό, ότι μέσα από τη διαδικασία εικαστικής επέμβασης στο υλικό μέρος των Η/Υ κατάφερε να επιτύχει, με την τέχνη της, ότι δεν ήταν δυνατό να καταφέρει με την επιστήμη: να εξοικειωθεί μαζί τους με αποτέλεσμα η καλλιτέχνης να είναι πλέον ικανή να αρθρώσει λόγο κριτικό προς το μηχανικό στοιχείο και υπόρρητα λόγο υπονομευτικό. Οι λογικοί κώδικες επικοινωνίας δεν την απασχολούσαν πλέον αποκλειστικά ως τρόπος μετάδοσης πληροφορίας, αλλά το ενδιαφέρον της στράφηκε στα μέσα επικοινωνίας που θα μπορούσαν να μεταφέρουν μηνύματα στον θεατή υπονομευτικά του ίδιου του συστήματος που χρησιμοποιεί. Σταδιακά λοιπόν, το κυρίαρχο στοιχείο της εποχής, δηλαδή η χρήση της τεχνολογίας αποδυναμώθηκε στο έργο της το οποίο άρχισε να αυτονομείται. Η ασυνείδητη ακόμη αμφισβήτηση θα κορυφωθεί λίγο αργότερα στην επόμενη ενότητα έργων *Σειραϊκές δομές*. Τότε η Ντάβου θα αποδεχθεί ότι η τεχνολογία δεν είναι δυνατόν ουσιαστικά να προσφέρει τη λύση αφού η ανθρώπινη φύση είναι περισσότερο πολύπλοκη, πέρα και πάνω από όποια μονοδιάστατα συστήματα επικοινωνίας.

Η ίδια το συνειδητοποίησε αυτό και σε συνέντευξή της επεσήμανε: «Ονόμασα τα έργα που έβγαιναν από το σύστημα σειραϊκές δομές, γιατί η ανάπτυξή τους γινόταν σε αλληπάλλληλες σειρές. Και ήταν πια όλα σχεδόν προκαθορισμένα, φαινόταν να υπάρχει στα καινούργια έργα ένας ρυθμός, μια τάξη. Δουλεύοντας όμως κάμποσα χρόνια με αυτό το

⁵⁴ Να σημειώσουμε εδώ επιπλέον ότι ο ορισμός της πολυπλοκότητας είναι σχετικά δύσκολο να εκτιμηθεί επακριβώς, δεδομένου ότι καθορίζεται και από μια ψυχολογική παράμετρο η οποία συνδέεται με την έννοια του συναισθήματος που το έργο τέχνης διεγείρει καθώς και με την έννοια της συνειδητής προσπάθειας που απαιτείται για την αισθητική του προσέγγιση. Από την άλλη μεριά, η έννοια της τάξης στο έργο τέχνης καθορίζεται από πλέον μετρήσιμα στοιχεία όπως ο αριθμός των επαναλήψεων, της ομοιότητας, της συμμετρίας, της αντιθετικότητας, των διαφόρων στοιχείων όπως αυτά αναλύονται στην παράγραφο II, «Types of Formal Elements of Order» στο George D. Birkhoff, *Aesthetic Measure*, Cambridge, Harvard University Press, 1933, σ. 9.

σύστημα κατάλαβα πως ίσως στερούσα με αυτόν τον τρόπο στο κάθε καινούργιο έργο την ελευθερία να υπάρξει και να αναπτυχθεί ελεύθερα και όχι κάτω από ειδικές συνθήκες, ανεξάρτητο. Δεν υπάρχουν συνταγές τελικά, το κάθε έργο ζει την προσωπική του περιπέτεια, πάει μπροστά και καμιά φορά σου βάζει λόγους που πρέπει εσύ να το ακολουθήσεις. Έπειτα στην εποχή μας δεν υπάρχει κανένα σύστημα που να σου εξασφαλίζει τη σίγουρη επικοινωνία. Δεν υπάρχει ένας ασφαλής τρόπος να κάνεις τέχνη εύκολα αναγνώσιμη και αποδεκτή από όλους. Δεν μπορείς να μιλήσεις με βεβαιότητα σε όλους για τίποτα. Και τίποτα δεν ταιριάζει σε όλους το ίδιο. Όλοι οι άνθρωποι είναι ίδιοι αλλά και καθένας είναι διαφορετικός από τον άλλον»⁵⁵.

Σε φιλοσοφικό επίσης επίπεδο, τα ερωτήματα τα οποία αφορούν στη σχέση και στην επικοινωνία του ανθρώπου με τη μηχανή και το κατά πόσον ο άνθρωπος δημιουργεί τεχνολογικά επιτεύγματα που θα διαφύγουν από τον έλεγχό του και θα προγραμματίζονται αυτόνομα, αποτέλεσαν συχνά θέμα συζητήσεων σε κάθε επίπεδο. Το πιθανότερο ενδεχόμενο, και όχι μόνο για τη Ντάβου, είναι ότι σύντομα όλοι θα είμαστε δέσμιοι «αλυσίδων κωδίκων». Αλλά τουλάχιστον στα πρώτα στάδια της «τεχνολογικής έξαρσης» της δεκαετίας του 1970, οι υπολογιστές δεν αποτελούσαν ακόμη απειλή για την ανθρωπότητα, αλλά εκλαμβάνονταν ως εργαλείο. Έτσι λοιπόν και η ίδια χωρίς να μιμείται απόλυτα τα πραγματικά διαγράμματα και κυκλώματα του υπολογιστή, θέλησε να χρησιμοποιήσει στοιχεία τους ώστε να αναδυθεί τελικά η αισθητική της μηχανής αλλά και ο κίνδυνος που ελλοχεύει από την κατάχρησή τους. Ως θεατές απέναντι στο έργο της Ντάβου, εισπράττουμε την αντικατάσταση του γλωσσικού στοιχείου από εντολές καθώς και την κυριαρχία της λογικής που βρίσκεται πίσω από τις δυαδικές επιλογές, πέραν από όποια ηθική ή αισθητική θεώρηση. Η ίδια όμως η καλλιτέχνης αντιλήφθηκε ίσως καλύτερα από τους περισσότερους ότι η χρήση της τεχνολογίας είχε ήδη αρχίσει να παίρνει ανεξέλεγκτες διαστάσεις με επιδιώξεις και σκοπούς μέχρι σήμερα ακόμη άγνωστους.

4.5. Η έννοια της ακολουθίας στις *Σειραϊκές δομές 1*, 1978

Προσπαθώντας να επεκτείνει την έρευνά της στη νέα τεχνολογία της εποχής, η Ντάβου αποφάσισε να μεταμορφώσει τα διαγράμματα ροής σε μία νέα σειρά έργων που θα την απασχολήσει από το 1975 και μετά. Αυτή τη φορά η εξέταση της έννοιας της σειραϊκότητας, όπως προκύπτει μέσα από τη χρήση ενός οπτικού κώδικα, ήταν στο επίκεντρο του

⁵⁵ Βεατρίκη Σπηλιάδη, «Ζωντανό Μουσείο», ό.π.

ενδιαφέροντος της. Συνειδητοποιώντας ότι υπάρχουν δύο είδη πληροφορίας: η αναλογική, η οποία είναι συνεχόμενη και με ένα απεριόριστο σύνολο τιμών και η ψηφιακή η οποία περιγράφεται από ένα περιορισμένο σύνολο τιμών, η καλλιτέχνις αντιλήφθηκε ότι οι υπολογιστές αποθηκεύουν και μπορούν αποκλειστικά να επεξεργαστούν τη μορφή της ψηφιακής πληροφορίας, η οποία μάλιστα είναι δυαδική αφού κωδικοποιείται μόνο με δύο τιμές: ένα και μηδέν.

Αν και στην καθημερινή μας ζωή το δεκαδικό σύστημα έχει κυριαρχήσει, η χρησιμοποίησή του από τους H/Y θα είχε μεγάλο βαθμό πολυπλοκότητας και αυξημένο κόστος, αφού για να γίνει η αναπαράσταση των δέκα διαφορετικών ψηφίων θα χρειαζόμασταν δέκα διαφορετικές καταστάσεις (10 διαφορετικά επίπεδα τάσης). Για τον λόγο αυτό απαραίτητη ήταν η υιοθέτηση ενός απλούστερου συστήματος αρίθμησης το οποίο θα έκανε εφικτή την αναπαράσταση των δεδομένων στους H/Y. Αυτό είναι το δυαδικό σύστημα αρίθμησης που έχει ως βάση του τα 2 ψηφία, 0 και 1⁵⁶. Έτσι η μαθηματική διαδικασία είναι δυνατόν να κωδικοποιηθεί σε μία γλώσσα που αντιλαμβάνεται ο υπολογιστής. Η απλότητα, η επεκτασιμότητα, η σαφήνεια και η ταχύτητα⁵⁷ είναι τα βασικά χαρακτηριστικά που παρουσιάζει αυτό το σύστημα. Στοιχεία που ενδιέφεραν την Ντάβου στην προσπάθειά της να αποσαφηνίσει την ποιότητα του δικού της εκπεμπόμενου καλλιτεχνικού μηνύματος.

Συνεπαρμένη από τη νέα δυαδική γλώσσα, η οποία ελαχιστοποιεί τις «παρανοήσεις», η καλλιτέχνις προσπάθησε να συλλάβει το νόημα της ίδιας της γραφής και να κατασκευάσει μία αντίστοιχη γλώσσα επικοινωνίας με τον θεατή που θα βασίζεται μόνο σε δυο αντιθετικές καταστάσεις: ναι-όχι, μαύρο-άσπρο, καλό-κακό, ζωή-θάνατος, 0-1. Ο λόγος για μια τέτοια προσέγγιση ήταν η πίστη της στο βαθιά κοινωνικό χαρακτήρα της τέχνης και στη δυνατότητα άμεσης πρόσληψής της από το κοινό. Στο φυλλάδιο της έκθεσής της στον Δεσμό το 1978 η ίδια παρατήρησε ότι «Για να λειτουργήσει κοινωνικά η τέχνη, πρέπει να επιλέξει σωστά τη γλώσσα έκφρασής της και το μήνυμά της· τα δυο θεμέλια μιας καρποφόρας επικοινωνίας.

⁵⁶ Συγκεκριμένα, κάθε αριθμός στο δυαδικό σύστημα εκφράζεται από τα 2 ψηφία 0, 1 σε συνδυασμό με τη θέση τους μέσα στην παράσταση του αριθμού. Έτσι κατά αντιστοιχία για μονάδες, δεκάδες, εκατοντάδες, κλπ. του δεκαδικού συστήματος αρίθμησης έχουμε δυνάμεις του 2, δηλαδή μονάδες, δυνάδες, τετράδες, οκτάδες κλπ., για παράδειγμα: $10110000_2 = 1 \cdot 2^7 + 0 \cdot 2^6 + 1 \cdot 2^5 + 1 \cdot 2^4 + 0 \cdot 2^3 + 0 \cdot 2^2 + 0 \cdot 2^1 + 0 \cdot 2^0 = 176_{10}$.

⁵⁷ Αναφερόμενοι στη δυαδική πληροφορία πρέπει να σημειώσουμε ότι πρόκειται για τον απλούστερο, περισσότερο περιεκτικό και λιγότερο διφορούμενο τρόπο έκφρασης. Η πληροφορία διακρίνεται για την επεκτασιμότητά της, αφού μπορεί να αναπτυχθεί με απλότητα συνεχίζοντας να χρησιμοποιεί ακολουθίες δυαδικών τιμών. Ταυτόχρονα, καθότι οι υπολογιστές παίρνουν εκατομμύρια αποφάσεις ανά δευτερόλεπτο είναι ευκολότερο αυτό να γίνει όταν ο αριθμός των τιμών είναι μικρός. Ενώ σε περιπτώσεις που κάποια ηλεκτρικά σήματα γίνονται «βρώμικα» - δηλαδή αλλοιώνονται, ο υπολογιστής έχει τη δυνατότητα να μειώσει τα λάθη αφού η τιμή μπορεί να είναι μόνο 0 ή 1.

Σωστά, σημαίνει πως η τέχνη πρέπει να εκμεταλλευτεί τη μοναδική ευκαιρία να συσχετίσει από την αρχή τη γλώσσα με το μήνυμα της, την ιδέα-έννοια με την πραγματοποίηση της, το σημαινόμενο με το σημαίνον»⁵⁸.

Στο σημείο αυτό φαίνεται ότι η Ντάβου είχε επηρεαστεί από τη δημοφιλή, εκείνη την περίοδο, Θεωρία των Μέσων και της Πληροφορίας που φιλοδοξούσε να θέσει ερωτήματα σχετικά με το τι ακριβώς μεταφέρεται όταν οι άνθρωποι χρησιμοποιούν τα μέσα, πως επικοινωνούν ανταλλάσσοντας δεδομένα και εν συνέχεια ποιες είναι οι συνέπειες των μέσων επικοινωνίας στον πολιτισμό. Η πληροφορία όπως εξετάσαμε είναι ένα μετρήσιμο μέγεθος, αλλά σύμφωνα με τον πρωτεργάτη της Θεωρίας Marshall McLuhan, όπως διατυπώθηκε στη σχεδόν αφοριστική του πρόταση «Το μέσο είναι το μήνυμα»⁵⁹, το είδος του μέσου μετάδοσης καθορίζει τόσο το περιεχόμενο του μηνύματος, όσο τον αποστολέα και τον αποδέκτη. Τι συμβαίνει λοιπόν όταν το μέσο είναι η τέχνη, ειδικά σε μια εποχή που διακρινόταν για την ασταμάτητη παραγωγή και διάδοση των πληροφοριών, και όταν η φράση του μετατράπηκε σε κοινό ιδίωμα στην κριτική της εξελισσόμενης συχνά χωρίς μέτρο τεχνολογίας;

Η τέχνη του μοντερνισμού όπως αναφέραμε παραπάνω, είχε στόχο η τέχνη να μην αναφέρεται σε τίποτα άλλο παρά μόνο στον εαυτό της (αυτόνομη σύμφωνα με την ιδιότητα του μέσου της) χωρίς επιπρόσθετη νοηματοδότηση και χωρίς την παρεμβολή οποιασδήποτε ενδιάμεσης υποκειμενικής βούλησης⁶⁰. Σύμφωνα όμως με τον McLuhan, τα μέσα ορίζονται ως «επέκταση του ανθρώπου»⁶¹ και περιλαμβάνουν κάθε επίτευγμα της τεχνολογίας. Κατά την άποψή του, «το «περιεχόμενο» οποιουδήποτε μέσου είναι πάντα ένα άλλο μέσο»⁶², και έτσι το μέσο συγκεκριμενοποιείται και χαρακτηρίζεται όχι βάσει του περιεχομένου του, αλλά βάσει των αποτελεσμάτων του. Η δύναμη των μέσων είναι ότι καταφέρνουν να μεταβάλλουν τον τρόπο με τον οποίο τα άτομα αλληλοεπιδρούν μεταξύ τους, ενώ παράλληλα η κοινωνία καθορίζεται από τη φύση του μέσου που επιλέγει και που δεν είναι άλλη από το μήνυμα που φιλοδοξεί να μεταφέρει.

Σύμφωνα με την παραπάνω θεωρία, ακόμη και η τέχνη, παρά την όποια αποστασιοποίηση της, δε θα μπορούσε να μείνει ανεπηρέαστη. Τα έργα τέχνης έχουν απομακρυνθεί πλέον από το καθαρά εκφραστικό και αισθητικό πλαίσιο. Οι καλλιτέχνες αναζητούν μια νέα πλαστική γλώσσα που θα μπορούσε να συγκροτηθεί από τα πλέον απλά,

⁵⁸ Μπία Ντάβου, «Οι σειραϊκές δομές της Μπιας Ντάβου», ό.π.

⁵⁹ Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, Mentor, 1964, Massachusetts, Cambridge, MIT Press, reissued 1994.

⁶⁰ Arjen Mulder, *Understanding Media Theory. Language, Image, Sound, Behavior*, Rotterdam, V2 Publishing/NAi Publishers, 2004, σ. 31-32.

⁶¹ Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, ό.π., σ. 4.

⁶² Marshall McLuhan, ό.π., σ. 8.

Μέρος της εγκατάστασης των *Σειραϊκών Δομών* στον Δεσμό υπήρξε το μεγάλης κλίμακας πεντάπτυχο έργο με τίτλο *Γενετικός Κώδικας*, 1978. Η καλλιτέχνης ξεκινώντας με δομικά στοιχεία την τελεία • και τη γραμμή | οργάνωσε ακολουθίες⁶³, στις οποίες μετρώντας τα στοιχεία κάθε σειράς, διαπίστωσε ότι σχηματίζονται οι όροι της ακολουθίας Fibonacci⁶⁴. Καταρχάς ο τίτλος του έργου σχετίζεται με το γεγονός ότι οι όροι της ακολουθίας αναπαριστούν το πλέον διαδεδομένο μοντέλο αναπαραγωγής πληθυσμών στη φύση. Κωδικοποιώντας λοιπόν το φαινόμενο της αναπαραγωγής με δυο σύμβολα⁶⁵, για παράδειγμα • , | , οι ακολουθίες που προκύπτουν εκφράζονται τελικά στο δυαδικό σύστημα αναπαράστασης. Ταυτόχρονα, δεδομένου ότι οι όροι της ακολουθίας Fibonacci

64 Η περίφημη ακολουθία Fibonacci ονομάστηκε έτσι από τον Λεονάρντο της Πίζας γνωστό και ως Φιμπονάτσι, ο οποίος την εισήγαγε στα μαθηματικά της Δυτικής Ευρώπης το 1200. Η ακολουθία Fibonacci έχει όρους $F_0 = 1, F_1 = 1, F_2 = F_0 + F_1 = 2, F_3 = F_2 + F_1 = 3, \dots, F_{n-1} + F_{n-2}, \dots$. Η παραπάνω ακολουθία έχει αξιοθαύμαστες ιδιότητες και έτυχε εκτεταμένης μελέτης από τους μαθηματικούς. Είναι επίσης εκπληκτικό ποσό συχνά οι όροι της εμφανίζονται σε φυσικά και βιολογικά φαινόμενα και για αυτό θεωρείται ότι αποτελούν το αριθμητικό σύστημα της φύσης. Η πλέον χαρακτηριστική ιδιότητα είναι ότι: Αν δημιουργήσουμε το πηλίκο $\frac{F_n}{F_{n-1}}$, τότε καθώς το n παίρνει τις τιμές 1, 2, 3,... το $n-1$ πηλίκο παίρνει τις τιμές 1, 2, 1.5, 1.666666666, 1.6, 1.625 Δεν είναι δύσκολο χρησιμοποιώντας μαθηματικά, να δείξουμε ότι το πηλίκο $\frac{F_n}{F_{n-1}}$ συγκλίνει στον χρυσό λόγο $\Phi = 1.6180339887 \dots$. Ο αριθμός Φ είναι άρρητος και έχει κατά συνέπεια άπειρα δεκαδικά ψηφία. Όπως είναι γνωστό, οι αναλογίες που εκφράζονται με τον αριθμό Φ αποτελούν πρότυπο αισθητικής ομορφιάς και εμφανίστηκαν διαχρονικά στα έργα σημαντικών καλλιτεχνών. Η παραπάνω λοιπόν σχέση των ορών της ακολουθίας Fibonacci με τον αριθμό Φ εξηγεί αφενός την αισθητική της σημασία και αφετέρου την εμφάνισή της είτε άμεσα, είτε συγκεκριμένα σε πολλά έργα τέχνης, ιδιαίτερα αυτά της εννοιολογικής.

295

αναπτύσσονται και εμπεριέχουν τη χρυσή αναλογία θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι η Ντάβου, έστω και ασυνείδητα υπό την επιρροή του Ξαγοράρη, στη δυαδική γραφή ακολούθησε τον κανόνα της χρυσής αναλογίας, που αποτελεί από την αρχαιότητα θεμέλιο λίθο της με συμμετρία έκφρασης.

Ενδιαφέρον για τη μέθοδο Fibonacci δεν έδειξε μόνο η Ελληνίδα καλλιτέχνις, αλλά και ο Ιταλός Mario Merz που το 1978 -τον ίδιο καιρό με την έκθεση της Ντάβου στον Δεσμό- παρουσίασε τη δουλειά του στην Ελλάδα στην Γκαλερί Bernier. Στις σπειροειδείς επιφάνειες, στις εγκαταστάσεις με ιγκλού καλύβες και στις νέον επιγραφές του, χρησιμοποίησε την ίδια μαθηματική φόρμουλα για να αναπαραστήσει τις καθολικές αρχές της δημιουργίας και της ανάπτυξης, αλλά και να «στοχαστεί πάνω στο χρόνο με ένα ποιητικό και ευφυή καλλιτεχνικό τρόπο»⁶⁶ όπως ανέφερε στο άρθρο της για τις δύο εκθέσεις η κριτικός της εποχής Βεατρίκη Σπηλιάδη.

Την ίδια χρονιά η Ντάβου, -που εικάζουμε ότι εν τω μεταξύ είχε δει το 1972 το έργο του ιταλού συναδέλφου της στη documenta 5 και μετέπειτα στη γκαλερί Bernier- δημιούργησε διάφορα σχέδια, τα περισσότερα σε μιλιμετρέ χαρτί, στα οποία ανέπτυξε ποικίλες *Σειραϊκές δομές* χρησιμοποιώντας λευκές ή μαύρες κουκίδες οι οποίες ξεκινούν και ολοκληρώνονται στην ίδια σχεδιαστική επιφάνεια (εικ.238-240). Τα σειριακά συστήματα αναπτύσσονται βάσει αλγορίθμων παρόμοιων με αυτόν που δημιουργεί τις ακολουθίες Fibonacci. Οι σειρές των ακολουθιών συναντώνται και διασταυρώνονται η μία με την άλλη δημιουργώντας ένα πλούσιο σύνολο συμμετρικών μορφών με πυκνώσεις και αραιώσεις. Το γεωμετρικό σχήμα του τριγώνου εμφανίζεται κατά εξακολούθηση σε αρκετά από τα σχέδια προοικονομώντας τον σημαντικό ρόλο που θα παίξει στη μετέπειτα εξέλιξη της δημιουργικής πορείας της καλλιτέχνιδος. Ταυτόχρονα τα μοτίβα που δημιουργούνται στα έργα (εικ.241) παραπέμπουν σε καρδιογραφήματα όπου η απεικόνιση των παλμών της καρδιάς αφήνει να διαφανεί ο δυαδικός καρδιακός ρυθμός. Η Ντάβου πειραματίστηκε και με το χρώμα, για παράδειγμα στο ζωγραφικό έργο *Δυαδική αντίθεση* (εικ.242) οι αποχρώσεις του κόκκινου και του κίτρινου ακρυλικού αφενός εμπλουτίζουν τις προηγούμενες λακωνικές συνθέσεις με μολύβι και αφετέρου προετοιμάζουν την επόμενη ενότητα έργων *Σειραϊκές δομές 2*.

Η καλλιτέχνις έχοντας ήδη απελευθερωθεί από τα όρια του πλέγματος του καμβά και του μιλιμετρέ χαρτιού προχώρησε σε μία ακόμη εγκατάσταση στον μεγάλο τοίχο της γκαλερί Δεσμός. Κρεμασμένη από τα εξίμιση μέτρα μια λινάτσα διπλωμένη στο επάνω μέρος της σε

⁶⁶ Βεατρίκη Σπηλιάδη, «Ένας μαθηματικός του Μεσαίωνα εμπνέει δύο καλλιτέχνες. Οι εκθέσεις της Μπίας Ντάβου στο «Δεσμό» και του Μάριο Μερτς στον «Μπερνιέ», *Η Καθημερινή*, 23.11.1978.

ρολό υποδήλωνε το επ' άπειρον ξεδίπλωμά της. Επάνω της ραμμένη με κόκκινη κλωστή μια *Σειραϊκή δομή* τόνιζε τον αέναο χαρακτήρα της διαδικασίας (γ)ραφής και όπως η ίδια η καλλιτέχνης ομολόγησε: «Όταν λοιπόν έραβα τη «Σειραϊκή δομή» στη λινάτσα και προχωρούσα με αργό και βασανιστικό ρυθμό μια δουλειά που μπορούσε να κρατήσει μια ολόκληρη ζωή, σκεφτόμουν την Πηνελόπη που ύφαινε περιμένοντας τον Οδυσσέα»⁶⁷.

Κάπως έτσι η έννοια της σειραϊκότητας συνδέεται με την αλληλουχία των λειτουργιών του νου, και την ίδια τη φύση της σκέψης, τη συνεχή ροή. Η αλληλουχία επαναλαμβάνεται όπως μια εμμονική σκέψη που εκφράζει τον εσωτερικό παλμό και θα μπορούσε να εκληφθεί ως η υλική αναπαράσταση της συνείδησης. Μια υπενθύμιση στο «τα πάντα ρει» του Ηρακλείτου, και προσφιλή ρήση στο έργο του Ξαγοράρη, η οποία χαρακτηρίζει τόσο την έννοια της σύγκρουσης όσο και από αυτήν της αέναης ροής. Οι έννοιες προκύπτουν από την ενότητα των αντιθέτων αλλά και από μια σειρά αλλαγών, οι οποίες υπακούουν στην αρχή της νομοτέλειας (ειμαρμένη) δομώντας τον κόσμο και εξασφαλίζοντας του τελικά την ενότητα και την τάξη.

Η Ντάβου μέσα από αυτήν τη σειρά έργων εργάστηκε με όλη της την παρόρμηση για να επιτύχει τον σκοπό της που ήταν αφενός η δημιουργία μιας νέας πλαστικής γλώσσας έκφρασης βασισμένης στη δυαδική γλώσσα επικοινωνίας, και αφετέρου η μετάθεση του ενδιαφέροντος από το εικαστικό αποτέλεσμα στην καθαυτή διαδικασία παραγωγής του έργου. Οι παραλλαγές ποικίλουν αφού οι *Σειραϊκές δομές 1* παρουσιάζονται είτε σχεδιασμένες, ζωγραφισμένες ή κεντημένες σε διαφορετικά είδη χαρτιού και ύφασμα, είτε κατασκευασμένες με μολύβια, πέτρες, τούβλα και άλλα ευτελή υλικά. Αυτή η εναλλαγή του μέσου έκανε ακόμη πιο έντονη την αίσθηση της άπειρης εξέλιξης που θα μπορούσε αδιάλειπτα να συνεχιστεί από τον θεατή. Όπως μάλιστα η ίδια έγραψε -παραφράζοντας ουσιαστικά τα λόγια του McLuhan παραπάνω-: «Η γλώσσα κάνει δυνατή την επικοινωνία, αλλά είναι το μήνυμα που την ολοκληρώνει. Το μήνυμα έργων τέχνης βασισμένων στις σειραϊκές δομές είναι ταυτόχρονα επίκαιρο και κρίσιμο. Έχει σχέση με την ανάγκη για την πλήρη ανάπτυξη μιας επικοινωνίας διπλής κατεύθυνσης μεταξύ καλλιτέχνη-θεατή απαλλαγμένης από «θορύβους» [...] Έργα τέχνης βασισμένα στις σειραϊκές δομές [...] επιτρέπουν, κατά κάποιο τρόπο στον θεατή να τα συνεχίσει σε μια προσπάθεια να καταλάβει το μήνυμά τους και να απαντήσει»⁶⁸.

Η λέξη «θόρυβος» στο κείμενο της καλλιτέχνης βρίσκεται σε εισαγωγικά, δηλώνοντας πιθανότητα -πέραν της συνηθισμένης σημασίας- την επιστημονική διάσταση του

⁶⁷ Μπία Ντάβου, «Σειραϊκές δομές 2. Οδύσσεια. Μια ανακεφαλαίωση», *Σειραϊκές Δομές 2 – “Οδύσσεια”* (φυλλάδιο έκθεσης), Αθήνα, Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, 1981.

⁶⁸ Μπία Ντάβου, «Οι σειραϊκές δομές της Μπίας Ντάβου», ό.π., σ. 181-183.

όρου την οποία η Ντάβου γνώριζε τόσο λόγω της πρόσφατης έρευνας της στους υπολογιστές, όσο και εξαιτίας της επίδρασης του Παντελή Ξαγοράρη⁶⁹. Σε ότι αφορά εδώ τη Ντάβου, αξίζει να σημειώσουμε ότι με τον θόρυβο ορίζεται κάθε πληροφορία που μεταφέρεται χωρίς να είναι στις προθέσεις του αποστολέα. Κατά την κωδικοποίηση των μηνυμάτων σε δυαδικό κώδικα, αυτά μετατρέπονται σε πληροφορία όπως τη συνέλαβαν οι πρωτεργάτες της κυβερνητικής. Έτσι μια σειρά συγκεκριμένων διακριτών καταστάσεων, δηλαδή πληροφοριών, μεταβιβάζονται από τον πομπό-καλλιτέχνη στον δέκτη-θεατή. Το τι θέλει να «πει» το μήνυμα δεν επιδέχεται πλέον παρανοήσεις εξαιτίας της προσυμφωνημένης κωδικοποίησης. Συγκεκριμένα, σύμφωνα με τη Θεωρία της Πληροφορίας (Information Theory), στην οποία ο Ξαγοράρης, όπως εξετάσαμε⁷⁰, αναφέρθηκε συχνά στα κείμενά του, μια πληροφορία αφού κωδικοποιηθεί στο δυαδικό σύστημα μεταφέρεται διαδοχικά από την αρχική θέση *A* στη *B* στη *C* και ούτω καθεξής. Την ύπαρξη αυτού του βέλτιστου τρόπου κωδικοποίησης και μεταφοράς βάσει θεμελιωδών κριτηρίων θέλησε και προσπάθησε να ανακαλύψει και η Ντάβου.

Η δημιουργός παρατηρώντας τον κόσμο γύρω της κατάλαβε ότι η έννοια της μεταφοράς της πληροφορίας δεν αφορά μόνο τα ανθρώπινα όντα και τη μεταξύ τους επικοινωνία, αλλά ανιχνεύεται και στη φύση σε οργανικά και ανόργανα στοιχεία. Μάλιστα όσο περισσότερο ασύμμετρος και πολύπλοκος είναι ένας οργανισμός ή μια φόρμα τόσο περισσότερο όγκο πληροφορίας εμπεριέχει. Αυτό λοιπόν που τη συνεπήρε είναι πως οι επιλογές βάσει των οποίων συνάγονται οι πληροφορίες σχετικά με ένα φαινόμενο είναι δυνατόν να κατασκευασθούν από μια υπολογιστική μηχανή και να κωδικοποιηθούν σε μια γλώσσα με τη μικρότερη δυνατή επιλογή, αυτή μεταξύ του 0 και του 1.

Ιδιαίτερα σε μια εποχή και κοινωνία που χαρακτηρίζεται από την αέναη παραγωγή, επεξεργασία και διάδοση πληροφοριών, έχει ιδιαίτερη σημασία η πρόσληψη καθώς και η αναθεώρηση και αντίδραση στην πληροφορία που καθημερινά είναι κανείς εκτεθειμένος. Αυτό αποτελεί και τη βασική διαφορά μεταξύ ανθρώπινης και τεχνητής νοημοσύνης: ενώ οι μηχανές παρουσιάζονται ως ιδανικές για την παραγωγή και επιλογή των πληροφοριών, δεν μπορούν να δημιουργήσουν το νοηματικό περιεχόμενο πίσω από αυτές, ή με άλλα λόγια το σημασιολογικό επίπεδο της επικοινωνίας είναι αδύνατον να ψηφιοποιηθεί. Αν λοιπόν μέσα στο σύστημα το δεδομένο μοντέλο γνώσης αυτό-εξαντλείται σε μια αέναη εναλλαγή μεταξύ

⁶⁹ Η έννοια του «θορύβου» αναλύθηκε και στο αντίστοιχο προηγούμενο κεφάλαιο του Ξαγοράρη, δες σ. 248.

⁷⁰ Όπως είδαμε στο κεφάλαιο του Ξαγοράρη (σ. 247-248 υποσημείωση ν. 207, 209), αυτό που επιτρέπει βασικά στο δέκτη να προσλάβει το περιεχόμενο της πληροφορίας απαλλαγμένο από θορύβους και να το μετατρέψει στο σημασιολογικό επίπεδο είναι ο πλεονασμός. Ειδικότερα, για να καταλάβουμε πότε μια πληροφορία μεταφέρεται με τους λιγότερους θορύβους αλλά και τη σύνδεση των θορύβων με την εντροπία, δηλαδή την αταξία του συστήματος υπάρχει το βασικό θεώρημα του Shannon (the noiseless coding theorem, 1950) το οποίο αναλύθηκε από τον καλλιτέχνη και φαίνεται ότι άσκησε ιδιαίτερη επιρροή στο έργο και το κείμενο της Ντάβου.

ναι και όχι, ανοιχτού και κλειστού, στον κόσμο εκτός του συστήματος κυριαρχεί η νοημοσύνη, το συναίσθημα, η αμφιβολία και ο φόβος.

Αυτό που αναρωτιόμαστε εξετάζοντας το έργο της Ντάβου, είναι κατά πόσο η καλλιτέχνης επιχείρησε συνειδητά και προγραμματισμένα να αφυπνίσει τον θεατή μέσω της μετάδοσης της δημιουργικής πράξης. Αναμφίβολα, η ίδια είχε συνειδητοποιήσει ότι η αποσιώπηση μέρους των πληροφοριών θα μπορούσε να μεγιστοποιήσει το περιθώριο ώστε το κοινό να προβάλει τις προσωπικές του σκέψεις και εμπειρίες στο έργο τέχνης. Με αυτόν τον τρόπο, ο θεατής όχι μόνο θα απορροφούσε αλλά θα αντανακλούσε την καλλιτεχνική χειρονομία με τη συμμετοχή του. Αν υπάρχουν άπειρες δυνατότητες ερμηνείας, τότε το ίδιο το έργο τέχνης μετατρέπεται σε τρόπο έρευνας και υπόδειγμα στην έννοια της ελευθερίας, μια πολιτική πράξη που συγκαλύπτεται από την αθωότητα του δυαδικού κώδικα, όπως το σήμα κινδύνου S.O.S. παίρνει τη μορφή εναλλαγής παλμών μικρής και μεγάλης διάρκειας ή τελείας και παύλας στον κώδικα Μορς.

Έτσι και ο κώδικας της Ντάβου στις *Σειραϊκές δομές* εμφανίζει ενδεχομένως λιτότητα και αυστηρότητα στην κατασκευή του, αλλά τα έργα δεν είναι απρόσωπα και αποστειρωμένα. Είναι άμεσα συνδεδεμένα με την ιδιοσυγκρασία της καλλιτέχνης και μεταδίδουν το αίσθημα της αγωνίας αλλά και της ελπίδας της για επικοινωνία. Η επανάληψη, η σχολαστική νοητική εργασία μετατρέπεται σιγά-σιγά σε μια ενδοσκοπική αναζήτηση, που διαβρώνει και αμφισβητεί το ίδιο το μορφικό ιδίωμα και το νόημα του. Η προσπάθεια είναι σαφής, απλή και ταυτόχρονα ριζοσπαστική. Η Ντάβου προσπάθησε να συμπεριλάβει μέσα στο σύστημα κατασκευής της ένα κόσμο αντιθέτων που βασίζεται στο αντίπαλον δέος, ταυτόχρονα όμως σταδιακά υπονομεύει τη δυνατότητα επιλογών που εξαντλείται σε διαζευτικές παραθέσεις όπως το «αριστερά-δεξιά», «ναι-όχι», «ανοιχτό-κλειστό», «ζωντανό-νεκρό».

Στο σημείο αυτό οι προθέσεις της καλλιτέχνης φαίνεται να συνάδουν με μία από τις βασικές επιταγές της εννοιολογικής τέχνης σύμφωνα με την οποία η ιδέα πίσω από τη σύνθεση έχει τον πρωταρχικό ρόλο, ενώ η εκτέλεση του έργου όχι μόνο έπεται αλλά και μπορεί να πραγματοποιηθεί από τον οποιονδήποτε. Έτσι ο απλός θεατής αρκεί να αντιληφθεί τον αλγόριθμο κατασκευής του έργου και να γίνει όχι μόνο αποδέκτης αλλά ακόμη περισσότερο, κοινωνός και συνεχιστής του. Στον τρόπο που η Ντάβου αντιλήφθηκε τα πράγματα, ο δυαδικός κώδικας απαιτούσε πάντα το τρίτο στοιχείο, τη συμμετοχικότητα του θεατή για τον σχηματισμό μιας τριγωνικής σχέσης αλληλεπίδρασης και κατανόησης. Όπως μάλιστα έγραψε στη συνέχεια του κειμένου της: «Αυτή η ιδιότητα έργων τέχνης που προβάλλουν σειραϊκές δομές γίνεται ακόμη πιο σημαντική όταν συσχετιστεί με τη σημασία του μηνυματός τους. Η δυαδική λογική των μηχανών μάς έχει εξασφαλίσει αναμφισβήτητα μια πρωτοφανή ανάπτυξη

σε πάρα πολλές διαφορετικές εκφράσεις της ανθρώπινης ύπαρξής μας. Ταυτόχρονα όμως απειλεί επικίνδυνα την αισθητική και συναισθηματική μας ελευθερία. Με τη δίψα για όσα κάνει δυνατά η λογική των μηχανών, στερούμε αφάνταστα την ικανότητά μας να αισθανθούμε και να εκφράζουμε τα συναισθήματα άπειρες φορές πιο πλούσια από αυτά που η λογική των μηχανών μπορεί να κατανοήσει»⁷¹.

Στις *Σειραϊκές δομές*, ο θεατής είναι δυνατόν να αναγνωρίσει ανάμεσα στις κουκίδες όλα τα μηνύματα και τα παρελκόμενα της σύγχρονης ζωής: μια συλλογή από λαβύρινθους, σαρώσεις, καρδιογραφήματα, κάρτες υπολογιστή, οικονομικές προβλέψεις του χρέους, όλα αυτά που μαρτυρούν τον προάγγελο μιας νέας καταστροφής που έρχεται. Μιας κρίσης που αυτή τη φορά θα εγκλωβίσει και αφανίσει περισσότερους από ότι τα διάφορα δικτατορικά καθεστώτα ανά τον κόσμο. Μόνο που η περίπτωση των θανάτων θα είναι διαφορετική. Σημασία λοιπόν έχει ο τρόπος πρόσληψης και η διαχείριση της τεχνολογίας όχι ως πανάκειας για όλα τα προβλήματα αλλά ως μέσο μεταφοράς του μηνύματος και εργαλείο που συνεισφέρει στην απελευθέρωση από τα σύγχρονα δεσμά.

Με αυτό τον τρόπο φαίνεται να ήθελε η Ντάβου να προσληφθεί από τον θεατή αυτή η ενότητα έργων της, αφήνοντας τη σκέψη της να καταλήξει στο ότι: «Με τις σειραϊκές δομές και τα άλλα έργα μου που βασίζονται στη μελέτη ηλεκτρονικών κυκλωμάτων, προσπαθώ να στείλω ένα μήνυμα-προειδοποίηση εναντίον αυτής της φοβερής προοπτικής και ταυτόχρονα να προσφέρω την ελπίδα ότι η επικοινωνία καλλιτέχνη-θεατή δεν καταλήγει αναγκαστικά σε ανταλλαγή μηνυμάτων απελπισίας. [...], για να δείχνουμε ότι μπορούμε να βγάλουμε ομορφιά από την τάξη, δημιουργικότητα από τη στείριότητα, ελευθερία από την πειθαρχία, φαντασία από τη λογική και ταυτόχρονα να παραμένουμε ελεύθεροι άνθρωποι»⁷².

4.6. Η μετάβαση στις *Σειραϊκές δομές 2 – Οδύσσεια*, 1978-85

Αν ο ορθολογισμός εμφανίζεται παραπλανητικός και η αυγή της νέας τεχνολογικής εποχής παρουσιάζεται δυσοίωνη, ποια κατεύθυνση έμενε στην καλλιτέχνη να ακολουθήσει στην ακμή της καριέρας της; Γιατί η Ντάβου αν και γοητεύθηκε από το ταξίδι στον κόσμο των ιδεών που προηγούνται της καλλιτεχνικής πράξης, ταυτόχρονα παρέμεινε πιστή στην υλικότητα του καλλιτεχνικού μέσου. Μάλιστα η ίδια ανέφερε σε μια συνέντευξή της για τη σχέση της με την εννοιολογική τέχνη ότι: «σε πάρα πολλές φάσεις της δουλειάς μου είμαι

⁷¹ Μπία Ντάβου, «Οι σειραϊκές δομές της Μπιας Ντάβου», ό.π.

⁷² Ο.π.

εννοιολογική, προεννοιολογική και μεταεννοιολογική. Ελάχιστες όμως φορές έφτασα στη ξηρότητα που χαρακτηρίζει την εννοιολογική τέχνη, όπως την ξέρουμε, και τότε πιστεύω πως δούλευα μόνο με έννοιες και δεν είχα πλούσιο εικαστικό αποτέλεσμα»⁷³.

Πράγματι, αν και η Ντάβου σε ένα πρώτο επίπεδο φαίνεται να ασπάστηκε τη «σειραϊκή συμπεριφορά»⁷⁴, κατέληξε -σε αντίθεση με τους εννοιολογικούς καλλιτέχνες- στην υπονόμευση του ίδιου του συστήματος που είχε κατασκευάσει και ακολουθήσει τα προηγούμενα χρόνια. Κατά αυτόν τον τρόπο, ενώ κανείς παρατηρεί στο έργο της τα χαρακτηριστικά της σειραϊκής μεθόδου, τα οποία σύμφωνα με τον Mel Bochner περιλαμβάνουν τη χρήση μιας «συστηματικά προκαθορισμένης διαδικασίας (μετάθεσης, προόδου, περιστροφής, αντιστροφής), την υπεροχή της τάξης έναντι της εκτέλεσης και τον χαρακτηρισμό του τελικού έργου ως φειδωλού και αυτό-εξαντλούμενου»⁷⁵, η καλλιτέχνις τελικά δεν εγκλωβίστηκε στην ταυτολογική επανάληψη. Παρότι δηλαδή εργάστηκε με απλές μαθηματικές δομές, με αυστηρά καθορισμένα από την αρχή όρια, δεν υπέκυψε στο να ακολουθήσει μόνο τους «επιτρεπόμενους» συνδυασμούς. Οι τελευταίοι, μοιραία θα αποδυνάμωναν, αν όχι θα ματαίωναν, το δυνητικά αέναο της δημιουργίας παράγοντας τελικά ένα κλειστό -ή αυτό-εξαντλούμενο, σύμφωνα με τα λόγια του Bochner- σύστημα.

Στο ίδιο πλαίσιο της ιδέας της αυτο-αναφορικότητας, θα μπορούσαμε αυτή τη φορά να εξετάσουμε και να καταλάβουμε την τέχνη της Ντάβου χρησιμοποιώντας τη διάκριση μεταξύ αναλυτικής και συνθετικής πρότασης, όπως την εισηγήθηκε ο Joseph Kosuth⁷⁶. Σύμφωνα με τον αμερικανό καλλιτέχνη, η τέχνη μπορεί να λειτουργεί ως αναλυτική πρόταση, δηλαδή να καμπυλώνει στο άπειρο σε μια ταυτολογία, η οποία είναι και ο μόνος τρόπος για να μιλήσει κανείς για τη συνθήκη της τέχνης. Ταυτόχρονα μέσω αυτής αποφεύγεται η αέναη επανάληψη ίδιων ισοδύναμων προτάσεων, αφού το τέλος έχει προβλεφθεί εξ αρχής λόγω του αυτό-εξαντλούμενου χαρακτήρα του έργου. Πρόκειται δηλαδή για να χρησιμοποιήσουμε τα λόγια του: «για μια πρόταση που παρουσιάζεται στο πλαίσιο της τέχνης ως σχόλιο για την τέχνη»⁷⁷.

⁷³ Μπία Ντάβου», Συνέντευξη της Μπίας Παπαδοπούλου και του Δημήτρη Λ. Κορομηλά, *Τ.Α. Μεσογειακό Περιοδικό Σύγχρονης Τέχνης και Ζωής* 3, (1990), αναδημοσίευση στο Τίνα Πανδή, Σταμάτης Σχιζάκης (επιμ.), *Μπία Ντάβου. Αναδρομική*, ό.π., σ. 219.

⁷⁴ Ο όρος προέρχεται από το κείμενο του Mel Bochner, «The Serial Attitude», *Artforum* 6 (Δεκέμβρης 1967), σ. 28-33.

⁷⁵ Ό.π., σ. 29, (μετάφραση δική μου).

⁷⁶ Joseph Kosuth, «Art After Philosophy», *Studio International* (London) 178, no. 915 (October 1969), 134-137. Αναδημοσίευση στο Joseph Kosuth, *Art After Philosophy and After Collected Writings, 1966-1990*, Cambridge, MIT Press, 1991, σ. 16.

⁷⁷ Ό.π., (μετάφραση δική μου).

Στο ίδιο κείμενο, ο Kosuth στον αντίποδα περιγράφει έναν άλλο τρόπο προσέγγισης, τη «συνθετική»⁷⁸ ή ρεαλιστική πρόταση. Αυτή, «ξεφεύγοντας από την τροχιά της τέχνης εκτοξεύεται στον άπειρο χώρο της ανθρώπινης συνθήκης»⁷⁹. Χωρίς κανέναν περιορισμό και με άγνωστο ορίζοντα αντί να διαγράφει «μια κυκλική πορεία που τελικά επιστρέφει στον διάλογο για το ευρύτερο πλαίσιο των ζητημάτων της φύσης της τέχνης»⁸⁰ αφήνει την αναζήτηση του νοήματος στην κρίση της ανθρώπινης εμπειρίας και την εξωτερική πληροφορία. Έτσι, η «συνθετική» πρόταση μπορεί να εκληφθεί ως μια συνεχής, χωρίς τέλος, εξέλιξη της σκέψης.

Ακριβώς αυτή η έννοια του τέλους με τη διττή σημασία του σκοπού και της κατάληξης απασχόλησε και τη Ντάβου. Χωρίς να επαφίεται στην προδιαγεγραμμένη προσέγγιση που υποσχόταν η Κυβερνητική, ως βασική επιστήμη της αυτο-οργάνωσης συστημάτων, επέλεξε να ακολουθήσει το ταξίδι της σκέψης προς έναν άγνωστο ορίζοντα πέραν του κλειστού προκαθορισμένου συστήματος. Στην τελεολογική δηλαδή προσέγγιση του κόσμου που εκφράζεται, συνήθως, στο δίπολο θρησκείας και επιστήμης, η Ντάβου στράφηκε εξίσου προς την πλευρά του ιερού, χωρίς παράλληλα να εγκαταλείπει τη νεωτερικότητα που υποσχόταν ο ορθολογισμός του μοντέρνου που ασπάσθηκαν οι περισσότεροι σύγχρονοί της. Θα μπορούσαμε εδώ να ανακαλέσουμε ξανά το επιχείρημα της Krauss για τη μυθική υπόσταση του πλέγματος, το οποίο για την κριτικό λειτούργησε ως αντικείμενο επίλυσης της διαμάχης μεταξύ του κοσμικού και ιερού, αλλά και ενσάρκωση της συνειδητής προσπάθειας των καλλιτεχνών να αποποιηθούν το δεύτερο σαν ένα στίγμα που δεν θα έπρεπε να τους συνοδεύει στη νέα εποχή⁸¹.

Μόνο που το ιερό άφησε αποτυπώματα που δεν μπορούσαν να αγνοηθούν, ή τουλάχιστον, όχι από όλους. Έτσι η Ντάβου την κρίσιμη στιγμή της αποκάλυψης ή της αναγνώρισης επέλεξε να σπάσει το αυστηρό πλέγμα του μιλιμετρέ χαρτιού και υιοθετώντας μια «συνθετική»⁸² προσέγγιση να αφεθεί σε ένα ταξίδι στο άπειρο και στα βάθη του μύθου και της ψυχής. Όπως η ίδια αργότερα διηγήθηκε: «Επειτα η ζωή είναι πιο πλούσια και βαθιά από κάθε έκτασή της, για αυτό και κάθε φορά ξεπερνάει τις μορφές που έχει δημιουργήσει. Και για το δημιουργό αυτό που σαν θαύμα γίνεται καμμιά φορά, είναι να ξεπεράσει τον κανόνα, τη θεωρία που ο ίδιος έχει βάλει για να στηρίξει το έργο του. Σε εμένα αυτό έγινε, όταν

⁷⁸ Ο.π.

⁷⁹ Ο.π., (μετάφραση δική μου).

⁸⁰ Ο.π., (μετάφραση δική μου).

⁸¹ Rosalind Krauss, «Grids, You Say», *Grids, Format and Image in the 20th Century Art*, The Pace Gallery, December 1978 – January 1979.

⁸² Όπως ορίζεται παραπάνω από τον J. Kosuth.

ξαναδιαβάζοντας την Οδύσσεια καταπιάστηκα να χωρίσω τους ομηρικούς στίχους σε σειραϊκές δομές, δηλαδή να φτιάξω έργα που να χτίζονται έχοντας για συνθετικό υλικό τους στίχους»⁸³.

Αντιλαμβανόμενη λοιπόν την αναγκαιότητα της διαίσθησης και του πνευματικού επέστρεψε στις ρίζες και ενσωμάτωσε το παρελθόν χρησιμοποιώντας ως στοιχεία της τέχνης της τη γλώσσα και την κοινή εμπειρία του μύθου, ο οποίος τη βοήθησε να εκφράσει τις αμφιβολίες αλλά και τις δημιουργικές της αγωνίες. Παρατηρώντας κατά τη διάρκεια της προηγούμενης της έκθεσης στον Δεσμό τη λινάτσα με την κεντημένη με κόκκινο χρώμα κλωστή σειραϊκή δομή, σκέφθηκε να μεταγράψει την Οδύσσεια στο δυαδικό σύστημα και την ακολουθία Fibonacci. Όπως η ίδια ανέφερε: «συνειρμικά (η άσκηση της τέχνης είναι Οδύσσεια και άλλα παρόμοια) οδηγήθηκα στην ιδέα να αποπειραθώ να οργανώσω το τεράστιο ποίημα, το ομηρικό έπος, την «Οδύσσεια», σε «Σειραϊκές δομές»⁸⁴.

4.7. Συνθέτοντας τις Ραψωδίες σε Σειραϊκές Δομές

Στην ενότητα έργων που ακολούθησε με τίτλο *Σειραϊκές δομές 2 – Οδύσσεια*, η Ντάβου εξακολούθησε να βασίζει την καλλιτεχνική της πρακτική στη νοητική σύλληψη και τη σχεδιαστική διαδικασία των προηγούμενων *Σειραϊκών δομών 1*. Ακολουθίες συμβόλων παράγονται βάσει ενός αλγορίθμου, ο οποίος είναι πάντοτε μια παραλλαγή της ακολουθίας Fibonacci, κατά την οποία είτε μια γραμμή είτε περισσότερα ισάριθμα στοιχεία προστίθεται στην προηγούμενη γραμμή. Έτσι λοιπόν, βασιζόμενη κάθε φορά σε έναν αυστηρό μαθηματικό κώδικα, η μια γραμμή γεννάει την επόμενη. Αυτό που αλλάζει, είναι ότι οι γραμμές και οι κουκίδες στο χαρτί δίνουν συχνά τη θέση τους σε στίχους της Οδύσσειας του Ομήρου. Η καλλιτέχνης στη μεταγραφή χρησιμοποίησε τη μεγαλογράμματη γραφή χωρίς κενά ανάμεσα στις λέξεις. Τα γράμματα παρουσιάζουν έντονο γεωμετρικό χαρακτήρα και παραπέμπουν στον τρόπο γραφής της αρχαϊκής περιόδου, όταν δηλαδή επίσημα για πρώτη φορά καταγράφηκε η Οδύσσεια τον 6ο αι. π.Χ.. Έτσι η Ντάβου, διαβάζοντας τους ανάπαιστους και ιαμβικούς Ομηρικούς στίχους προσπάθησε να τους χωρίσει σε σειραϊκές δομές παρακολουθώντας τη ρυθμική τους ανάπτυξη που δημιουργούσε στο χαρτί -ή στη λινάτσα που τους έραβε- τριγωνικά σχήματα.

⁸³ Βεατρίκη Σπηλιάδη, «Ζωντανό Μουσείο», ό.π.

⁸⁴ Μπία Ντάβου, «Σειραϊκές δομές 2. Οδύσσεια. Μια ανακεφαλαίωση», *Σειραϊκές Δομές 2 – 'Οδύσσεια'* (φυλλάδιο έκθεσης), Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, 1981.

Προσπαθώντας να βρούμε τα αποσπάσματα που χρησιμοποίησε η καλλιτέχνις συνειδητοποιούμε ότι η ανάγνωση και η κατανόηση του κειμένου που ενέγραψε δεν είναι αυτονόητη. Όχι μόνο το απαιτητικό αρχαίο κείμενο αλλά και η έλλειψη κενών ανάμεσα στις λέξεις, η επιλογή στίχων από διάφορα σημεία των ραψωδιών, η τμήση και η επανάληψη στίχων ή ακόμη και των λέξεων δυσχεραίνει την ανεύρεση τους. Η διεξοδική μελέτη που απαιτείται ουσιαστικά προσομοιάζει με διαδικασία μύησης και αντιστοιχεί στον κοπιώδη τρόπο παραγωγής των έργων. Εκτός από το προοίμιο (α 1-13) στο οποίο ο ποιητής επικαλείται τη Μούσα ώστε να του υπαγορεύσει το περιεχόμενο του τραγουδιού αλλά και παρουσιάζει συνοπτικά τα στοιχεία της ταυτότητας του πρωταγωνιστή και την τύχη των συντρόφων του, η Ντάβου επέλεξε να χρησιμοποιήσει διεξοδικά στίχους από τη ραψωδία ε⁸⁵.

Αυτή αποτελεί το κατεξοχήν εναρκτήριο τμήμα του έπους αφού θέτει σε εφαρμογή το σχέδιο της επιστροφής του Οδυσσέα, αλλά και αποτελεί τη στιγμή της πρώτης εμφάνισης του ήρωα μετά από 2.370 στίχους. Ο ρόλος της είναι συνδετικός, αφού έπεται της Τηλεμάχειας (ραψωδίες α-δ), η οποία μας έχει δώσει πληροφορίες για την κατάσταση στην Ιθάκη, την τύχη του Οδυσσέα, καθώς και την απόφαση των θεών για επιστροφή του ήρωα, και προηγείται της ζ που είναι η άφιξη στο νησί των Φαιάκων, τον τελευταίο σταθμό του Οδυσσέα πριν την επιστροφή στην Ιθάκη. Ταυτόχρονα η ραψωδία ε είναι σημαντική γιατί σηματοδοτεί την τελευταία φάση του νόστου, -μία λέξη που επανέρχεται ξανά και ξανά στο έργο της Ντάβου-, αλλά και ξεκινά το ταξίδι της επιστροφής και της αποκατάστασης του Οδυσσέα, όχι απλά στην πατρίδα του, αλλά και στη θέση του ως βασιλιά και συζύγου.

Η Ντάβου διάλεξε ακριβώς αυτούς τους στίχους που αναφέρονται στον διάλογο μεταξύ Καλυψούς και Οδυσσέα στο ακρογιάλι⁸⁶ κατά τη διάρκεια του οποίου παρουσιάζεται και η απόφαση του τελευταίου να απαρνηθεί την αθανασία για χάρη του νόστου του⁸⁷ (εικ.245-250). Το άλλο τμήμα του έπους στο οποίο η Ντάβου επικέντρωσε το ενδιαφέρον της είναι η

⁸⁵ Σε επτά από τα δώδεκα έργα της ενότητας που βρίσκονται στη μόνιμη συλλογή του ΕΜΣΤ και μελετήθηκαν για την παρούσα διατριβή παρατηρούμε ότι η Ντάβου επικέντρωσε το ενδιαφέρον της σε αποσπάσματα από τη ραψωδία ε.

⁸⁶ Τα έργα παρατίθενται σύμφωνα με τους αριθμούς εισαγωγής του ΕΜΣΤ. Έτσι βλέπουμε ότι στο έργο με Αρ. Εισ. 328/02 η καλλιτέχνις χρησιμοποιεί τους στίχους ε 203-211 και επτά φορές λέξεις από τους στίχους ε 218-219. Στο έργο με Αρ. Εισ. 330/02 τους στίχους ε 214-220, ε 218-224, ε 215-216, ε 219-224. Στο έργο με Αρ. Εισ. 331/02 τους στίχους από την ραψωδία ε 214-218 και από την ν 59-61. Στο έργο με Αρ. Εισ. 332/02 τους στίχους ε 203-209 και ξανά τους ε 205-209. Στο έργο με Αρ. Εισ. 336/02 τους στίχους της ραψωδίας ε 214-224 ε 216-220. Πρόκειται για τα τμήματα που περιγράφουν την Καλυψώ να κατευθύνεται προς το μέρος του Οδυσσέα για να του ανακοινώσει την είδηση της αναχώρησής του. Είναι η πρώτη φορά που ο αναγνώστης συναντά τον ήρωα που βρίσκεται σε απραξία, θλίψη και απογοήτευση.

⁸⁷ Χωρίς να ακυρώνεται το δέλεαρ της προσφοράς, ο ήρωας αναδεικνύοντας το ηρωικό του μέγεθος, παρουσιάζεται σταθερά προσηλωμένος στον σκοπό του. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η επιλογή του τμήματος, στο οποίο η Καλυψώ προκαλεί τον Οδυσσέα να συγκρίνει την ίδια με την Πηνελόπη. Αυτός έξυπνα απαντά ότι δεν τίθεται θέμα αντιπαραβολής μιας θεάς και μιας θνητής και στρέφει τη συζήτηση στο ουδέτερο θέμα της επιστροφής στην πατρίδα.

κατασκευή της σχεδίας, η αναχώρηση του Οδυσσέα και το άνετο ταξίδι του για δεκαεπτά ημέρες αλλά και η φοβερή τρικυμία που προκαλεί ο Ποσειδώνας, η οποία παρουσιάζεται ως σύμβολο της πάλης του ανθρώπου με τη φύση. Η καλλιτέχνις εστίασε και πρόβαλε την αυθύπαρκτη αξία του ανθρώπου και την πίστη στις δυνάμεις του⁸⁸ (εικ.250). Οι υπόλοιποι στίχοι που η καλλιτέχνις χρησιμοποίησε απαντούν στις ραψωδίες ν⁸⁹ (εικ.251-252) και π⁹⁰ (εικ.253). Στους πρώτους έχουμε το τέλος της αφήγησης των περιπετειών του Οδυσσέα, τις ευχές του και το κατευόδιο πριν την αναχώρηση του από το παλάτι των Φαιάκων. Ενώ το τελευταίο τμήμα εισάγει το θέμα της αναγνώρισης στον κύκλο του εσωτερικού νόστου⁹¹.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η αλληπάλληλη χρήση από την καλλιτέχνη της φράσης «καί μιν φωνήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδα»⁹² (εικ.254). Η παρομοίωση συγκρίνει τα λόγια με πουλιά που πετάνε και ταξιδεύουν. Μέσω της επανάληψής της, η καλλιτέχνις αναπαριστά στο χαρτί τριγωνικά σχήματα που δίνουν την εικόνα του ιστίου⁹³. Ταυτόχρονα επιθυμώντας να οδηγήσει την εικαστική μεταγραφή του ταξιδιού ακόμη ένα βήμα παραπέρα, η Ντάβου αποφάσισε να μεταφέρει τη μορφή του τριγώνου στον χώρο δημιουργώντας εγκαταστάσεις με ιστία. Με αυτόν τον τρόπο εκδηλώθηκε αφενός η ανάγκη της να αποτυπώσει το ταξίδι ως έκφραση της εικαστικής εξερεύνησης, αλλά και να τονισθεί η σημασία της ίδιας της πράξης της καταγραφής του λόγου που θα επιτρέψει τη διάσωσή του πριν χαθεί (εικ.255-256).

⁸⁸ Συγκεκριμένα στο έργο με Αρ. Εισ. 327/02 χρησιμοποιεί τους στίχους ε 262-276, ε 299-311, ενώ επαναλαμβάνει στη συνέχεια δύο φορές τα τμήματα ε 299-307 και ε 299-315. Οι στίχοι που αναφέρονται στην κατασκευή της σχεδίας (ε 252-289) συνδέονται άρρηκτα, όχι μόνο με τη ρώμη, την ψυχική αντοχή και την τέχνη, αλλά και με τη μητιν του Οδυσσέα. Τα τρία επίθετα —πολύτλας, πολύτροπος, πολύμητις— συγκεκριαλιώνουν την ουσία του Οδυσσέα και η σχέδια αποτελεί το σύμβολο που την οπτικοποιεί. Την ίδια λειτουργία της ανάδειξης των βασικών αρετών επιτελεί και η περιγραφή της τρικυμίας και του ναυαγίου του Οδυσσέα (299-315). Εκεί, μέσα από έναν εκτεταμένο μονόλογο, ο ήρωας εξωτερικεύει τις σκέψεις και τα συναισθήματά του. Η πάλη του Οδυσσέα με τα κύματα αναδεικνύει τον ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα της Οδύσσειας.

⁸⁹ Στο έργο με Αρ. Εισ. 329/02 η Ντάβου χρησιμοποιεί τους στίχους της ραψωδίας ν 59-60 τους οποίους επαναλαμβάνει τέσσερις φορές σταματώντας κάθε φορά σε διαφορετική λέξη. Αντίστοιχα στο έργο με Αρ. Εισ. 333/02 επαναλαμβάνει οχτώ φορές διαφορετικά τμήματα και λέξεις των ίδιων στίχων ν 59-62. Πρόκειται για την ευχή που δίνει ο Οδυσσέας στη γυναίκα του βασιλιά Αλκίνοου πριν αναχωρήσει για την Ιθάκη: «Χαῖρέ μοι, ὦ βασιλεία, διαμπερές, εἰς ὃ κε γῆρας/ἔλθῃ καὶ θάνατος, τὰ τ' ἐπ' ἀνθρώποισι πέλονται./αὐτὰρ ἐγὼ νέομαι· σὺ δὲ τέρπεο τῷδ' ἐνὶ οἴκῳ/ παισὶ τε καὶ λαοῖσι καὶ Ἀλκινόῳ βασιλῆϊ.» (μετ. Καζαντζάκη, «Μόνο χαρές να σε 'βρουν, ρήγισσα, τα γερατειά ως να φτάσουν/κι ο θάνατος, τι αυτά δε δύναται θνητός να τα ξεφύγει./Σου αφήνω γεια! Και συ να χαίρεσαι σε τούτο το παλάτι.»).

⁹⁰ Στο έργο με Αρ. Εισ. 335/02 χρησιμοποιεί τους στίχους της ραψωδίας π 154-159, π 154-165 και π 167-169.

⁹¹ Συγκεκριμένα αναφέρεται στην εντολή της Αθηνάς προς τον Οδυσσέα, ενώ βρίσκεται στην καλύβα του Ευμαίου, να αποκαλύψει την ταυτότητά του στο γιο του Τηλέμαχο.

⁹² Στο έργο με Αρ. Εισ. 334/02 επιλέγει τους στίχους τις ραψωδίας π 167-180 ενώ επαναλαμβάνει δέκα φορές το στίχο π 180 «καί μιν φωνήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδα» (μετ. Καζαντζάκη, «κι έτσι μιλώντας ανεμάρπαστα του συντυχαίνει λόγια») σταματώντας-κόβοντας τον στίχο κάθε φορά όχι μόνο σε διαφορετική λέξη αλλά και γράμμα αφήνοντας αιωρούμενη την πλήρωσή του.

⁹³ Τέλος στα έργα με Αρ. Εισ. 337/02 και 338/02 η καλλιτέχνις δεν γράφει καθόλου στίχους αλλά χρωματίζει τα τετράγωνα του μιλιμετρέ χαρτιού που θα καταλάμβαναν οι στίχοι αν γράφονταν, περνώντας έτσι σε μία οπτική μεταγραφή και δίνοντας έμφαση όχι πια στη διαδικασία της ανάγνωσης αλλά στο τριγωνικό σχήμα που προκύπτει.

4.8. Η εργασία ως μέθοδος καταγραφής του χρόνου και του Υψηλού

Η προσπάθεια της Ντάβου παρουσιάζεται ως κοπιώδης, αργή, μονότονη και εσωστρεφής και λειτουργεί ως ενδοσκοπικό ταξίδι, ένας εσωτερικός μονόλογος κατά τον οποίο ξετυλίγει τη ψυχή της. Κατά αναλογία με την αγωνιώδη προσπάθεια του ταξιδιού του Οδυσσέα στην πατρίδα του, η καλλιτέχνης προσπαθεί μέσα από τη μεταγραφή των στίχων να επιστρέψει στις ρίζες της, σε μια πρωταρχική κατάσταση κατανόησης της ανθρώπινης φύσης και ταυτόχρονα της καλλιτεχνικής διαδικασίας. Η εργασία παρότι υπονομεύει την αυστηρότητα των προηγούμενων δομών δεν ξεφεύγει από «τον αυστηρό έλεγχο και την πειθαρχία»⁹⁴ αλλά προσθέτει στη νοητική διαδικασία μια ιεροτελεστική διάσταση.

Η απόλυτη γλώσσα της επιστήμης υπονομεύεται. Η Ντάβου στο σημείο αυτό, θυμίζει τους μοναχούς του Μεσαίωνα, οι οποίοι προσπαθώντας διασώσουν τα αρχαία κείμενα τα αντέγραφαν σε επιμελή χειρόγραφα. Παραπέμπει επίσης στους ασκητές που προσπαθώντας να ενώσουν τον λογισμό τους με το Θείο, εργάζονται τελετουργικά στο εργόχειρό τους ενώ ταυτόχρονα βυθίζονται σε μια ιερή έκσταση. Με αυτόν τον τρόπο η καλλιτέχνης μετατράπηκε σε χειρώνακτα που αντιλαμβάνεται την απασχόληση των χεριών σαν μια αδιάκοπη διαδικασία κάθαρσης του νου, διαδικασία που συντελεί στην αυτογνωσία και την πνευματική ολοκλήρωση.

Η έννοια του ασκητισμού ως στάσης ζωής αλλά και ως αναπόσπαστου μέρους της καλλιτεχνικής διαδικασίας ανακαλεί την Hanne Darboven που μια δεκαετία νωρίτερα το 1971 αντέγραψε επίσης στο πλαίσιο του έργου της *Homer. Odyssee. Einführung* πεντακόσιες σελίδες της Οδύσσειας του Ομήρου⁹⁵. Η γερμανίδα εννοιολογική καλλιτέχνης εξέλαβε την καθημερινότητά της σαν μια αδιάλειπτη, επίπονη εργασία γραψίματος η οποία απαιτεί δια βίου δέσμευση στις σωματικές και ψυχικές απαιτήσεις της εικαστικής δραστηριότητας και η οποία πραγματοποιείται μέσα στο πλαίσιο του χρόνου που ξετυλίγεται. Έτσι με απόλυτη πειθαρχία αποσιώθηκε συνειδητά στην απεικόνιση της αλληλουχίας και ολοκλήρωσης του χρόνου στις φυσικές του διαστάσεις «ως ιστορίας, ως φυσικής δύναμης, ως μαθηματικού παράγοντα, ως φιλοσοφικού προβλήματος»⁹⁶.

⁹⁴ Ο.π.

⁹⁵ Για την έννοια του ασκητισμού στο έργο της Hanne Darboven και τη σύνδεσή του με τον Διαφωτισμό και τη μοντερνισμό, Elke Bippus, «Seeing, of Course Is also an Art»: Writing-Reading as an Aesthetic Labor of Mediation – on Hanne Darboven's Work with Writing», στο Okwui Enwezor, Rein Wolfs (ed.), *Hanne Darboven: Enlightenment-Time Histories, A Retrospective*, London, Prestel Publishing, 2015, σ. 186-187.

⁹⁶ Okwui Enwezor, Rein Wolfs, «Foreword» στο Okwui Enwezor, Rein Wolfs (ed.), *Hanne Darboven: Enlightenment-Time Histories, A Retrospective*, London, Prestel Publishing 2015, σ. 13, (μετάφραση δική μου).

Αν και τη Ντάβου δεν την συνεπήρε ποτέ η εννοιολογική τέχνη που φθάνει μέχρι την «αισθητικοποίηση της γραφειοκρατίας»⁹⁷ φαίνεται να μοιράστηκε με την Darboven ακριβώς την ίδια πεποίθηση, ότι ο χρόνος εμφανίζεται όχι μόνο μέσα από αριθμούς και μετρικά συστήματα, αλλά επιπλέον είναι δυνατόν να αποδοθεί μέσω της ίδιας της διαδικασίας της γραφής. Η τελευταία λειτούργησε ως αναπόφευκτη συνιστώσα και κριτήριο για τη ζωή των δύο δημιουργών. Οι λέξεις δεν εκφράζουν μόνο το μήνυμα, αλλά αποτελούν μονάδα μέτρησης του χρόνου και η ίδια η πράξη της γραφής τους, λειτουργεί ως η ξεκάθαρη οπτικοποίηση της ροής του. Κατά αυτόν τον τρόπο με την μεταγραφή της Οδύσσειας, μπορεί να διαπιστώσει τελικά κανείς, την ίδια κινητήρια ανάγκη που διακατείχε και τις δύο καλλιτέχνιδες και που δεν ήταν άλλη από την προσπάθεια αναμέτρησης με την ίδια την έννοια του χρόνου.

Ο τελευταίος μάλιστα είναι σχεδόν αδύνατο να εκληφθεί στο παρόν του χωρίς σημεία αναφοράς στο παρελθόν και στο μέλλον, αφού έχει εγγενή τη ρευστότητα αυτού που μόλις πέρασε και αυτού που ακόμη δεν έχει έρθει. Η προσπάθεια λοιπόν, να γίνει κατανοητός ως έννοια, είτε αποσπασματικά είτε στην ολότητά του, όσο και να αποδοθεί μορφοπλαστικά μέσα από ένα έργο τέχνης, οδηγεί σε μια κατάσταση υψηλής αυτοσυνείδησης με την οποία κάθε δημιουργός έρχεται αντιμέτωπος προσπαθώντας να συλλάβει κάτι «ευρύ/μεγάλο». Πρόκειται για ότι ο Kant⁹⁸ περιέγραψε ως το «Υψηλό» και προκαλείται από κάτι που εντυπωσιάζει με τον όγκο και το μέγεθός του, αφού ξεπερνώντας τις διαστάσεις και τις δυνάμεις του ανθρώπου δίνει την αίσθηση ότι τείνει να υπερβεί κάθε όριο.

Το συναίσθημα που δημιουργεί είναι τέρψη, αλλά αυτή είναι απόρροια του δέους από μία κατάσταση που βρίσκεται πέραν του ελέγχου μας και που χωρίς να υπακούει σε κανόνες και σκοπιμότητες, αυτονομείται. Πρόκειται για την άνευ ορίων πνευματική υπέρβαση των αισθήσεων που φανερώνει η σκέψη του μαθηματικά Υψηλού⁹⁹. Την ίδια αίσθηση του άπιαστου με την οποία έρχεται κανείς αντιμέτωπος, είτε αντικρύζοντας την άπειρη ολότητα μιας μεσαιωνικής εκκλησίας, είτε προσπαθώντας να καταγράψει το πέρασμα του χρόνου σε μια σελίδα χαρτί. Την ίδια συγκίνηση απέναντι στην έννοια του απόλυτου μεγαλείου ένωσε η Ντάβου απέναντι από το έργο του Γκρέκο, τον οποίο ανέφερε ως πηγή έμπνευσης και

⁹⁷ Benjamin H.D. Buchloh, «Marcel Broodthaers: Open Letters, Industrial Powers», *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge, MIT Press, 2003, σ. 97.

⁹⁷ Για την έννοια του «Υψηλού και του Ωραίου» στο έργο του Hannah Ginsborg, «Kant's Aesthetics and Teleology», *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2019 Edition), Edward N. Zalta (ed.), <https://plato.stanford.edu/archives/win2019/entries/kant-aesthetics/>, πρόσβαση 23.02.2018.

⁹⁸ Για την έννοια του «Υψηλού και του Ωραίου» στο έργο του Hannah Ginsborg, «Kant's Aesthetics and Teleology», *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2019 Edition), Edward N. Zalta (ed.), <https://plato.stanford.edu/archives/win2019/entries/kant-aesthetics/>, πρόσβαση 23.02.2018.

⁹⁹ «Περί του μαθηματικώς υψηλού», παράγραφος 25-27, Immanuel Kant, *Κριτική της κριτικής δύναμης*, Εισαγωγή-Μετάφραση-Σχόλια Κ. Ανδρουλιδάκης, Αθήνα, Ιδεόγραμμα, 2002, σ. 166-179.

θαυμασμού τόσο για τις μεταφυσικές του αναζητήσεις και όσο και για την ενορατικότητα της ζωγραφικής του. Η μνεία στον Κρητικό ζωγράφο, φαίνεται να συμπορεύεται με τη νέα κατεύθυνση που πήρε και το δικό της έργο με τις *Σειραϊκές Δομές 2*.

Χρησιμοποιώντας δηλαδή τον μύθο του Οδυσσέα και την αναμέτρησή του με τον πολυετή νόστο, η ίδια η Ντάβου κατάφερε να προσεγγίσει τα όρια αυτού που μπορεί να αναπαρασταθεί σε ένα έργο τέχνης και ταυτόχρονα να προσδώσει στο θέμα του χρόνου την αρμόζουσα σημασία ως υπέρτατης υπαρξιακής αγωνίας του ανθρώπου. Η ίδια αναφερόμενη σε αυτή τη στροφή της καλλιτεχνικής της πορείας σημείωσε: «Ίσως από τη συγκίνηση μου με την τόσο κοντινή επαφή μου με τον ποιητικό λόγο να μου έφερε ένα αναποδογύρισμα, και ενώ είχα ετοιμάσει προσχέδια στατικά και εγκεφαλικά βέβαια, ξαφνικά η φαντασία μου γέννησε ιστία, καράβια στον χώρο ολόκληρα. Και πραγματοποίησα αυτήν την ιδέα και παρουσίασα σε πολλές εκθέσεις περιβάλλοντα με ιστία. Και από τότε έχει αρχίσει για μένα το ταξίδι και δεν έχει τελειώσει ακόμη. Αυτή την υπέρβαση της θεωρίας και της ίδιας της ζωγραφικής πράξης, την υπέρβαση, την αναίρεση του κανόνα, της προκαθορισμένης τάξης και πειθαρχίας, αυτό ψάχνω να βρω στο έργο των καλλιτεχνών που προτιμώ και πριν από όλους βέβαια σκέφτομαι τον Γκρέκο»¹⁰⁰.

Η γοητεία που της άσκησε ο υπερβατικός χαρακτήρας των μορφών του έλληνα καλλιτέχνη που κατάφερε με τον χρωστήρα του να φθάσει στη θέωση, ήταν αντίστοιχη με τη δική της ανάγκη να διαστείλει τον χρόνο και να φθάσει στη ψυχική ανάταση που της προσέφερε η μεταγραφή του μύθου και το προσωπικό της ταξίδι. Όπως μάλιστα επεσήμανε κοιτώντας την *Συναυλία των Αγγέλων* του Γκρέκο στην Εθνική Πινακοθήκη, είχε πάντα την αίσθηση ότι οι χιτώνες των αγγέλων έμοιαζαν με τεράστια ανοιγμένα φτερά που έκαναν τη σύνθεση να απογειώνεται προς τον ουρανό, λειτουργώντας ως ποιητικές και λυρικές αναφορές σε ένα ταξίδι πέραν από αυτόν τον κόσμο.

4.9. Τα έργα στον χώρο και η σύνδεση τους με τη σημειωτική θεωρία

Μέσα από την αλληλεπίδραση σκέψης, γραφής και υπαρξιακής εμπειρίας η Ντάβου, επιχείρησε να εκφράσει, όπως παρουσιάστηκε παραπάνω, το δικό της ταξίδι αυτογνωσίας. Ταυτόχρονα αναζήτησε τη δυνατότητα αναπαράστασης της αντικειμενικής πραγματικότητας με σκοπό την επικοινωνία με τον δέκτη. Βλέποντας ότι η σειραϊκή γραφή παρήγαγε τρίγωνα, εμπνεύστηκε πανιά και άρχισε να δημιουργεί κατασκευές στον χώρο με *Ιστία* στο ύφασμα των

¹⁰⁰ Βεατρίκη Σπηλιάδη, «Ζωντανό Μουσείο», ό.π.

οποίων συνέχισε να γράφει και να ράβει στίχους της Οδύσσειας καθώς και τη σειραϊκή μεταγραφή τους. Αυτό που πέτυχε είναι να μεταφέρει το δισδιάστατο των σχεδίων σε εγκαταστάσεις, συνδέοντας έτσι τη διαδοχικότητα της γραφής με τη χωρική συνθήκη που επιβάλλει το οπτικό μέσο της τέχνης, προκαλώντας νέους τρόπους κοιτάγματος και διαβάσματος της εικόνας και του κειμένου. Με άλλα λόγια ο χρόνος γραφής του κειμένου αντιπαραβάλλεται με τον χώρο που δημιουργεί η γραφική αναπαράστασή του στην εκθεσιακή αίθουσα.

Το κοινό δεν έχει πλέον μόνο τον ρόλο θεατή αλλά μπορεί να επιτελέσει την ανάγνωση στον παρόντα χρόνο. Ο θεατής περιδιαβαίνοντας ανάμεσα σε σχέδια ή σε μεγάλα πανιά που κρέμονται από την οροφή προσπαθεί να αποκωδικοποιήσει τα θραύσματα λόγου που εναλλάσσονται με τις κουκίδες. Όπως και με τις προηγούμενες μαθηματικές ακολουθίες η αίσθηση που δημιουργείται είναι πως ο ίδιος ο θεατής θα μπορούσε δυνητικά να συνεχίσει τη δημιουργική πράξη αφού καταλάβει τον κανόνα που παρήγαγε το έργο. Αυτή η δυνατότητα συμμετοχής στην καλλιτεχνική δημιουργία μας παραπέμπει στις διάφορες θεωρίες που προσπάθησαν να ερμηνεύσουν τον τρόπο σύνθεσης των ομηρικών επών και οι οποίες για δεκαετίες συνέστησαν ό,τι οι φιλόλογοι καλούν ομηρικό ζήτημα. Οι τεχνικές της προφορικής ποίησης αλλά και η αναλυτική θεωρία επέκτασής των επών, που τα εξετάζει όχι ως ενιαία ποιητική σύλληψη αλλά σαν μια σύνθεση με πολλαπλά στρώματα έργων και δημιουργών θα μπορούσε να βρει εδώ το εικαστικό της παράλληλο στις προθέσεις της Ντάβου. Η καλλιτέχνις, που από την αρχή της καριέρας της επεδίωξε τον δημιουργικό διάλογο, παρουσιάζεται να προτρέπει τον θεατή να πάρει τον ρόλο ραψωδού, συμμετέχοντας στη δημιουργία και την απαγγελία.

Ταυτόχρονα, η Ντάβου στις εγκαταστάσεις των *Ιστίων* δημιούργησε ένα ρευστό και υπό μετασχηματισμό χώρο χωρίς σαφείς και προδιαγεγραμμένες οδηγίες για το ποια κατεύθυνση θα πρέπει ο θεατής να ακολουθήσει στην ανάγνωση. Ο τελευταίος καλείται να αντιπαραβάλλει το σώμα του με τα πανιά στον χώρο και να πειραματιστεί με τον χρόνο ανάγνωσης και της δυνητικής συγγραφής. Οι δυνατότητες πρόσληψης αφήνονται ανοιχτές πέραν του προδιαγεγραμμένου νοήματος και το κοινό έρχεται αντιμέτωπο με μια νέα αντιληπτική εμπειρία με σαφή επιτελεστικό χαρακτήρα αφού το σώμα αντιπαρατίθεται ταυτόχρονα με το περιεχόμενο και με την υλικότητα του κειμένου. Φαίνεται λοιπόν, ότι όχι μόνο κατά την παραγωγή των έργων το βάρος μετατοπίστηκε από το τελικό αντικείμενο στην ιδέα και τη διαδικασία της γραφής, αλλά τα ίδια τα έργα προτείνουν έναν φαινομενολογικό τρόπο ανάγνωσης στην οποία μετέχουν όλες οι αισθητηριακές και νοητικές ικανότητες του θεατή.

Η αναζήτηση νοήματος μέσω των αντιληπτικών δυνατοτήτων του σώματος αλλά και της χρήσης γλωσσικών σημείων έχει μελετηθεί διεξοδικά από τη σχέση φαινομενολογίας και σημειωτικής¹⁰¹. Ειδικά η επαναλαμβανόμενη τριαδική οργάνωση που αποτελεί βάση για κάθε φαινομενολογική έρευνα και απαντά στη σημειωτική του Charles Sanders Peirce¹⁰², φαίνεται να αποτελεί κοινό τόπο των θεωρητικών συζητήσεων της εποχής και επηρέασε ιδιαίτερα τον Παντελή Ξαγοράρη. Ο τελευταίος μάλιστα όπως είδαμε στο αντίστοιχο κεφάλαιο, αναφερόμενος σε κείμενά του στον αμερικανό μαθηματικό και φιλόσοφο μοιράσθηκε με τη Ντάβου την ίδια πεποίθηση ότι το έργο τέχνης θεωρείται φορέας αισθητικής πληροφορίας. Κατ' αυτόν τον τρόπο είναι δυνατόν να εξετασθεί από την άποψη της επικοινωνίας ακολουθώντας μια διαδικασία "σημείων" που μεταδίδουν γνώσεις και πληροφορίες, καθιστώντας μ' αυτόν τον τρόπο δυνατή την επικοινωνία¹⁰³. Είναι δυνατόν λοιπόν να αναλυθεί βάσει της σημειωτικής θεωρίας σε σχέση με τον εαυτό του, σε σχέση με αυτό που παριστάνει αλλά και σε σχέση με τον θεατή. Δεδομένου ότι η τριαδική λειτουργία του σημείου και η επιθυμία σημασιοδότησης και επικοινωνίας με τον θεατή ανιχνεύεται σε όλα τα στάδια του έργου της Ντάβου, κρίνεται σκόπιμο να επιχειρήσουμε εδώ μια σημειωτική ανάλυση στο εικαστικό της έργο έχοντας ως βάση τη θεωρία του Peirce.

4.10. Επιχειρώντας μια σημειωτική ανάλυση στο έργο της Ντάβου

Σε αντίθεση με την αυτοδύναμη δυάδα σημασιοδότησης του F. Saussure, η οποία περιλαμβάνει ένα «σημαίνον» (signifier) και ένα «σημαινόμενο» (signified), ο Peirce πρότεινε για τον ορισμό του σημείου μια τριάδα¹⁰⁴. Αυτή αποτελείται από το «αντιπροσωπεύον» (representamen) ή τη μορφή που παίρνει το σημείο (όχι αναγκαία υλική), το «ερμήνευμα»¹⁰⁵

¹⁰¹ Antonino Bondi, Francesco La Mantia, «Phenomenology and semiotics: crossing perspectives», *Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy*, Vol. 3, n.1 (2015), σ. 7-16.

¹⁰² Göran Sonesson, «Phenomenology meets Semiotics: Two Not So Very Strange Bedfellows at the End of their Cinderella Sleep», *Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy*, ό.π., σ. 41-61.

¹⁰² Παντελής Ξαγοράρης, *Μετασχηματισμοί, Δομές και Μεσότητες στην Τέχνη*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη, 1996, σ. 195-196.

¹⁰³ Παντελής Ξαγοράρης, *Μετασχηματισμοί, Δομές και Μεσότητες στην Τέχνη*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη, 1996, σ. 195-196.

¹⁰⁴ Για τη σημειωτική του Charles Peirce δες στο Albert Atkin, «Peirce's Theory of Signs», *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2013 Edition), Edward N. Zalta (ed.), <https://plato.stanford.edu/archives/sum2013/entries/peirce-semiotics/>, πρόσβαση 20.3.2018.

¹⁰⁵ Το «ερμήνευμα» εμπεριέχει μια ουσιαστική κατανόηση της σχέσης «αντιπροσωπεύοντος» - «αντικειμένου». Επιπλέον το ερμήνευμα αναλύει και αναπτύσσει το «αντιπροσωπεύον» επιτρέποντας έτσι τη βαθύτερη κατανόηση του «αντικειμένου».

(interpretant) ή την έννοια που αποδίδεται στο σημείο και το «αντικείμενο»¹⁰⁶ (object) που είναι αυτό το οποίο καθορίζει το σημείο και παριστάνεται σε αυτό. Η τριάδα συχνά απεικονίζεται με ένα «σημειωτικό τρίγωνο» του οποίου η βάση σχεδιάζεται με μια γραμμή, η οποία ενώνει το «αντιπροσωπεύον» με το «αντικείμενο», ενώ το τελευταίο είναι δυνατόν να αναφέρεται τόσο σε αφηρημένες έννοιες όσο και σε φυσικά αντικείμενα. Το αντιπροσωπεύον είναι δυνατόν κάθε φορά να αντανakλά διαφορετικά χαρακτηριστικά του αντικειμένου δηλώνοντας την πολυσημία της σχέσης τους¹⁰⁷.

Προτού διακρίνουμε τους τρεις αυτούς όρους στο έργο της Ντάβου και αναλύσουμε τις δυναμικές σχέσεις αλληλοκαθορισμού που προκύπτουν μεταξύ τους θα πρέπει να αναφέρουμε ότι στην περίπτωση της τέχνης δεν έχουμε φυσικά υλικά αντικείμενα και ειδικότερα στη μη αναπαραστατική ζωγραφική το «αντικείμενο» δεν μπορεί να αποδοθεί μέσω μιας εικόνας. Έτσι θα πρέπει να δεχτούμε ως «αντικείμενο» τις προθέσεις και τους ισχυρισμούς της καλλιτέχνης¹⁰⁸. Άλλωστε η δομή των έργων της όπως η ίδια είχε αναφέρει βασίζεται σε ένα προκαθορισμένο σύστημα αρχών οι οποίες στηρίζονται στις θεωρίες της επικοινωνίας, της πληροφορικής και των συστημάτων. Η ίδια, στην αρχή της καριέρας της, προσεγγίζοντας σημειωτικά το έργο της και δηλώνοντας ότι οι εννοιολογικές προθέσεις αποτελούν έστω και εν μέρει την αφετηρία, όπως είδαμε, ανέφερε: ότι «η τέχνη πρέπει να συσχετίσει από την αρχή τη γλώσσα με το μήνυμα της, την ιδέα - έννοια με την πραγματοποίησή της, το σημαινόμενο με το σημαίνον»¹⁰⁹. Φυσικά μέσα στα χρόνια, όπως εξετάσαμε από τη πορεία της καλλιτεχνικής της διαδρομής, οι προθέσεις της δεν ήταν μονοσήμαντες, αλλά μεταβλήθηκαν με αποτέλεσμα το «ερμήνευμα» και συνεπακόλουθα το «αντικείμενο» να πρέπει να εξετασθούν στην εξέλιξή τους.

Προσπαθώντας να βρούμε το «αντιπροσωπεύον», δηλαδή να εξετάσουμε τη μορφή των έργων της, θα πρέπει αρχικά να πάμε πίσω στα *Πλεγμάτα* των πρώτων χρόνων που η ίδια θεώρησε ότι εξέφρασαν με απλότητα και αμεσότητα τις πλαστικές της προθέσεις και τις

¹⁰⁶ Το «αντικείμενο» είναι ουσιαστικό για τον καθορισμό του «αντιπροσωπεύοντος», αφού του θέτει περιορισμούς έτσι ώστε αν αυτό τις ικανοποιεί τότε σημασιοδοτεί το «αντικείμενο». Έτσι μόνο μερικά χαρακτηριστικά του «αντικειμένου» σχετίζονται και αποδίδουν σημασία στο «αντιπροσωπεύον».

¹⁰⁶ Ανάλογα με τη λειτουργία του το αντιπροσωπεύον, αν εκφράζει ποιοτικά χαρακτηριστικά και μοιάζει με το αντικείμενο καλείται εικόνα (icon), αν υποδεικνύει ή αποτελεί αποτέλεσμα φυσικών/υπαρξιακών χαρακτηριστικών ονομάζεται δείκτης (index), και αν σχετίζεται με μια ιδέα ως σύμβαση λέγεται σύμβολο (symbol).

¹⁰⁷ Ανάλογα με τη λειτουργία του το αντιπροσωπεύον, αν εκφράζει ποιοτικά χαρακτηριστικά και μοιάζει με το αντικείμενο καλείται εικόνα (icon), αν υποδεικνύει ή αποτελεί αποτέλεσμα φυσικών/υπαρξιακών χαρακτηριστικών ονομάζεται δείκτης (index), και αν σχετίζεται με μια ιδέα ως σύμβαση λέγεται σύμβολο (symbol).

¹⁰⁸ Robin George Collingwood, *Principles of Art*, London, Oxford at the Clarendon Press, 1938, σ. 105-125 και John Dewey, *Art as Experience*, New York, Perigee, 1980, σ. 214.

¹⁰⁹ Μπία Ντάβου, «Οι σειραϊκές δομές της Μπίας Ντάβου», ό.π.

αντίστοιχες ψυχολογικές της καταστάσεις. Η αναφορά στο συναισθηματικό επίπεδο, σύμφωνα με τον ορισμό του Clive Bell¹¹⁰, θα μπορούσε εδώ να θεωρηθεί ως το εν δυνάμει «αντικείμενο» αφού καθορίζει το «αντιπροσωπεύον» αυτών των έργων. Στη συνέχεια της καριέρας της, η Ντάβου δήλωσε ξεκάθαρα ότι την ενδιέφερε η έρευνα και τα διαγράμματα ροής που προηγούνται του προγραμματισμού των υπολογιστών. Οι προθέσεις ή το «αντικείμενο» πλέον αποτελεί η αναζήτηση των εκφραστικών δυνατοτήτων των στοιχείων που συνθέτουν τα λογικά διαγράμματα, η έρευνα των σημασιών τους και η τελική πλαστική τους μετουσίωση. Το «αντιπροσωπεύον» των *Διαγραμμάτων* και *Κυκλωμάτων* χαρακτηρίζεται ως εικονικό, αφού παριστάνει τα αντίστοιχα τμήματα των ηλεκτρονικών υπολογιστών, ενώ το τελικό έργο παρουσιάζει καθαρά συμβολικά στοιχεία έχοντας απεκδυθεί κάθε λειτουργικότητα και καταλήγοντας σε μία αφηρημένη μορφή.

Ένα βήμα παραπέρα, για τα έργα που αποτέλεσαν τις *Σειραϊκές Δομές* η Ντάβου έγραψε ότι στόχος είναι «να διευκολύνω την επικοινωνία συσχετίζοντας τα απλούστερα δομικά στοιχεία της ανθρώπινης διάνοιας με τα απλούστερα δομικά πλαστικά στοιχεία. Έτσι, δημιουργείται μια γλώσσα βασισμένη στη μετάφραση της γλώσσας των μηχανών επικοινωνίας σε σχετικούς κώδικες στοιχείων της πλαστικής γλώσσας»¹¹¹. Αυτές οι σειρές αποτελούνται από «ακολουθίες σημείων ή οποιωνδήποτε στοιχείων, υλικών, γραφικών, που παράγονται από ένα καθορισμένο σύστημα. Αυτοοργανώνονται και αυτορυθμίζονται και μπορούν να δομούνται επ' άπειρον»¹¹². Σε αυτά τα έργα, τα δομικά συστατικά είναι τελείες και μικρές κατακόρυφες γραμμές που δίνουν στο «αντιπροσωπεύον» ένα καθαρά συμβολικό χαρακτήρα. Οι όροι κάθε σειράς σχηματίζουν την ακολουθία Fibonacci η οποία παριστάνει το φαινόμενο της αναπαραγωγής στη φύση. Υπό τη σημειωτική έννοια λοιπόν, το «αντιπροσωπεύον» είναι ένα σύμβολο (symbol) που αποκαθιστά έναν κώδικα επικοινωνίας μεταξύ της καλλιτέχνης και του κοινού.

Αν και ο κώδικας είναι σε συνεχή μεταβολή, το πλέον ορατό γεωμετρικό σχήμα που δημιουργείται είναι το τρίγωνο. Αυτό εγκλείει τον κανόνα κατασκευής επομένων όρων της

¹¹⁰ Σύμφωνα με την πρόταση του Clive Bell το αντικείμενο (object) κάθε καλλιτεχνικού σημείου (artistic sign) μπορεί να είναι ένα συγκεκριμένο συναίσθημα. Όπως συγκεκριμένα παρουσιάστηκε στο βιβλίο του *Art*, 1914, για τον ίδιο θα πρέπει να υπάρχει μία διακριτή ποιότητα που να προσδιορίζει την ουσία της Τέχνης και χωρίς την οποία ένα αντικείμενο δεν μπορεί πραγματικά να ονομαστεί έργο τέχνης. Αυτήν την ονομάζει «σημαντική μορφή» (significant form) και την περιγράφει ως «γραμμές και χρώματα συνδυασμένα με έναν συγκεκριμένο τρόπο αλλά και ορισμένες μορφές και σχέσεις των μορφών που διεγείρουν τα αισθητικά μας συναισθήματα», (μετάφραση δική μου), <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/significant-form>, πρόσβαση 05.07.2020. Επίσης για τη σχέση της με τη σημειωτική ανάλυση στο Gary Shapiro, «Intention and Interpretation in Art: A Semiotic Analysis», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 33, no. 1 (Autumn 1974), σ. 34.

¹¹¹ Μπιά Ντάβου, «Οι Σειραϊκές δομές της Μπιάς Ντάβου», ό.π.

¹¹² Μπιά Ντάβου, «Σειραϊκές δομές 2. Οδύσσεια. Μια ανακεφαλαίωση», ό.π.

ακολουθίας από προηγούμενους και με αυτή την έννοια θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως το σύμβολο - πυρήνας της σειράς αυτών των έργων. Το ίδιο τριγωνικό σχήμα υποδηλώνει την τριμερή σχέση μεταξύ καλλιτέχνη-έργου-θεατή αλλά και μετουσιώνεται πλαστικά στον χώρο στην επόμενη σειρά των *Ιστίων*. Σύμφωνα πάντα με τη θεωρία του Peirce¹¹³, μπορεί να διακρίνει κανείς ένα ενδιάμεσο αντικείμενο (immediate object) που καθορίζει το «αντιπροσωπεύον» σε μια χρονική στιγμή και ένα δυναμικό αντικείμενο (dynamic object) το οποίο αποτελεί κατάληξη της δημιουργικής διαδικασίας. Στην περίπτωση της Ντάβου ως δυναμικό αντικείμενο θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε την πρόθεση της να επικοινωνήσει με τον θεατή μέσω μιας γλώσσας που δεν επιδέχεται παρερμηνείες μακριά από τους προϋπάρχοντες τρόπους έκφρασης.

Προχωρώντας τη σημειωτική ανάλυση, σειρά έχει ο καθορισμός του «ερμηνεύματος» του σημείου ή με άλλα λόγια η προσπάθεια ανάδειξης της σημασίας του έργου τέχνης. Αυτή η επεξήγηση συνήθως δεν είναι μοναδική, καθιστώντας δύσκολη την απόφαση σχετικά με το «ερμηνεύμα» και ριζικά ατελή τη θεωρία σύμφωνα με τον Stevenson¹¹⁴. Παρόλα αυτά, ο Peirce σχετίζοντας το σημείο με την παραγωγή γνώσης, πίστευε ότι το ερμηνεύμα παρέχει επεξηγηματικές σκέψεις για τη σχέση αντιπροσωπεύοντος - αντικειμένου¹¹⁵, ενώ αναφέρθηκε στην ύπαρξη ενός τελικού ερμηνεύματος που αποτελεί το σημείο σύγκλισης των σκέψεων/σημείων που προκύπτουν κατά τη διάρκεια της διαδικασίας¹¹⁶. Ενδιαφέρον παρουσιάζει -τουλάχιστον στην αρχική διατύπωση της θεωρίας του Peirce (1860)- η απόρριψη του ρόλου της διαίσθησης αφού ο ίδιος την όρισε σαν «μια γνώση που δεν εξάγεται ως συμπέρασμα μιας προηγούμενης γνώσης του ίδιου αντικειμένου»¹¹⁷.

Η διαδικασία που συγκλίνει προς το τελικό ερμηνεύμα είναι ορατή στο έργο της Ντάβου. Η αρχική πρόθεση σχετίζεται με την ανάδειξη μίας αντικειμενικής, ορθολογικής γλώσσας έκφρασης που είναι δυνατόν να μετρηθεί και να γίνει αντιληπτή ως μέρος ενός συστήματος που της παρείχε άμεση επικοινωνία με τον θεατή. Έτσι οδηγήθηκε στις σειρές

¹¹³ Albert Atkin, «Peirce's Theory of Signs», *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, ό.π.

¹¹⁴ Charles Stevenson, «Symbolism in the Nonrepresentative Arts», *Language, thought, and culture*, (ed. Paul Henle), Ann Arbor, University of Michigan Press, 1958.

¹¹⁵ Με αυτή την έννοια ένα ερμηνεύμα αποτελεί από μόνο του μια νέα σκέψη/σημείο (thought/sign), ενώ παράλληλα δημιουργείται μια δυναμικά άπειρη αλληλουχία σκέψεων/σημείων, μια σημείωση (semiosis) σύμφωνα με τον ορισμό του Peirce.

¹¹⁶ Charles Sanders Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Volumes I – VIII*, (ed. A. W. Burks), Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, 1966, Vol.8, Παρ. 184, σ. 139 και Vol. 8, Παρ. 343, σ. 232.

¹¹⁷ Charles Sanders Peirce, *The Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition*, Volumes 1- 8, (ed. By the Peirce edition project), Center for Scholarly Editions, 4N Approved Edition, Modern Language Association of America, Harvard University Press, 1984, Volume 2 (1867-1871), Παρ. 193. σ. 203-221, (μετάφραση δική μου).

έργων *Κυκλώματα και Σειραϊκές Δομές 1*, που με τη σειρά τους της έφεραν συνειρμικά στο μυαλό την Οδύσσεια οδηγώντας την να αποπειραθεί με τη μεταγραφή των στίχων του Ομήρου στο σειραϊκό σύστημα. Φαίνεται λοιπόν ότι κάθε σκέψη/σημείο που γεννά η κατανόηση της σχέσης αντιπροσωπεύοντος-αντικειμένου την οδήγησε ένα βήμα παραπέρα στη δημιουργία, και κάθε επόμενη σειρά έργων εκπορεύτηκε με συνέπεια ως λογική αναγκαιότητα της προηγούμενης.

Με τις *Σειραϊκές Δομές 2* έχουμε μία ακόμη κομβική στιγμή στο έργο της που προκλήθηκε από τη στενή της σχέση με τον ποιητικό λόγο και την έκανε να συνειδητοποιήσει ότι το έργο τέχνης θα πρέπει να αναπτυχθεί ελεύθερα πέραν της θεωρίας και των κανόνων¹¹⁸ αν θέλει να συνομιλήσει με το κοινό. Αντίθετα λοιπόν με πολλούς καλλιτέχνες που παρέμειναν εγκλωβισμένοι στους περιορισμούς του συστήματος, η Ντάβου κατάφερε να ελευθερωθεί «σπάζοντας τα όρια της διανοητικής κατασκευής»¹¹⁹. Αποφάσισε αντί για τη προδιαγεγραμμένη πορεία που βασίζεται στην άτεγκτη λογική να δώσει χώρο στη διαίσθηση και να αφεθεί να παρασυρθεί από το ίδιο το έργο τέχνης και το ταξίδι. Εμπιστεύτηκε την ύφανση που αποτελεί ίσως την πράξη που αντανάκλα πιο πολύ από όλες το πλέξιμο του μύθου¹²⁰ και μεταμορφώθηκε σε σύγχρονη Πηνελόπη που ενώ ύφαινε ονειρευόταν καράβια και πανιά στον χώρο. Όλες αυτές οι ενδιάμεσες σκέψεις/σημεία συγκλίνουν στον επόμενο σταθμό των *Σειραϊκών δομών 3 – Στήλες και Σύννεφα* ο οποίος διακρίνεται για την ποιητική του χροιά. Από εκεί και πέρα η Ντάβου πήγε πέραν της δυαδικής γλώσσας των υπολογιστών και των μαθηματικών σειρών σε μια γλώσσα που χρησιμοποιώντας ξανά τη ζωγραφική απευθύνεται στο συναίσθημα, δίνει πνοή στα σύννεφα και καταφέρνει να συνεπάρει τον θεατή σε ένα ταξίδι στον χρόνο και τον μύθο.

4.11. Ο μύθος και ο φεμινισμός. Υφαντικές προεκτάσεις και η επιστροφή στη χειρωνακτική πρακτική

Γιατί όμως να επιστρέψει στον μύθο; Η αυτονόητη απάντηση θα ήταν: γιατί πως θα μπορούσε να τον αποφύγει; Το βάρος του κλασικού παρελθόντος και τα επιτεύγματα των προγόνων που ήρθαν ως συνέχεια των χρησμών, των κέντρων λατρείας και των μύθων,

¹¹⁸ Δες στο ίδιο κεφάλαιο υποσημείωση ν. 83, σ. 286.

¹¹⁹ Μπία Ντάβου, «Σειραϊκές δομές 2. Οδύσσεια. Μια ανακεφαλαίωση», ό.π.

¹²⁰ Ο Walter Benjamin αναφέρεται στο έργο του Proust, ως το κείμενο με την πιο σφιχτοδεμένη ύφανση («no one's text is more tightly woven») δίνοντας έμφαση στην κοινή λατινική ρίζα μεταξύ υφαντού - υφάσματος (textile) και κειμένου (textum). Walter Benjamin, «Για την εικόνα του Προυστ», *Θέσεις για την φιλοσοφία της ιστορίας*, μετ. Μ. Παράσχης, Αθήνα, Ουτοπία, 1983.

αποτελούσαν τον κόσμο γύρω της. Έναν κόσμο που έβλεπε ως παιδί από το μαγαζί του πατέρα της με τα υφάσματα στην οδό Αθηνάς, όχι μακριά από τους κίονες του Παρθενώνα. Του ιερού ναού που πρόβαλε πάνω από το μοντερνιστικό μπετόν των πολυκατοικιών οι οποίες είχαν αρχίσει ήδη να κατασκευάζονται τη δεκαετία του 1950. Η αίσθηση ενός αρχετυπικού κανόνα και αξιωματικού προτύπου ομορφιάς και αρμονίας -όπως προσπάθησε ο Ξαγοράρης να τα ορίσει- πήγαινε πίσω στους Πυθαγόρειους ή τις Στήλες του Ολυμπίου Διός, τις οποίες η Ντάβου ανέφερε ότι αντίκρυζε από το παράθυρο της γκαλερί Δεσμός.

Χωρίς να είναι εφικτό να εγκαταστήσει πανιά στα καθαυτά αρχαία μνημεία, η Ντάβου έστησε το ζωγραφικό αυτή τη φορά ταξίδι μέσα στον χώρο της γκαλερί. Έχοντας σαν σημείο εκκίνησης την ιστορία πίσω από τον Ναό του Ολυμπίου Διός που χρειάστηκε επτά αιώνες για την ολοκλήρωσή του –ξεκινώντας από την εποχή του Πεισίστρατου και τελειώνοντας επί Αδριανού- και χαρακτηρίστηκε από τον σοφιστή ρήτορα Φιλόστρατο ως «χρόνου μέγα αγώνισμα»¹²¹, η έκθεση του 1983 παρουσίασε ένα ταξίδι όχι μόνο σε άλλους τόπους αλλά και στον χρόνο. Τα έργα απαρτίζονταν από σχέδια με μαύρα πανιά που είχαν ζωγραφισθεί με φωτεινά χρώματα αφήνοντας από τις οπές τους να προβάλλει το φως της μέρας και οι ανταύγειες των σύννεφων (εικ.257). Οι σειραϊκές δομές συνέχιζαν να είναι εμφανείς στις γραμμικές αναφορές ενώ επιχειρήθηκαν και άλλες χειροτεχνικές επεμβάσεις με κολλάζ (τούλι και νήμα) μετατοπίζοντας το κέντρο βάρους κυρίως στο αισθητικό επίπεδο, αλλά και τους ελεύθερους χειρισμούς του χρώματος. Το τελικό αποτέλεσμα έχοντας απελευθερωθεί από την ασκητική εννοιολογική συνέπεια διακρινόταν για τον ρυθμό και την κινητικότητα του.

Η πρόθεση της Ντάβου εκφράστηκε ξεκάθαρα από την ίδια όταν παρατηρώντας τις στήλες «τις φαντάστηκε κατάρτια, που πάνω τους δένοντας πανιά θα ταξίδευε στον χρόνο»¹²². Βλέπουμε λοιπόν στο σημείο αυτό, ότι ο χρόνος αποκτά διάφορες μορφές: από την αναβολή για την ολοκλήρωση του χτισίματος του ναού, μέχρι την ύφανση του σάβανου που έραβε και ξήλωνε η Πηνελόπη για τον πεθερό της ενώ προσπαθούσε να αποφύγει τους μνηστήρες. Ταυτόχρονα, το προσωπικό ταξίδι στην τέχνη της Ντάβου γίνεται ένα με την καθολική έννοια του ταξιδιού της επιστροφής του Οδυσσέα, ενώ η πράξη της ύφανσης ανακεφαλαιώνει το αίσθημα που προκαλεί η διαδικασία της αναμονής για την αποχώρηση ή την επιστροφή κάποιου αγαπημένου, αλλά και της αναμονής για τον ίδιο τον θάνατο.

¹²¹ Φιλόστρατος, *Βίοι σοφιστών*, 533 «τὸ δὲ Ἀθήνησιν Ὀλύμπιον δι' ἐξήκοντα καὶ πεντακοσίων ἐτῶν ποτελεσθὲν καθιερώσας ὁ αὐτοκράτωρ, ὡς χρόνον μέγα γώνισμα, ἐκέλευσε καὶ τὸν Πολέμωνα ἐφυνῆσαι τῇ θυσίᾳ». Η αναφορά στον Φιλόστρατο απαντά στο φυλλάδιο και το δελτίο Τύπου της έκθεσης της Ντάβου, «Σειραϊκές Δομές 3 – Στήλες και Σύννεφα» στο Δεσμό το 1983.

¹²² Μπία Ντάβου, «Σειραϊκές Δομές 3 - Στήλες και Σύννεφα», *Σειραϊκές Δομές 3 - Στήλες και Σύννεφα*, (φυλλάδιο έκθεσης), Αθήνα, Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, 1983.

Η ύφανση επίσης τοποθετεί τον θεατή απευθείας εντός του πλέγματος του μύθου και της φεμινιστικής οπτικής όπως παρατηρείται στην αρχαία κουλτούρα. Η αναφορά της Ντάβου στην Πηνελόπη που ύφαινε περιμένοντας τον Οδυσσέα αλλά και στην ιδέα ότι η «άσκηση της τέχνης είναι Οδύσσεια» στο κείμενο του φυλλαδίου της έκθεσης¹²³ αποτελεί μια επισημάνση για τον τρόπο που η χειρωνακτική εργασία χρησιμοποιήθηκε για να κατευνάσει τη σκέψη ως ο πλέον αρχετυπικός τρόπος παραγωγής. Εκκινώντας δηλαδή από μια ασχολία που συνδέθηκε με την παραδοσιακή αντίληψη για τη γυναίκα θέση και ρόλο, η Ντάβου την ανήγαγε σε κατεξοχήν καλλιτεχνική πράξη. Η ύφανση δεν αντανακλά οπισθοδρομικό συναισθηματισμό και υποταγή, αλλά αντίθετα είναι μία διαδικασία από την οποία απορρέει μία συστηματική και συνειδητή προσπάθεια επικοινωνίας.

Όπως η Πηνελόπη μέσα από την ύφανση του σάβανου -ενός στρατηγικού τεχνάσματος- κατάφερε να αποπροσανατολίσει τους μνηστήρες και να κερδίσει χρόνο τόσο για την επιστροφή του Οδυσσέα όσο και για την αφήγηση των κατορθωμάτων του ίδιου, έτσι και η Ντάβου ύφαινε τον καλλιτεχνικό μύθο συνδεδεμένη με τον γυναικείο λόγο ανάλογων δημιουργών. Αυτών που από την αρχαιότητα έως σήμερα μετέτρεψαν τη χειροτεχνία σε εργαλείο αντίστασης και ενδυνάμωσης της γυναικείας παρουσίας στην τέχνη¹²⁴. Δεν είναι λοιπόν σύμπτωση ότι η Ντάβου που ο πατέρας της είχε μαγαζί με ενδύματα επέστρεψε σε αυτήν την ιδέα. Ο μύθος όχι τυχαία παραμένει η πρωταρχική γλώσσα για την ερμηνεία του κόσμου και όπως φαίνεται από το φεμινιστικό κίνημα των δεκαετιών του 1970 και του 1980, περιβαλλόμεθα όχι μόνο από ηρωίδες σε ρόλους όπως αυτούς του θύματος που επιζητά δικαιοσύνη, αλλά από πρωταγωνίστριες που με τη δυναμική τους παρουσία διεκδικούν το μερίδιο που τους αναλογεί στην τέχνη.

Ανάλογη υπήρξε και η ενασχόληση της Anni Albers, της οποίας οι απαρχές της σκέψης εντοπίζονται στην αναζήτηση του «γεγονότος του νήματος»¹²⁵. Οι δημιουργίες της καλλιτέχνης αποτελούν χειροπιαστή απόδειξη της σύνδεσης μεταξύ κειμένου και υφαντικής τέχνης, γραπτής γλώσσας και κλωστής. Η πρακτική της θεωρούμε σκόπιμο να συσχετισθεί με αυτήν της Ντάβου. Τόσο λόγω του κοινού τρόπου αντίληψης της ύφανσης ως λογικής και

¹²³ Μπία Ντάβου, «Σειραϊκές δομές 2. Οδύσσεια. Μια ανακεφαλαίωση», ό.π.

¹²⁴ Stephanie McCarter, «From Penelope to Pussyhats, the Ancient Origins of Feminist Craftivism», *Literary Hub*, <https://lithub.com/from-penelope-to-pussyhats-the-ancient-origins-of-feminist-craftivism/>, πρόσβαση 12.02.2018.

¹²⁵ Σύμφωνα με τη φράση «the event of the thread» που η ίδια η Albers χρησιμοποιεί στον πρόλογο του βιβλίου της. Επίσης στο αντίστοιχο κεφάλαιο που αφορά στο πλέξιμο με το χέρι αλλά και τον αργαλειό δεν λείπει η αναφορά στην Αρχαία Ελλάδα. Γράφει ότι πρόκειται για «μία από τις αρχαιότερες τέχνες, η υφαντική είναι μια μέθοδος σχηματισμού ενός εύκαμπτου επίπεδου νημάτων η οποία προκύπτει με την ορθογώνια διασύνδεσή τους. Εφευρέθηκε στην προ-κεραμική εποχή και παρέμεινε ουσιαστικά αμετάβλητη μέχρι σήμερα», Anni Albers, *On weaving*, Connecticut, Wesleyan University Press, 1965, σ. 19, (μετάφραση δική μου).

δομικής διαδικασίας κατασκευής, όσο και εξαιτίας της μεταστροφής του ενδιαφέροντος της Ντάβου από το 1980 και μετά, από την επιστημονική γλώσσα των υπολογιστών και της τεχνολογίας, σε μεθόδους που απορρέουν από τα διδάγματα του Bauhaus. Αυτών που έδωσαν τον πρώτο λόγο στη χειρωνακτική διάσταση και στην απτική μορφή επικοινωνίας της τέχνης. Ο Ξαγοράρης άλλωστε είχε εκτεταμένα αναφερθεί με τα κείμενά του στην ιστορία της Σχολής, της οποίας η Albers ήταν μαθήτρια, και τη μεταλαμπάδευση των αρχών της με βασικότερη αυτήν της συνεργασίας μεταξύ των τεχνών στη μεταπολεμική Αμερική.

Όχι όμως μόνο η φιλοσοφία, αλλά και τα μορφολογικά χαρακτηριστικά και η οργανωτική διάταξη των έργων των δύο δημιουργών¹²⁶ φαίνεται να έχουν κοινές βάσεις. Προς αυτήν την κατεύθυνση ενδεικτικοί παρουσιάζονται καταρχάς οι τίτλοι των έργων της Albers, *Pictographic* (1953), *Open Letter* (1958), *Haiku* (1961), *Code* (1961), *Scroll* (1962). Επίσης και ο κοινός με την Ντάβου τίτλος *Epitaph* (1968), επιλογές οι οποίες λειτουργούν δηλωτικά αφενός των γλωσσικών σημάνσεων με τις οποίες θέλησε να επενδύσει τα υφαντά της, και αφετέρου επισημαίνουν τον κωδικοποιημένο χαρακτήρα κάθε μορφής γλώσσας¹²⁷, ανησυχίες που επίσης απασχόλησαν την Ντάβου. Ταυτόχρονα, το στοιχείο της γεωμετρικής οργάνωσης στα έργα αυτά είναι έντονο, ενώ η παρουσία κόμπων στο ύφασμα¹²⁸ παραπέμπει στο αντίστοιχο μαθηματικό πεδίο εκφράζοντας την επιρροή της τοπολογίας -όπως για παράδειγμα εξετάσαμε και στα *Πλέγματα* της Ντάβου- και το κοινό ενδιαφέρον για την οπτικοποίηση του τρισδιάστατου χώρου.

Στα υφαντά της Albers και τις *Σειραϊκές Δομές* της Ντάβου, οι περίπλοκες σχέσεις σε ό,τι αφορά τη σύνθεση του έργου και οι βασικές επιλογές παρουσιάζονται εξ αρχής

¹²⁶ Όπως συγκεκριμένα είναι δυνατόν να δει κανείς στις αναθέσεις για τη διακόσμηση θρησκευτικών χώρων που η Albers πραγματοποίησε από τα μέσα του 1950 και τη δεκαετία του 1960. Ο György Kepes που διηύθυνε το πρόγραμμα του Οπτικού Σχεδιασμού στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του Μ.Ι.Τ. το 1957 ανέθεσε στην καλλιτέχνη, τη σχεδίαση της κουρτίνας που κάλυπτε την Κιβωτό της Διαθήκης (parochet) στην Συναγωγή Emanu-El στο Dallas. Τα συρόμενα πάνελ που η καλλιτέχνη δημιούργησε με έντονα χρώματα μεταλλικών κλωστών και τα αυστηρά γεωμετρικά σχήματα αποτέλεσαν αρχιτεκτονική καινοτομία και παρουσιάστηκαν εκτεταμένα από το περιοδικό *Life* στο τεύχος του Φεβρουαρίου του ίδιου έτους. Ann Coxon, «Temple Commissions and Six Prayers», στο Ann Coxon, Briony Fer et al. (επιμ.), *Annie Albers*, London, Tate Publishing, 2018, σ. 145. Επίσης η έκθεση της στο MoMa το 1949 γνώρισε τεράστια επιτυχία ταξιδεύοντας και φιλοξενοούμενη σε είκοσι-δύο ιδρύματα σε διάστημα δύο χρόνων, καθιερώνοντας τον πρωτοποριακό χαρακτήρα του έργου της αλλά και αίροντας τα όρια και τους περιορισμούς μεταξύ των διαφορετικών μέσων στην τέχνη. Παρότι η καλλιτέχνης από το 1970 και εξής εγκατέλειψε την υφαντική στρεφόμενη τις τελευταίες δεκαετίες της δημιουργικής της πορείας στην τυπογραφία οι κατακτήσεις της επηρέασαν και διαμόρφωσαν τη γλώσσα πολλών σύγχρονων δημιουργών.

¹²⁷ Maria Müller-Scareck, «The language of Threads», Ann Coxon, Briony Fer et al. (επιμ.), *Annie Albers*, ό.π., σ. 140.

¹²⁸ Σε λιθογραφίες και σχέδια της Albers των αρχών δεκαετίας του 1960 η καλλιτέχνης προσπαθεί να αποτυπώσει κορδέλες, loop braids, κόμβους, δαχτυλίδια, string links, tangles που σχετίζονται με τη μαθηματική θεωρία των Κόμβων. Αυτό της το ενδιαφέρον σχετίζεται πιθανώς με την επίδραση που άσκησαν τα μαθήματα «Γεωμετρία για Καλλιτέχνες» που έδωσε ο τοπολόγος-γεωμέτρης Max Wilhelm Dehn στο Black Mountain College το 1948, την ίδια περίοδο που η Albers βρίσκονταν εκεί. Brenda Danilowitz, «Tangles, Knots, Braids, Loops and Links», Ann Coxon, Briony Fer et al. (επιμ.), *Annie Albers*, ό.π., σ. 89.

προαποφασισμένες υπογραμμίζοντας ότι κάθε μορφή ύφανσης συνιστά μια διαδικασία με έκδηλη τη σαφήνεια της μεθόδου και τη συστηματικότητα, παρότι το τελικό αποτέλεσμα διακρίνεται για τον πειραματικό του χαρακτήρα. Όχι τυχαία άλλωστε ο Barthes παρομοίασε τον αργαλειό με «μακέτα του συλλογισμού»¹²⁹, αφού το παραγόμενο υφαντό είναι αποτέλεσμα τόσο πρακτικής όσο και νοητικής διεργασίας. Η κίνηση των χεριών και του σώματος προϋποθέτει ταυτόχρονα την εγρήγορση της σκέψης, ενώ η φαντασία και η μνήμη αποδεικνύονται καθοριστικές για την υλοποίηση του σχεδίου. Το στημόνι και το υφάδι που δημιουργούν το βασικό πλέγμα, αλλά και η εξέλιξη του jacquard αργαλειού από το 1800, όχι άδικα έχει περιγραφεί ως η καταγωγή των ηλεκτρονικών υπολογιστών, αφού χρησιμοποιεί καρτέλες με οπές, παρόμοιες με αυτές που βρίσκουμε στις πρώτες υπολογιστικές μηχανές. Αυτή η αντιστοιχία παρουσιάζεται εντυπωσιακή ιδιαίτερα αν αναλογιστεί κανείς πως μια αρχαία τεχνική όπως αυτή της ύφανσης μπορεί ακόμη να αποτελέσει ένα μοντέλο λειτουργίας και λογικής οργάνωσης στη θεωρία της πληροφορίας και στην τεχνολογία της μετά-ψηφιακής εποχής.

Η Ντάβου βέβαια δεν ασχολήθηκε ποτέ με την ύφανση στον αργαλειό, παρόλα αυτά τα *Ιστία* της με τις ραμμένες *Σειραικές Δομές* δίνουν την ίδια αίσθηση με τα υφαντά της Albers στα οποία τα έντονα σημεία θυμίζουν ιερογλυφικές γλώσσες αρχαίων πολιτισμών ή μουσική παρτιτούρα. Ο αναγνώστης-θεατής έχει την αίσθηση καθώς οι στίχοι εναλλάσσονται ανάμεσα σε γράμματα και κόκκινες και μαύρες γραμμές ότι ακολουθεί ένα κώδικα με έντονο το ρυθμικό στοιχείο. Τα διαφορετικά μοτίβα που δημιουργούνται από τις διασταυρώσεις των κάθετων και οριζόντιων νημάτων μοιάζουν να μεταφέρουν ένα κωδικοποιημένο μήνυμα και να επιβάλλουν κανόνες. Ταυτόχρονα το φως, διαπερνώντας την επιφάνεια της λινάτσας τη ζωντανεύει, ενώ τονίζει την εσωτερική αρχιτεκτονική του υφάσματος, που δεν έχει άλλο από το πλέγμα για βασικό του στοιχείο. Το ύφασμα παρουσιάζεται έτσι σαν πρόγονος του μοντερνιστικού πλέγματος που παρόν στην απόλυτη επανάληψή του μοιάζει να θέλει να εξαλείψει τις διαφορετικές τοπικές πολιτισμικές συνδηλώσεις του και να υψωθεί ξανά σε μια καθολική γλώσσα. Ερμητικό μεν προς τον εαυτό του αλλά και εκπέμποντας προς το περιβάλλον, το ύφασμα λειτουργεί ως η ενσάρκωση του πλέγματος και θα μπορούσε να θεωρηθεί ως το κατεξοχήν νεωτερικό μέσο.

Σε αντίθεση όμως με τη μοντερνιστική ζωγραφική και τη μετωπική θέασή της, το υφαντό χωρίς να έχει σαφώς μια πρόσθια και μια οπίσθια πλευρά μπορεί να ιδωθεί περίοπτα

¹²⁹ Roland Barthes, *The Preparation of the Novel. Lecture Courses and Seminars at the Collège de France (1978-1979 and 1979-1980)*, New York, Columbia University Press, 2010, σ. 168-169.

από διαφορετικές θέσεις, με ανάλογο τρόπο που τα *Ιστία* της Ντάβου καλούν τον θεατή να πράξει. Αντίστοιχα άλλωστε και ο αργαλειός παρουσιάζεται σαν ένα τρισδιάστατο πλέγμα, προέκταση των κινήσεων του σώματος αυτού που υφαίνει. Χωρίς λοιπόν να φυλακίζεται στους περιορισμούς της μοντέρνας ζωγραφικής, η υφαντική τέχνη έρχεται να προαγάγει ένα πολυαισθητηριακό φάσμα εμπειρίας. Μάλιστα η Albers αναφέρει χαρακτηριστικά ότι αυτό που την ενδιέφερε ήταν η κατασκευή «απτικών-υφαντικών ψευδαισθήσεων» (tactile-textile illusions)¹³⁰. Πέραν λοιπόν του σημασιολογικού πεδίου, το βάρος μετατοπίζεται και στην απτική αντίληψη, στον τρόπο που το οπτικό ερέθισμα των οριζόντιων και κάθετων γραμμών παίρνει υλική υπόσταση, εκεί όπου η υφή και η όψη συνυφαίνονται σε ένα νέο σύστημα σήμανσης.

Όπως ήδη αναφέραμε η ίδια ρίζα των λέξεων «κείμενο και ύφασμα» (text – textile) από το λατινικό «textus» (δομή και τρόπος σύνδεσης, ύφανση) υπογραμμίζει την κοινή προέλευσή τους, αφού σύμφωνα με τον ιστορικό τέχνης T'ai Smith πρόκειται για «τεχνικές που συνδέουν ορισμένα υλικά, μεθόδους και μοτίβα σκέψεις σε μια υφή, σε ένα υλικό όσο και εννοιολογικό ρυθμό»¹³¹. Αυτή η σχέση γίνεται αντιληπτή σε φράσεις όπως «η ύφανση του μύθου, ο ιστός των λέξεων, η υφή του λόγου». Ήδη στον Όμηρο το ρήμα «υφαίνω» απαντά τόσο κυριολεκτικά με υποκείμενο πάντα γυναίκες, συνδεδεμένο με τη δραστηριότητα των χεριών και της σαΐτας του αργαλειού, όσο και με τη μεταφορική του σημασία, ως νοητική σύλληψη ενός σχεδίου, η κατάστρωση και η πραγμάτωσή του, το παιχνίδι των λέξεων που βοηθά στον δόλο και το στήσιμο παγίδων και πάντα αναφέρεται σε άνδρες. Αργότερα στον Αριστοφάνη η υφαντική τέχνη συνδέθηκε με την πολιτική πράξη και στην κλασσική Ελλάδα της αποδόθηκε μια ενοποιητική δύναμη, μέσω της τελετουργικής ύφανσης του πολύτιμου υφαντού που προσφερόταν στη θεά της πόλης Αθηνά.

Οι ιστορίες σχετικά με την ύφανση ανάγονται πίσω στην αρχαία μυθολογία και έχουν τροφοδοτήσει τη δυτική λογοτεχνία, αφού πρόκειται για ένα μεταφορικό τρόπο για να μιλήσει κανείς για τη μνήμη, την απώλεια, για το πως χάνει και ξαναβρίσκει το νήμα της ζωής. Η Albers είχε πολλαπλώς αναφερθεί στην υφαντική τέχνη ως έναν από τους σημαντικότερους τρόπους μη λεκτικής επικοινωνίας¹³² για να μεταδώσει κανείς ιδέες, ιστορίες, αλλά και το ήθος

¹³⁰ Anni Albers, *On weaving*, ό.π., σ. 65.

¹³¹ Smith, T'ai, «On reading *On Weaving*», Anni Albers, *On weaving*, (1965), Princeton, Princeton University, revised edition 2017, σ. 214.

¹³² Για παράδειγμα γράφει ότι ιδιαίτερα σε περιοχές που δεν είχαν αναπτύξει συστήματα γραφής όπως συνέβαινε στις Άνδεις και άλλες ορεινές περιοχές του Περού, μαζί με τις τοιχογραφίες των σπηλαίων τα υφαντά υπήρξαν ένας από τους πρώτους τρόπους μεταφοράς μηνυμάτων και ανταλλαγής πληροφοριών. Τα γεωμετρικά μοτίβα και οι σχηματικές μορφές στα υφαντά των ιθαγενών εκλαμβάνονται σαν υποκατάστατο μιας μη-υπάρχουσας γλωσσικής κληρονομιάς, ένας τρόπος μετάδοσης πληροφορίας και γνώσης που υπάγεται σε κανόνες αλλά χρησιμοποιεί μία καθολική οπτική γλώσσα. Anni Albers, *On weaving*, ό.π., σ. 67-68.

και τον πολιτισμό γενικότερα. Η ζωτικότητα του ρυθμού της ύφανσης που γενιές γυναικών έχουν βιώσει δημιουργεί μια άρρηκτη σύνδεση με το παρελθόν και μια αλυσίδα εμπειρικής γνώσης που για την καλλιτέχνίδα αποτυπώνεται στην περιγραφή της διαδικασίας ως «περιπέτειας με τα ίδια υλικά που ο κόσμος είναι φτιαγμένος»¹³³.

Μέσα από το κέντημα σειρών και το πλέξιμο αλληλουχιών με συνοχή, ρυθμό και τάξη, οι δύο καλλιτέχνιδες, όπως και τόσο άλλες γυναίκες ανά τους αιώνες, έγραψαν μια οπτικά απτή ιστορία, την ίδια που συσσωρευτικά μεταφέρεται από κάθε προηγούμενη γενιά στην επόμενη. Ονομάτισαν ανθρώπους και χώρους¹³⁴, εξωτερίκευσαν τις μύχιες σκέψεις τους και κομμάτια της προσωπικότητάς τους, αλλά και συμμετείχαν σε μια αρχετυπική τελετουργία. Ταυτόχρονα δημιούργησαν ένα μοντέλο που ενίσχυε την κοινωνική τους θέση και ταυτότητα, όχι πια στο περιθώριο αλλά ως ενεργητικά υποκείμενα που διαδραμάτιζαν σημαίνοντα ρόλο στον υλικό και άυλο πολιτισμό. Με πλήρη αντίληψη δηλαδή της συγχρονίας μεταξύ παλαιού και νέου, χρησιμοποίησαν τις ίδιες αρχαίες μεθόδους και τις μεταμόρφωσαν σε σύγχρονη δημιουργία, εκεί όπου το χρώμα, η αρχιτεκτονική γεωμετρία, η τεχνολογία της εποχής και η γλώσσα συναντώνται.

4.12. Ο μύθος ως μέσον έκφρασης της υπαρξιακής αγωνίας

Στις αρχές της δεκαετίας του 1990, η Ντάβου ταξίδεψε στη Βοστώνη όπου και υποβλήθηκε σε επιτυχή νεφρική μεταμόσχευση. Κατά τη διάρκεια τις παραμονής της στην Αμερική δημιούργησε μια σειρά έργων με κολλάζ πάνω σε εφημερίδες (εικ.258-260). Σε αυτά επιζωγράφησε σε αποκόμματα και σχεδίασε με μολύβι μαύρες δίνες. Σχηματίζοντας λαβύρινθους και ιστούς τα έργα της ανακαλούν τον μύθο του Θησέα και της Αριάδνης αλλά και αυτόν της Αθηνάς και της Αράχνης¹³⁵. Η τελευταία μεταμορφώθηκε σε έντομο και καταδικάστηκε με υπομονή και τέχνη να υφαίνει έναν ιστό που μονίμως καταστρεφόταν ενώ ο ήρωας Θησέας ακολουθώντας μια άλλη κλωστή κατάφερε να βγει από τον λαβύρινθο.

¹³³ Anni Albers, «Work with Material», *Black Mountain Bulletin*, 1938, στο Ann Coxon, Briony Fer et al. (επιμ.), *Annie Albers*, ό.π., σ. 21.

¹³⁴ Αυτό είναι ιδιαίτερα έκδηλο στην ταπισερί της Albers, *Six Prayers* (1966-67) ανάθεση του Εβραϊκού Μουσείου της Νέας Υόρκης για τη διατήρηση της συλλογικής μνήμης των έξι εκατομμυρίων Εβραίων που πέθαναν στο Ολοκαύτωμα. Ann Coxon, «Temple Commissions and Six Prayers», στο Ann Coxon, Briony Fer et al. (επιμ.), ό.π., σ. 147.

¹³⁵ Σε μια εκδοχή της ιστορίας όπως την περιέγραψε ο Οβίδιος στις *Μεταμορφώσεις* του, η κόρη του ποιμένα παρουσιάστηκε να κανχίεται για τα χαρίσματά της ως υφάντρας, που μάλιστα ξεπερνούσαν εκείνα της Αθηνά. Η ύβρις της, έγινε ο λόγος για την επίσκεψη της ίδιας της θεάς που προσπάθησε να την προειδοποιήσει ότι οι θνητοί δεν πρέπει να προκαλούν τους θεούς. Η άρνηση υπακοής και η αλαζονεία, οδήγησαν τη θεά στην τιμωρία της που δεν ήταν άλλη από το αίσθημα ενοχής που έκανε την Αράχνη να κρεμαστεί αλλά και η τελική μετατροπή της σε έντομο.

Στην περίπτωση της Ντάβου, η παράθεση για μια ακόμη φορά αυτών των μαύρων πλεγμάτων-ιστών έγινε το μέσο για να επικοινωνήσει την αγωνία της για την αρρώστια και το αβέβαιο μέλλον. Τα έργα αυτά συνέχισαν να βασίζονται στην ιδέα της επαναληπτικότητας ενός μοτίβου –με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που πλέκονται και οι μύθοι που βασίζονται σε επαναλαμβανόμενα θέματα. Η αυστηρότητα όμως του κώδικα ανατράπηκε από την έντονη εξπρεσιονιστική γραφή που χρησιμοποίησε η καλλιτέχνις. Αυτή αποτέλεσε τον πλέον κατάλληλο τρόπο έκφρασης των συναισθημάτων της και θα μπορούσε να παρομοιαστεί με την πράξη της Φιλομήλας, που άλαλη κατάφερε να αποκαλύψει το μαρτύριό της μέσα από το σχέδιο του υφαντού της¹³⁶.

Η ιδέα ότι η εξιστόρηση που παρέχει το σχέδιο δεν είναι μόνο φορέας του μύθου αλλά ότι ο ίδιος ο μύθος είναι από μόνος του ένα είδος γλώσσας, έχει επισημανθεί από τον Claude Lévi-Strauss¹³⁷. Σύμφωνα με τον στρουκτουραλιστή ανθρωπολόγο, όπως αναλυτικά είδαμε στην εισαγωγή, στις διάφορες κοινωνίες μέσω του μύθου οι άνθρωποι προσπάθησαν διαχρονικά να εξηγήσουν φαινόμενα που δεν ήταν δυνατόν να γίνουν κατανοητά με άλλον τρόπο. Επίσης η μυθολογία εκφράζει θεμελιώδη και πανανθρώπινα συναισθήματα που είναι δυνατόν κάποιος να αισθανθεί ανεξαρτήτως της καταγωγής του. Σύμφωνα με τα γραπτά του «ο μύθος είναι γλώσσα, λειτουργώντας σε ένα κατεξοχήν υψηλό σημείο όπου το νόημα καταφέρνει πρακτικά να «απογειωθεί» από τη γλωσσολογική βάση στην οποία ακόμη συνεχίζει να κυλάει»¹³⁸.

Έτσι λοιπόν και η Ντάβου μέσα από το σχήμα του ιστού και της ύφανσης πήγε πίσω στον χρόνο και χρησιμοποίησε ως βάση της καλλιτεχνικής της αφήγησης χθόνιους μύθους με σκοπό να εκφράσει τη βασική αγωνία της ανθρώπινης ύπαρξης που δεν είναι άλλη από την αίσθηση του τέλους και του θανάτου. Στο μεγάλο περιβάλλον με τίτλο *Κιμμερία* που δημιούργησε για τη Μπιενάλε του Σάο Πάολο εκπροσωπώντας την Ελλάδα το 1987, τα προηγούμενα λευκά πανιά έγιναν μαύρα ζωγραφισμένα δίχτυα. Και μπορεί η καλλιτέχνις για αυτήν την εγκατάσταση να μην ύφανε «σαν να ήταν ζήτημα ζωής και θανάτου το να ξεφύγει ένας στίχος από την καθορισμένη διάταξη»¹³⁹ παρόλα αυτά η τελετουργική διάσταση παραμένει σαφής πίσω από τη ζωγραφική χειρονομία.

¹³⁶ Στη μυθολογία ο βασιλιάς της Θράκης Τηρέας παρουσιάζεται να έχει αρπάξει και βιάσει την αδερφή της γυναίκα του Φιλομήλα. Φοβούμενος να μην αποκαλυφθεί η πράξη του της κόβει τη γλώσσα αλλά αυτή εξιστορεί όσα συνέβησαν στην αδερφή της Πρόκνη υφαίνοντάς τα στον αργαλειό με σκοπό η τελευταία να πάρει εκδίκηση.

¹³⁷ Claude Lévi-Strauss, *Structural Anthropology*, New York, Basic Books Inc. Publishers, 1963, σ. 207- 210.

¹³⁸ Claude Lévi-Strauss, ό.π., σ. 210, (μετάφραση δική μου).

¹³⁹ Μπία Ντάβου, «Σειραϊκές δομές 2. Οδύσσεια. Μια ανακεφαλαίωση», ό.π.

Τα μαύρα πανιά μεταφέρουν το μήνυμα της απώλειας, όπως αυτά που είδε από το Σούνιο ο Αιγέας και ρίχτηκε στη θάλασσα μην αντέχοντας τον χαμό του γιού του Θησέα ή ανακαλούν το ταξίδι του Οδυσσέα στην άκρη της γης των Νεκρών Κιμμερίων. Η διέλευση του ζωντανού ήρωα από το ζοφερό σκοτάδι του Κάτω Κόσμου, στις όχθες του Άδη ήταν αναγκαία ώστε να πάρει τον χρησμό από τον τυφλό μάντη Τειρεσία -τον μόνο στον οποίο επέτρεψε η Περσεφόνη να διατηρεί καθαρή την σκέψη του σε αντίθεση με τους άλλους νεκρούς που πηγαινοέρχονταν σαν σκιές. Η συνειδητοποίηση της αξίας της ζωής που αποκρυσταλλώνεται πλησιάζοντας τον θάνατο, υπήρξε έντονη στο έργο της Ντάβου των επόμενων χρόνων. Εμφανής ήταν η πίστη της ότι η δημιουργική πράξη είναι ο τρόπος αναμέτρησης με την ασθένειά της, της οποίας η πρώτη σοβαρή προειδοποίηση εκδηλώθηκε κατά τη διάρκεια του ταξιδιού της στη Βραζιλία.

Στο έργο *Αργοναύτες* της ίδιας χρονιάς (1987) ένα μόνο ιστίο βρισκόταν στον χώρο, ενώ μεγάλα ζωγραφικά έργα το πλαισίωναν αναρτημένα στους τοίχους. Το χρώμα είχε χαθεί και η εναλλαγή του λευκού και του μαύρου δημιουργούσε ένα παιχνίδι σκιών και μια επισήμανση στη διαλεκτική μεταξύ θανάτου και ζωής. Διατηρώντας την πρωτοκαθεδρία της διανοητικής διαδικασίας και αποστασιοποιημένη πλέον από την αισθητική της τεχνολογίας, έχοντας αφήσει πίσω τη δελεαστική σειραϊκότητα του κώδικα, η καλλιτέχνης τοποθέτησε τον θεατή αντιμέτωπο με την αμεσότητα της γλώσσας και την εμφaticότητα του μύθου. Ενός μύθου που από τη μια «αναφέρεται σε γεγονότα που έχουν συντελεστεί πολύ παλιά και που από την άλλη διατηρεί τη λειτουργική του αξία λόγω ενός σταθερού μοτίβου που χαρακτηρίζεται ως άχρονο, εξηγώντας έτσι το παρόν, το παρελθόν αλλά και το μέλλον»¹⁴⁰. Στο διακειμενικό λοιπόν πλαίσιο, κατά το οποίο η τέχνη στέκεται μέσα στην τέχνη, ο μύθος της Ντάβου είναι δυνατόν να κατανοηθεί από τον καθένα ανεξάρτητα από την επιμέρους γλώσσα και πολιτισμό. Μέσα από την ιστορία των ιστίων κατάφερε να οδηγήσει τον θεατή σε ένα ταξίδι ενδοσκόπησης που συντελέστηκε σε μια εποχή πριν την Πτώση, όταν οι Μοίρες οι τρεις κόρες της θεάς Νύχτας μέτραγαν και ρύθμιζαν το πεπρωμένο κάθε ύπαρξης.

4.13. Μετρώντας τη ζωή ή εκλογικεύοντας τον θάνατο

Στην έκθεση του Δεσμού το 1990, τα επιτοίχια έργα *Σούνιο* (εικ.261), χρησιμοποιώντας διαφορετικές ύλες και υλικά με ζωγραφικό τρόπο, αναφέρονταν ακριβώς σε αυτό το ανθρώπινο πεπρωμένο. Αυτό του Θησέα, ως θύματος και θύτη όπως και των

¹⁴⁰ Claude Lévi-Strauss, ό.π., σ. 209, (μετάφραση δική μου).

συντρόφων του Οδυσσέα που δεν κατάφεραν να βγουν από το σκότος της Κιμμερίας ακολουθώντας τις συμβουλές της Κίρκης. Στο κέντρο της αίθουσας στήθηκε μια δεύτερη εγκατάσταση με τίτλο *Επιτάφιος* (εικ.262). Αυτή ανακαλούσε τύμβο, έχοντας στον πυρήνα της μια κεντρική στήλη με μια υπερυψωμένη κλίνη, που στη βάση της έφερε την περίφημη ρήση του Περικλή «μία δε κλίνη κενή φέρεται εστρωμένη των αφανών». Γύρω από το μνημειώηρώο, εννέα ακόμη κλίνες απέτιναν φόρο τιμής σε αυτούς που χάθηκαν, φέροντας πάνω τους ίχνη από κάποτε ζωντανά στοιχεία: θραύσματα του ταξιδιού, κομμάτια από πανιά και ιστία, άνθη και στεφάνια, γράμματα και τιμαλφή που παρέπεμπαν στους δίσκους μνημοσύνων, τυλιγμένα με λευκή γάζα. Η καλλιτέχνις ανέφερε ότι αποφάσισε να ενταφιάσει «τα σώματα των πραγμάτων ξεκινώντας από τα προσωπικά της πράγματα»¹⁴¹.

Έτσι ενώ η διαδικασία της σύνθεσης του *Λόγου* είναι προσωπική, αποτέλεσμα της σκληρής βιοματικής εμπειρίας της αρρώστιας της, η Αγωνία έχει οικουμενικό χαρακτήρα. Όπως επεσήμανε η Ντάβου «είναι πάρα πολλά αυτά που κινδυνεύουν να ταφούν...σε σχέση με τις αξίες που αφορούν τον άνθρωπο, την τέχνη, τον πολιτισμό, την ταυτότητά μας την εθνική [... που κινδυνεύει] από την περιγραφικότητα και τον φολκλορισμό που θέλει ο λαϊκισμός»¹⁴². Πρόκειται δηλαδή για «τα κειμήλια από προηγούμενες φάσεις της ιστορίας – και όχι μόνο της δικής της»¹⁴³ όπως έγραψε η Μαριέλλα Δουμάνη στο συνοδευτικό κείμενο της έκθεσης, αφού οι μνήμες του τόπου και του χρόνου αφορούν τον καθέναν που αποπειράται το ταξίδι της αυτογνωσίας και «έργο του σύγχρονου καλλιτέχνη είναι η ανακάλυψη ενός οράματος ζωής μέσα στα αδιέξοδα της εποχής μας»¹⁴⁴. Με ψυχραιμία, χωρίς διάθεση μοιρολατρίας η Ντάβου προσπάθησε να ξεορκίσει τον φόβο για τον θάνατο αντικρύζοντάς τον μετωπικά. Δεν τον αρνήθηκε αλλά αντίθετα επεδίωξε να τον καταλάβει ως αναπόσπαστο στοιχείο του κύκλου της ζωής. Η επίγνωση τελικά ότι το σκότος είναι ζωογόνο στοιχείο, που πρέπει να διασχίσει κανείς για να ξαναδεί το φως της ζωής, ο επιτάφιος πριν την ανάσταση και την ανάταση της ψυχής.

Αυτόν τον δρόμο η καλλιτέχνις διάβηκε πρώτη και μας παρακινεί να ακολουθήσουμε με την τελευταία σειρά έργων της *Σειραϊκές απο-ανα-δομές* (εικ.263-265). Τα σχέδια της ένα για κάθε μέρα του χρόνου, 367 στο σύνολο, παρουσιάστηκαν στην τελευταία έκθεση που οργανώθηκε ενώσω η καλλιτέχνις ήταν ακόμη εν ζωή το 1996. Στο χειρόγραφο σημείωμα που συνόδευε αυτό το οπτικό ημερολόγιο, η καλλιτέχνις έγραψε: «Σειραϊκές απο-ανα-δομές, 1992/

¹⁴¹ Μαρία Μαραγκού, «Μπία Ντάβου: “Δεν μου αρκεί η ζωγραφική”», *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 29.04.1990.

¹⁴² Ο.π.

¹⁴³ Μαριέλλα Δουμάνη, «Μια αλήθεια για το έργο της Μπίας Ντάβου “Επιτάφιος”», *Επιτάφιος- Σούνιο* (φυλλάδιο έκθεσης), Αθήνα, Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, 1990.

¹⁴⁴ Ο.π.

Υλικά: χαρτί μιλιμετρέ, μολύβι μαλακό, γομολάστιχα./ Σχεδιάζοντας ακολουθίες. Σειρές εικαστικών συμβόλων-σημείων, όπου κάποιος νόμος πειθαρχίας και τάξης διακρίνεται./ Από τη στιγμή που γεννιέται το σχέδιο αρχίζει η υπονόμηση και η διάβρωση./ Εργαλείο καταστροφής η γομολάστιχα./ Διαλύει, καταστρέφει, αφανίζει, αποσυνθέτει. / Στη συνέχεια γίνονται προσπάθειες ανασύστασης, ανασυγκρότησης σε ότι έχει απομείνει.»¹⁴⁵.

Τους πρώτους μήνες τα σχέδια της είναι γρήγορα και με ορμή. Κάθε είδους σειρές, σχήματα και μοτίβα συνδυάζονται με ομηρικούς στίχους, πανιά, πουλιά και ασαφείς μορφές που εμφανίζονται και εξαφανίζονται στα σκίτσα που το μολύβι δημιουργεί με ένταση. Ταυτόχρονα, η γομολάστιχα περνάει από πάνω και επεμβαίνει, σβήνει, διορθώνει, δίνει σχήμα και οδηγεί βαθμιαία σε μια λιγότερο σίγουρη, σχεδόν διστακτική παράσταση. Με το πέρασμα του χρόνου οι γραμμές γίνονται πιο αχνές, ενώ στο μαύρο πλέγμα του μιλιμετρέ χαρτιού, δύο λέξεις ξεπροβάλλουν δειλά. Ο «νόστος» και ο «θάνατος» στην αρχή διαγράφονται δυσανάγνωστες μέχρι να κάνουν την πλήρη εμφάνισή τους (εικ.265).

Κατά αυτόν τον τρόπο η σειρά των Σειραϊκών *απο-ανα-δομών* λειτουργεί σαν μια επανάληψη των δημιουργικών σταδίων της ζωής της Ντάβου. Περιορισμένο μόνο από τον επικείμενο θάνατο της δημιουργού του, το έργο της διαλογίζεται πάνω στις έννοιες του χρόνου, της επανάληψης, της ατομικότητας και της θνητότητας. Η κατανόηση έρχεται μέσα από την αμφιβολία για κάθε είδους βεβαιότητα και οι αφορισμοί των νεοφώτιστων αφήνονται πίσω. Η επανάληψη λειτουργεί ως η μέθοδος που μπορεί να σφυρηλατήσει τη συνείδηση ή να την αναζωπυρώσει και κατά αυτόν τον τρόπο να την φέρει εγγύτερα σε κάποια άλλη σφαίρα επίγνωσης του εαυτού της. Η συνεχόμενη γραφή και διαγραφή ανακαλεί και πάλι την Πηνελόπη και τη διαλεκτική ανάμεσα στη ζωή και στον θάνατο, εκεί που η λαχτάρα του νόστου συμβαδίζει και συμφιλιώνεται με τον θάνατο, ενώ ο μύθος παραμένει ο τελευταίος τρόπος άμυνας και η τελική πράξη αντίστασης πριν το αναπόφευκτο.

¹⁴⁵ Χειρόγραφο σημείωμα της Μπίας Ντάβου, Αρχείο ΕΜΣΤ, αρ. αρχ. 3266, αναδημοσίευση στο Τίνα Πανδή, Σταμάτης Σχιζάκης (επιμ.), *Μπία Ντάβου. Αναδρομική*, ό.π., σ. 148.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Συνοψίζοντας τα διάφορα θέματα που θίξαμε έχοντας ως αφετηρία τη μελέτη των τεσσάρων καλλιτεχνών στα επιμέρους κεφάλαια και διατρέχοντας κατά βάση τις διαφορετικές εκδοχές του *Λόγου* στο έργο τους, θα αναφερθούμε στο σημείο αυτό στην έκθεση «Ευρωπάλια» (Europalia-Hellas) που πραγματοποιήθηκε στις Βρυξέλες το 1982. Στο διετή θεσμό εκείνη τη χρονιά με υπουργό τη Μελίνα Μερκούρη τιμώμενη χώρα ήταν η Ελλάδα. Το γεγονός αποτέλεσε τη σημαντικότερη ίσως μέχρι τότε προβολή της ελληνικής τέχνης διεθνώς. Σύμφωνα με το πρόγραμμα του φεστιβάλ στόχος ήταν να τονισθεί η συνέχεια του πνεύματος, συνδέοντας την πλούσια πολιτιστική κληρονομιά της κλασικής Ελλάδας και του Βυζαντίου με τον δυναμισμό και την ποικιλομορφία του σύγχρονου ελληνικού πολιτισμού¹.

Στις διαφορετικές εκθέσεις που παρουσιάστηκαν στο πλαίσιο της διοργάνωσης συμμετείχαν μεταξύ των εβδομήντα δύο ελλήνων εικαστικών και οι τέσσερις καλλιτέχνες της παρούσας διατριβής, που τη δεδομένη χρονική στιγμή βρίσκονταν στην ωριμότερη φάση της δημιουργικής τους πορείας. Οι καλλιτέχνες αυτοί, όπως αναλυτικά παρουσιάσαμε, ενσωμάτωσαν διαφορετικές εκδοχές του *Λόγου* στο έργο τους, συμπορευόμενοι με τις πιο πρωτοποριακές τάσεις της τέχνης στην Ευρώπη ενώ ταυτόχρονα διατηρούσαν στοιχεία της πολιτιστικής τους κληρονομιάς. Η επιλογή τόσο συνολικά των καλλιτεχνών όσο και των κατά περίπτωση έργων τους, σύμφωνα με τον πρόεδρο της επιτροπής και επιμελητή Αλέξανδρο Ξύδη, φαίνεται ότι πληρούσε τις προϋποθέσεις της προβολής της ελληνικής ταυτότητας. Παρόλα αυτά ο μεγάλος αριθμός συμμετεχόντων, οι επιμέρους θεματικές ομαδικές εκθέσεις και η αναπόφευκτη έλλειψη εστίασης οδήγησε σε αρνητικές κριτικές², ενώ επιτάθηκε η

¹ Το φεστιβάλ παρουσίασε πάνω από 524 εκδηλώσεις, συμπεριλαμβανομένων 32 εκθέσεων, 26 συναυλιών, 293 θεατρικών παραστάσεων, 16 συνεδρίων και συζητήσεων και 157 προβολών ταινιών. Αναπόφευκτα βέβαια οι μεγάλες εκθέσεις ήταν αρχαιολογικού και βυζαντινού περιεχομένου με χαρακτηριστικές τις «Ανθρωποι και θεοί της αρχαίας Ελλάδος», «Η τέχνη των Κυκλάδων», «Μεγαλείο του Βυζαντίου», που συγκέντρωσαν τα πιο εκπληκτικά αντικείμενα από συλλογές και μουσεία σε όλη την Ευρώπη. Παράλληλα παρουσιάστηκαν και οκτώ εκθέσεις σύγχρονης τέχνης καταμεμημένες σε επτά διαφορετικούς χώρους στις Βρυξέλες, την Αμβέρσα και το Χάσελτ. Σε αυτές που πραγματοποιήθηκαν στις Βρυξέλες σε δύο φάσεις (1-27/10/1982 και 31/10-28/11/1982) με τίτλο «Art grec contemporain» στο Palais des Beaux-Arts και επιμέλεια του ιστορικού τέχνης Αλέξανδρου Ξύδη, συμμετείχαν ο Παντελής Ξαγοράρης, η Μπία Ντάβου και ο Κωνταστίνος Ξενάκης. Στην έκθεση με τίτλο «Contemporary Sculpture» στο Cultural Centre στο Hasselt (8/10-7/11/1982) μεταξύ άλλων συμμετείχε και η Ναυσικά Πάστρα. Ο συνολικός αριθμός των επισκεπτών που παρακολούθησαν τις δράσεις ανήρθε στους 898.746, με 198.184 να έχουν προσέλθει στις εκθέσεις που παρουσιάστηκαν υπό το γενικό τίτλο «Η Ελληνική τέχνη σήμερα». Έτσι δικαιολογημένα το φεστιβάλ παρουσιάστηκε ως μία από τις μεγαλύτερες προβολές της ελληνικής τέχνης διεθνώς, με τα νούμερα να αντιστοιχούν στην πρόσφατη documenta 14, 2017 που έλαβε χώρα στην Αθήνα και το Κάσσελ της Γερμανίας. Τα νούμερα επισκεψιμότητας προέρχονται από το άρθρο «Οι επισκέπτες στα Europalia», *Εικαστικά*, τ. 14, Φεβρ. 1983.

² Στον Τύπο της εποχής εκδηλώθηκαν έντονες διαμαρτυρίες σχετικά με τη διοργάνωση, τον τρόπο επιλογής και την τελική εκπροσώπηση της ελληνικής τέχνης στη συγκεκριμένη διοργάνωση. Ο πρόεδρος της επιτροπής και επιμελητής μερικών από τις εκθέσεις Αλ. Ξύδης έσπευσε να απαντήσει στα εκτενή δημοσιεύματα δηλώνοντας

αντιπαράθεση σε ότι αφορά το θέμα της ελληνικότητας και της «επανερμηνείας της ορθόδοξης παράδοσης»³.

Στο πλαίσιο των εκδηλώσεων αυτών, ο Κώστας Αξελός έδωσε μια ομιλία με τίτλο «Από τη Μυθολογία στην Τεχνολογία»⁴, επαναφέροντας επιτακτικά το ερώτημα σχετικά με την κυρίαρχη τάση έλλειψης πνευματικότητας και τον αντιανθρωπισμό της εποχής⁵, αλλά και τη θέση των ελλήνων δημιουργών σε σχέση με αυτά. Θεωρώντας ότι το περιεχόμενο της ομιλίας του συμπυκνώνει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο, αφενός μεν την ανάγκη των καλλιτεχνών για την ενσωμάτωση του *Λόγου* στο έργο τους και αφετέρου τη σταδιακή υιοθέτηση από μεριάς τους των διαφορετικών εκφάνσεων του μύθου, θα προσπαθήσουμε συνοψίζοντας να παραλληλίσουμε τις επιδιώξεις τους με τις απόψεις του φιλοσόφου.

Ο Αξελός -όπως αντίστοιχα και ο Κορνήλιος Καστοριάδης- ως εμβληματική μορφή της μεταπολεμικής γαλλικής διάνοησης ακολούθησε τα χνάρια του Martin Heidegger ⁶, ο οποίος όπως είδαμε αναφέρθηκε εκτεταμένα στο τέλος του φυσικού κόσμου, αλλά και την υποβάθμιση του ανθρώπινου παράγοντα από την ολοκληρωτική επικράτηση της τεχνολογίας. Δε θα μπορούσε λοιπόν να λείπει ο στοχασμός του Αξελού όσον αφορά την κυριαρχία της

ότι προσωπικά θα επιθυμούσε ο αριθμός των επιλεγμένων καλλιτεχνών να είναι μικρότερος και να εκπροσωπείται ένα ευρύτερο φάσμα του έργου τους. Χαρακτηριστικά των καταγγελιών σχετικά με τα Europalía είναι τα άρθρα: «Επικρίνεται η μέθοδος επιλογής», *Εικαστικά*, τ. 7-8, Ιουλ.-Αύγ. 1982, Αντώνης Μπουλούτζας, «Αλ. Ξύδης: Δεν ασκήθηκαν πιέσεις», *Εικαστικά*, τ. 7-8, Ιουλ.-Αύγ. 1982.

³ Αναφερόμενη στην έκθεση Europalía, η Β. Καραϊσκού γράφει ότι: «Η επακόλουθη διαμάχη προκάλεσε το διφορούμενο και συχνά αντιφατικό φαινόμενο της Νεο-Ορθοδοξίας. [...] Το νέο κατασκευάσμα της Νέας Ορθοδοξίας βρήκε τη φωνή του στις μεταφυσικές ανησυχίες των διανοουμένων της εποχής οι οποίοι, ερχόμενοι ο καθένας τόσο από τις αριστερές όσο και από τις δεξιές παρατάξεις, πρόβαλαν διαφορετικές εμπειρίες και απευθύναν διαφορετικές ανάγκες. Ως ένα κοινό κίνημα όμως, άφησε βαθιά σημάδια στην ελληνική κοινωνία δημιουργώντας τη ψευδαίσθηση της συγκέντρωσης των διαμετρικά αντιτιθέμενων υποστηρικτών όλων αυτών των ιδεολογικών ομάδων. Αυτές οι παρατάξεις στο σύνολό τους, ωστόσο, προσέγγισαν την Ελληνικότητα ως *sui generis* (μοναδική) φτάνοντας στο σημείο να επιτείνουν τις διαφορετικές αντιλήψεις της Δύσης». Vicky Karaiskou, *Uses and Abuses of Culture, Greece 1974-2010*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2015, σ. 64, (μετάφραση δική μου).

⁴ Πρόκειται για το κείμενο μιας ομιλίας που έδωσε ο Κώστας Αξελός στις 29 Οκτωβρίου 1982 στις Βρυξέλλες, στο πλαίσιο των εκδηλώσεων για τα αφιερωμένα στην Ελλάδα «Ευρωπαϊά». Δημοσιεύτηκε αρχικά στα *Cahiers de Philosophie Ancienne* 6, Βρυξέλλες, 1986 ενώ στα ελληνικά σε μετάφραση της Κατερίνας Δασκαλάκη, Αθήνα, Άγρα, 1986.

⁵ «Σύμφωνα με τον Αξελό κατά την παγκοσμιοποιημένη εποχή ο κόσμος διοικείται από τεχνο-γραφειοκράτες, την υπολογιστική νοημοσύνη και την ικανότητα της τεχνικής να συνδυάζει με ευκολία σε πρακτικό και τεχνικό επίπεδο τις διάφορες μορφές ψυχαγωγίας έτσι ώστε να επιτευχθεί η παγκόσμια οργάνωση παραγωγής και κατανάλωσης». Vassilios Bogiatzis, «Technology, Mythology, Democracy: Some Reflections on Cornelius Castoriadis and Kostas Axelos' thinking on the Question Concerning Technology», σ. 10, (μετάφραση δική μου). <https://www.academia.edu/>, πρόσβαση 21.07.2020.

⁶ Σύμφωνα με τον Β. Μπογιατζή «οι βασικές έννοιες της επονομαζόμενης Συντηρητικής Επανάστασης είναι γνωστές στον Αξελό και μερικές φορές η στάση του προς τη τεχνολογία αντηχεί την ιδιοποίηση της στην μεσοπολεμική Γερμανία και το μοτίβο *Kultur vs Zivilization*. Σε διάφορες διατυπώσεις μπορούμε να εντοπίσουμε τις επιρροές του Αξελού από τη δυναμική της υπέρβασης και της λύτρωσης όπως διατυπώθηκε από διανοούμενους μεταξύ των οποίων ήταν οι Moeller van den Bruck, Ernst Jünger, Oswald Spengler, Martin Heidegger κ.λπ.», Vassilios Bogiatzis, ό.π., σ. 9, (μετάφραση δική μου).

τεχνολογίας στην παγκοσμιοποιημένη εποχή, αλλά και η δική του πρόταση αντίστασης στην υπονομευτική δύναμη που αυτή ασκεί έναντι όλου του προηγούμενου αξιακού συστήματος.

Η ομιλία του εκκινεί με την σχεδόν αφοριστική φράση ότι ο σημερινός ορίζοντας συγκροτείται από τους Έλληνες⁷, ενώ αμέσως σπεύδει να συνδέσει το *Λόγο* με την αρχέγονη μαγεία και το μύθο⁸ που εκτείνεται «ως τη σύγχρονη και ήδη πλανητική τεχνική» που δεσπόζει⁹. Αντιλαμβανόμενος το σχήμα του *Λόγου* εξελικτικά και προοδευτικά, βλέπει «στις δύο άκρες της αλυσίδας, που τυλίγεται και ξετυλίγεται σαν μια σπείρα, τον *μύθο* και την *τεχνική*»¹⁰. Και ενώ η σπειροειδής κίνηση παραπέμπει στον Ηρακλείτειο *Λόγο*, τον οποίο ο Αξελός έχει σε βάθος αναλύσει, ως στοχασμό για την αρχή του σύμπαντος, έρχεται να διευκρινίσει ότι «μιλάμε πολύ για μυθο-λογία, για τεχνο-λογία, χωρίς εντούτοις να γνωρίζουμε καλά αυτό που ονομάζουμε έτσι»¹¹.

Πράγματι για τον φιλόσοφο ο σύγχρονος κόσμος υστερεί ιδιαίτερα σε ότι αφορά την άρθρωση δομημένης σκέψης. Ο ίδιος προβαίνει σε διαχωρισμό μεταξύ της χρήσης του όρου τεχνική και τεχνο-λογία. Όπως σταχυολογεί ο Ronald Bruzina «Με έκδηλα τα απομεινάρια της σκέψης του Heidegger, ο Αξελός επιθυμεί να προσδώσει αρχέγονο νόημα με ελληνικές ρίζες σε έναν σύγχρονο όρο με σκοπό να καθορίσει μια έννοια: *λόγος-λέξη* ως νόημα, λογική, μελέτη – *τέχνη* ένας τρόπος για να παραχθεί κάτι, δεξιότητα, μέθοδος. Με αυτόν τον τρόπο η τεχνο-λογία με την αυστηρή έννοια, σημαίνει μια δομημένη σκέψη (logos) που στρέφεται στην παραγωγή και την κατασκευή (technē) έτσι ώστε να εξεταστεί η σημασία τους με ένα κατάλληλο, δραστικό και ολοκληρωμένο τρόπο»¹². Τοποθετώντας ο Αξελός τη φιλοσοφία ενδιάμεσα του μυθικού και του τεχνικό-επιστημονικού κόσμου θα δηλώσει emphatically ότι «η φιλοσοφία ζει το τέλος της»¹³.

Αυτή η απόφαση κάνει σαφή τη διάσταση που έχει προκύψει -και εύστοχα έχει επισημανθεί από τον ιστορικό Βασίλη Μπογιατζή¹⁴- μεταξύ της σύγχρονης «πλανητικής

⁷ «Ο ορίζοντας μας που είναι περισσότερο από ένας ανθρώπινος ορίζοντας, συγκροτείται από τους Έλληνες: εκείνοι είναι που ανοίγουν αυτόν τον ορίζοντα, ορίζοντα που είναι ιστορικό-παγκόσμιος, εκείνοι είναι που -ούτε συνειδητά ούτε ασυνειδητά- εγκαθιδρύουν τους περιορισμούς και τα όρια του», Κώστας Αξελός, *Από τη Μυθολογία στην Τεχνολογία*, Άγρα, 1986, σ. 1.

⁸ «Ο ορίζοντας του λόγου του κ/Κόσμου έχει συγκροτηθεί και συγκροτείται στην αρχέγονη μαγεία και τους μύθους, πριν αυτοί γίνουν μυθολογία (και μετά αφότου έγιναν), χάρη σε μια ορισμένη θεολογία και θρησκεία [...], χάρη στην ποίηση και την τέχνη, αγγελιοφόρους του απόλυτου, χάρη στην πολιτική που θεσμοθετείται σε Κράτος, και τη φιλοσοφία [...], χάρη τέλος, [...] στις επιστήμες και την τεχνική», Κώστας Αξελός, ό.π., σ. 1-2.

⁹ Ό.π., σ. 2 και 4.

¹⁰ Ό.π., σ. 2.

¹¹ Ό.π., σ. 3.

¹² Ronald Bruzina, «Translator's Introduction» στο K. Axelos, *Alienation, Praxis and Technē in the Thought of Karl Marx*, Austin, London, University of Texas Press, 1976, σ. xv.

¹³ Κώστας Αξελός, *Από τη Μυθολογία στην Τεχνολογία*, ό.π., σ. 4.

¹⁴ Vassilios Bogiatzis, «Technology, Mythology, Democracy: Some Reflections on Cornelius Castoriadis and Kostas Axelos' thinking on the Question Concerning Technology», ό.π., σ. 2.

εποχής» και της «πλανητικής σκέψης». Η τελευταία θα έπρεπε να χαρακτηρίζεται και εναρμονίζεται με την ποιητικότητα (*poéticité*)¹⁵. Τέτοια δείγματα μπορεί κανείς να βρει στην αρχαία Ελλάδα, στην Ιουδαϊκή-χριστιανική εποχή, αλλά και τη Μοντέρνα Ευρώπη, αφού καθεμία από αυτές τις εποχές χαρακτηρίζεται από έναν «ποιητικό» τρόπο σκέψης που θα μπορούσε να αντιπαρατεθεί στη σύγχρονη μονοδιάστατη τεχνοκρατική αντίληψη. Αντίθετα η έμφυτη επιδίωξη για δύναμη και κυριαρχία μέσω της τεχνολογίας έχει οδηγήσει στην αυτονόμησή της με δραματικές συνέπειες σε κάθε τομέα της κοινωνικής ζωής. Στο σημείο αυτό ο Αξελός έρχεται να αναζητήσει και να ανασύρει μία μυθολογική διάσταση της σύγχρονης τεχνολογίας. Θεωρώντας ότι η μυθολογία διατηρεί τη δύναμή της, ενώ παρέχει ένα συγκεκριμένο τρόπο αντίληψης του κόσμου θα διατυπώσει ρητά: «μας κινητοποιεί μια πολύ ισχυρή μυθο-τεχνο-λογική (επίθετο και ουσιαστικό και εδώ πιο πολύ ουσιαστικό παρά επίθετο) που μας ξεφεύγει»¹⁶.

Η τεχνολογική πρόοδος βέβαια δεν απορρίπτεται από τον φιλόσοφο, αλλά οφείλει κανείς να αναρωτηθεί για το «πνεύμα της εποχής, που κυριαρχείται από μια μυθολογία που έχει γίνει τεχνική»¹⁷ και που ως ένα βαθμό έχει αντικατασταθεί από την τελευταία. Και όπως οι μύθοι στην αρχαιότητα λειτουργούσαν για τον άνθρωπο ως ένας τρόπος ή μια δύναμη για να δαμάσει και εξευμενίσει το σύμπαν και το άγνωστο, με τον ίδιο τρόπο και η τεχνολογία θα πρέπει να διεγείρει εκ νέου τη σκέψη και την ποιητικότητα σύμφωνα με τις απόψεις του φιλοσόφου. Μόνο μέσα από την ανάδυση του ανθρωπιστικού χαρακτήρα θα καταφέρει τελικά να συνδεθεί με τις ουσιαστικές ανάγκες της ύπαρξης και να μεταμορφώσει τον κόσμο προσφέροντας λύσεις σε μεταφυσικά, πνευματικά, κοινωνικά και ιστορικά προβλήματα¹⁸.

Ποια όμως είναι τα χαρακτηριστικά του κόσμου ή «της εποχής της ερημιάς του ανθρώπου»¹⁹ όπως την αποκαλεί στην ομιλία του ο Αξελός; Πρόκειται «για την εποχή των δεινών. Τα δεινά αυτά είναι, βέβαια, τακτοποιημένα και διευθετημένα, διοικούνται και είναι

¹⁵ Σύμφωνα με την ενδελεχή ανάλυση των Καραγιάννη και Wagner, η έννοια της *ποιητικότητας* (*poéticité*) είναι δομική για τη σκέψη του Αξελού. Αυτή προέρχεται από την *ποίηση* (*poiesis*) και έρχεται να αντιπαρατεθεί στην τεχνική. Η *ποίηση* (*poiesis*) όπως και η *τέχνη* (*techné*) τοποθετούνται στο ίδιο συνεχές των ανθρώπινων δυνατοτήτων και η *poéticité* ορίζεται ως η μη-τεχνική παραγωγή. Πρόκειται για ένα τύπο δημιουργικής δράσης, και όπως κάθε παραγωγική σκέψη που οφείλει να έχει βαθιά σχέση με την ποίηση, θα πρέπει να θεωρείται ριζοσπαστική αφού θέτει τα ζητήματα υπό αμφισβήτηση. Έτσι σε αντίθεση με την τεχνική που στοχεύει πάντα να δημιουργήσει κάτι νέο, εδώ το στοιχείο που επικρατεί είναι αυτό της «συνειδητής» αμφισβήτησης και της επερώτησης. Karagiannis N. and Wagner P., «What is to be thought? What is to be done? The polyscopic thought of Kostas Axelos and Cornelius Castoriadis», *European Journal of Social Theory*, vol. 15, no. 3, 2012, σ. 405, (μετάφραση δική μου).

¹⁶ Κώστας Αξελός, *Από τη Μυθολογία στην Τεχνολογία*, ό.π., σ. 5-6.

¹⁷ Karagiannis N. and Wagner P., ό.π., σ. 407, (μετάφραση δική μου).

¹⁸ Vassilios Bogiatzis, «Technology, Mythology, Democracy: Some Reflections on Cornelius Castoriadis and Kostas Axelos' thinking on the Question Concerning Technology», ό.π., σ. 10.

¹⁹ Κώστας Αξελός, *Από τη Μυθολογία στην Τεχνολογία*, ό.π., σ. 6.

υπό διαχείριση [...] [όμως] στερούμαστε άστρου και προσανατολισμού»^{20/21}. Στον κατακερματισμένο κόσμο όμως, «[...] ανάμεσα στα ερείπια της σύγχρονης εποχής, τα προορισμένα να εξαπλωθούν στον χώρο και τον χρόνο, ορθώνεται, πρόωρα χωρίς αμφιβολία, ένας άλλος στοχαστικός λόγος, δεμένος μ'ένα “άλλο” ύφος παιχνιδιού»²². Τον ίδιο στοχαστικό Λόγο, έκφραση μιας κριτικής στάσης στην περιρρέουσα συνθήκη της εποχής προσπάθησαν - όπως εξετάσαμε- να ενσωματώσουν οργανικά στο έργο τους, εξυπηρετώντας τις προσωπικές ιδεολογικές και καλλιτεχνικές τους θέσεις, οι τέσσερις εικαστικοί της παρούσας διατριβής. Συγκεφαλαιώνοντας:

Α) Ο Ξενάκης εκμεταλλεύτηκε το στοιχείο του παιχνιδιού και μία ιδιότυπη χιουμοριστική έκφραση, είτε μέσω των πρώτων κινητικών γλυπτών που δημιουργούσαν ένα αλφάβητο έτοιμο προς χρήση, είτε με τα περιβάλλοντα και τις εικαστικές παρεμβάσεις με κύριο στοιχείο τον κώνο, τα έργα του προσέφεραν μια άμεση εμπειρία της πραγματικότητας και του κοινωνικοπολιτικού γίνεσθαι. Η επιρροή του σημειολογικού υπόβαθρου της δεκαετίας του 1970, τον οδήγησε στη δημιουργία ενός προσωπικού κώδικα-Λόγου, που θα εξέφραζε με τον καλύτερο τρόπο τις κοινωνικές και ψυχολογικές μεταπτώσεις συνθήκες (την απουσία διαλόγου, το νοητικό και επικοινωνιακό αδιέξοδο αλλά και την απώλεια προσανατολισμού) στις οποίες αναφέρθηκε και ο ομοεθνής φιλόσοφος. Τοποθετώντας ο Ξενάκης τον θεατή μέσα στο πεδίο δράσης, οδηγεί το σώμα του σε άμεση αλληλεπίδραση με το έργο τέχνης και τα επιμέρους αντικείμενα. Η ένταξη της κίνησης σε συνάρτηση με τον χρόνο δίνει την αίσθηση γραφής στον χώρο. Ταυτόχρονα τα στοιχεία της επανάληψης και της συσσώρευσης λειτουργούν ενδεικτικά ως προς τον τρόπο ζωής που είχε επιβληθεί στο σύγχρονο βιομηχανοποιημένο περιβάλλον. Παράλληλα με καυστικό τρόπο αναφέρθηκε στον καταιγισμό της ανεπεξέργαστης πληροφορίας των μέσων μαζικής επικοινωνίας, αλλά και τη διάσταση που είχε προκύψει μεταξύ ατόμου και κοινωνίας.

Ταυτόχρονα από το έργο του δεν απουσιάζει και το πολιτικό σχόλιο. Οι δράσεις και τα φωτομοντάζ που πραγματοποίησε στο Βερολίνο αλλά και στην Αθήνα κατά τη διάρκεια της δικτατορίας, έχουν άμεσες αναφορές στη πολιτιστική διείσδυση και κυριαρχία της Αμερικής. Λειτουργούν κατ' αυτόν τον τρόπο, υπό τη μορφή πολιτικής παρέμβασης που θέλει να αφυπνίσει τον θεατή αλλά και να τον προτρέψει να αντισταθεί και αντιδράσει στην υποταγή. Ο τελευταίος θεωρώντας κριτικά τις συνέπειες ενός μοντέλου ζωής που βασίζεται

²⁰ Ο.π., σ. 7.

²¹ Κώστας Αξελός, «Εισαγωγή στην Πλανητική Σκέψη», *Προς την Πλανητική Σκέψη*, (μετ. Φ. Αμπατζόπουλου), Αθήνα, Εστία, 1985, σ. 49 και *Ανοιχτή Συστηματική*, (μετ. Ν. Φωκάς), Αθήνα, Εστία, 1989, σ. 111.

²² Κώστας Αξελός, *Από τη Μυθολογία στην Τεχνολογία*, ό.π., σ. 7.

στον κατακερματισμό της γνώσης και την επικράτηση της τεχνικής, θα μπορούσε επαναδιαπραγματευθεί τη σχετική (;) του ελευθερία και να ανατρέψει τις υπάρχουσες δομές.

Ο καλλιτέχνης βέβαια, δεν αποποιήθηκε τη γλώσσα τεχνολογίας. Αντίθετα γοητευμένος από αυτήν αρχικά, και παρατηρώντας εξεταστικά την εξέλιξή της στη συνέχεια, οικειοποιήθηκε τα σύμβολά της και μέσα από τη δημιουργική τους μετάπλαση κατασκεύασε μια νέα μεταγλώσσα που φιλοδοξούσε να έχει οικουμενική απήχηση όντας κατανοητή από όλους. Οδικά σήματα, χάρτες, βέλη, καρτ-ποστάλ με κολλάζ, φωτομοντάζ, κώδικες, αλφάβητα, ιδεογράμματα και το πανταχού παρόν έμβλημα του κώνου, λειτουργούν σαν τη δεξαμενή του σύγχρονου πολιτισμού από όπου άντλησε στοιχεία με σκοπό να καταρρίψει και εν συνεχεία να ανακατασκευάσει τους υπάρχοντες συμβολισμούς.

Ο Λόγος λοιπόν, έκδηλος σε όλο το σύνολο του έργου του, λειτουργεί ως επερώτηση για τον κόσμο που μας περιβάλλει, χωρίς ταυτόχρονα να εξαντλείται αποκλειστικά στην ιδεολογική κριτική. Περισσότερο από μια μονοσήμαντη ερμηνεία, ο Ξενάκης επεδίωξε τη δημιουργία ενός συστήματος επικοινωνίας και τη μετατροπή του θεατή από παθητικό δέκτη σε συνδημιουργό της καλλιτεχνικής πράξης, έτοιμο να συμμετάσχει ενεργά και να δώσει την προσωπική του απάντηση. Για τον λόγο αυτό διαρκής επιθυμία του ήταν η κατασκευή ενός νέου οπτικού κώδικα που θα διακρίνεται για την αμεσότητα και τον πολυπολιτισμικό του χαρακτήρα. Αντλώντας στοιχεία από την ελληνική και τη γνώριμή του αιγυπτιακή παράδοση, δε δίστασε να παραβάλλει μυθολογικές και ιστορικές φιγούρες, να ενσωματώσει ετερόκλητα γεγονότα από διαφορετικές περιόδους και πολιτισμούς, τα οποία εν συνεχεία ενέπλεξε με τις προσωπικές μνήμες και σταθμούς της ζωής του σε ένα διήγημα σε εικόνες. Η επιστροφή στο παρελθόν και τον μύθο υπήρξε ο τρόπος για να πλουτίσει το εικαστικό του λεξιλόγιο και να παράσχει ποικίλους νοηματικούς συσχετισμούς. Ο πλουραλισμός και ο κατακερματισμός της σύγχρονης τεχνολογικής εποχής συνδέεται έτσι με την αλληγορία και τις παραλλαγές του μύθου. Το σύνορο μεταξύ προσωπικής ανάγνωσης της ζωής και ιστορικών συμφραζόμενων γίνεται ασαφές δίνοντας τη δυνατότητα μέσω του ανοιχτού έργου τέχνης να κατασκευάσει τη δική του «τεχνο-μυθο-λογική» εκδοχή, τον δικό του Λόγο για τον επαναπροσδιορισμό της σχέσης του ατόμου με το κόσμο.

Β) Η Πάστρα, αν και δεν λειτούργησε όπως ο μυθοπλάστης Ξενάκης προσφεύγοντας άμεσα στον μύθο, παρόλα αυτά μεταχειρίστηκε και η ίδια σχήματα τα οποία μέσα από ποικίλους συνδυασμούς μετέπλασε σε νέες μορφές, με στόχο τη δημιουργία καινούργιων δυναμικών σχέσεων που θα οδηγούσαν αντίστοιχα σε διαφορετικές σημασιοδοτήσεις. Αποφάσισε να εμπιστευθεί, όχι την προσωπική της παρόρμηση και το συναίσθημα, αλλά την αυστηρή επιστημονική γλώσσα της γεωμετρίας. Στα προηγούμενα κεφάλαια εξετάσαμε πως η

επιλογή της να χρησιμοποιήσει τα βασικά σχήματα του κύκλου και του τετραγώνου την οδήγησε στη μορφή του *Σύνεκτρον*. Η νέα αυτή δομική μονάδα που παράγεται από τις σχέσεις των δύο προηγούμενων σχημάτων, αποτέλεσε με τη σειρά της μια νέα αρχική μονάδα-υπόθεση για τη δόμηση ενός συστήματος που απορρέει αποκλειστικά από τις λογικές συνέπειες της μεθόδου εργασίας. Το αποτέλεσμα είναι η μετατόπιση του βάρους από το «τελειωμένο» έργο τέχνης στη διαδικασία παραγωγής του, ενώ η διάταξη προηγείται πάντα της εκτέλεσης. Επιθυμώντας η καλλιτέχνις να ανακαλύψει τις αρχές και τους καθολικούς νόμους πάνω στους οποίους στηρίζεται η δημιουργία, μελέτησε τις έννοιες της σειραϊκότητας, της επανάληψης, της αλληλουχίας ανάμεσα σε ανάλυση και σύνθεση, αλλά και τα σημεία εκείνα ρήξης που δηλώνουν μία ριζοσπαστική μετάβαση στην όλη επαναληπτική διαδικασία. Εξετάζοντας την πορεία της καριέρας της Πάστρα, θα πρέπει να υπογραμμίσουμε ότι η τέχνη της προϋποθέτει τον *Λόγο* είτε μέσα από θεωρητικά γραπτά κείμενα στα οποία επεξήγησε λεπτομερώς τα στάδια της καλλιτεχνικής της εργασίας, είτε ως συστατικό στοιχείο της ίδιας της κατασκευαστικής διαδικασίας. Η επιθυμία της Πάστρα να επικοινωνήσει στον θεατή τον τρόπο με τον οποίο το έργο τέχνης της κυριολεκτικά δομείται, υπήρξε σαφές.

Παράλληλα για την ίδια, ως *Λόγος* νοείται ο αναλυτικός-ορθολογικός τρόπος σκέψης, τον οποίο χρησιμοποίησε για να εστιάσει στην Ιδέα και την αναπαράστασή της και να εξερευνήσει τους διαφορετικούς μηχανισμούς της αντίληψης. Πρόκειται για μία καθαρά νοητική-στοχαστική διεργασία, όπως την περιέγραψε παραπάνω ο Αξελός, με σαφώς ορισμένους μηχανισμούς οργάνωσης και αρχές. Εξαιτίας της τελευταίας διαπίστωσης, το έργο της το εντάξαμε στο πλαίσιο της εννοιολογικής τέχνης της δεκαετίας του 1970. Το αντιπαραβάλλαμε επίσης με αυτό άλλων σύγχρονών της δημιουργών που επεδίωξαν αντίστοιχα την εννοιολογική τάξη, βασίζοντας το έργο τους στην τυπολογία και ένα μεθοδολογικό σχήμα που εναλλάσσεται μεταξύ επαγωγικού και παραγωγικού συλλογισμού.

Ταυτόχρονα η επιθυμία της να κατασκευάσει μια τέχνη που με την αρτιότητα και την ισορροπία του συστήματός της, θα εκφράζει την τάξη και τη δομή του σύμπαντος, την απλότητα και την ενότητα του, μας οδήγησε να εξερευνήσουμε τις κονστρουκτιβιστικές καταβολές του έργου της. Συγκρίνοντάς το με τον νεοπλαστικισμό του Mondrian, προσπαθήσαμε να καταδείξουμε πως η ανάγκη έκφρασης της απόλυτης αλήθειας επιτεύχθηκε μέσα από τις σχέσεις αναλογίας στο δυσδιάστατο επίπεδο. Αυτές σταδιακά την οδήγησαν στο πρόβλημα του τρόπου απεικόνισης και δόμησης του χώρου στις τρεις διαστάσεις, αλλά και την απελευθέρωση των κατασκευών της ώστε να κερδίσει και την τέταρτη διάσταση του χρόνου. Ιδιαίτερα στις ύστερες πλαστικές της δημιουργίες με τον συνδυασμό οργανικών και ανόργανων υλικών η Πάστρα αναστοχάζομενη πάνω στις ιδέες της καθετότητας και της

οριζοντιότητας καταφέρνει να μεταφέρει την ένταση της σύζευξης των δύο διαρκώς μεταβαλλόμενων εννοιών, του χώρου και του χρόνου, αφήνοντας ταυτόχρονα να διαφανεί η μεταφυσική της αγωνία για την αιώνια αλήθεια, ομορφιά και πνευματική διατήρηση της τάξης. Μέσα από τους νόμους των αριθμών και των μαθηματικών σχέσεων που με την καθολικότητά τους διέπουν τόσο τον φυσικό όσο και τον νοητικό κόσμο επιτυγχάνει κατ' αυτόν τον τρόπο να προσεγγίσει το συμπαντικό μέτρο, να αντιληφθεί την ουσία των πράγματων, και να συντάξει την προσωπική της μυθολογία που βασίστηκε στον ορθό *Λόγο*.

Γ) Ο επόμενος δημιουργός που εξετάσαμε στην παρούσα διατριβή, ο οποίος χρησιμοποίησε για τη σύσταση της προσωπικής του μεταγλώσσας τα μαθηματικά, αυτήν τη φορά με τη διττή ιδιότητα του καλλιτέχνη και του επιστήμονα, είναι ο Παντελής Ξαγοράρης. Περισσότερο και από τους τέσσερεις γοητεύθηκε από τα επιστημονικά και τεχνολογικά επιτεύγματα της εποχής, ενώ η μαθηματική του προπαίδεια του έδωσε τη δυνατότητα να παρακολουθήσει τις εξελίξεις τους και τα ενσωματώσει στο έργο του. Η παρουσία μετρικών σχέσεων, γεωμετρικών δομών και μαθηματικών εννοιών (κυρίως αυτών της ανώτερης γεωμετρίας - τοπολογίας, της θεωρίας των συστημάτων - θερμοδυναμικής και των πιθανοτήτων), όπως εξετάσαμε, βρίσκεται σε κάθε στάδιο της δημιουργικής του πορείας. Τα στοιχεία αυτά συντέλεσαν στο να τεκμηριώσει με έγκυρο και επιστημονικό τρόπο τη λογική δομή που διατρέχει κάθε καλλιτεχνική του σύνθεση.

Παράλληλα ο Ξαγοράρης υπήρξε αυτός, που μέσα από την ακαδημαϊκή του θέση και τον πλούσιο θεωρητικό λόγο που παρήγαγε, κατάφερε να θεμελιώσει ένα ολοκληρωμένο σύστημα, του οποίου η πνευματική πειθαρχία και ο ενσυνείδητος έλεγχος θα διέπει αντίστοιχα την οργάνωση των έργων του. Η οπτική διαμόρφωση του καλλιτεχνικού του έργου ακολουθεί πιστά τις μαθηματικές αρχές, ενώ εφαρμόζει αντικειμενικά κριτήρια και επιστημονικές μεθόδους έρευνας. Η αρμονία και το κάλλος που προκύπτει από τη σαφήνεια, την ενότητα και το μέτρο υπήρξαν οι βασικές του επιδιώξεις. Τα ερείσματά του σε αυτήν την προσπάθεια αναζήτησε τόσο στον ευρωπαϊκό μοντερνισμό, επηρεαζόμενος βαθιά από τα κινήματα του Bauhaus και του κονστρουκτιβισμού, όσο και στην ελληνική γενιά του 1930 που συσπειρώθηκε γύρω από τον κύκλο του περιοδικού το 3^ο *Μάτι*.

Παράλληλα, προσπαθώντας να ανακαλύψει τα εργαλεία που θα βοηθούσαν την όραση του θεατή αλλά και του ίδιου να οδηγηθεί στο κρυμμένο νόημα και την ουσία των πραγμάτων, αλλά και να κατανοήσει τα διαχρονικά αισθητικά πρότυπα, αναπόφευκτα επέστρεψε στην αρχαία ελληνική παράδοση και τον *Λόγο*, σύμφωνα με τον ορισμό που ο Ηράκλειτος έδωσε. Κύρια πηγή του υπήρξαν τα κείμενα της προσωκρατικής φιλοσοφίας. Η αναζήτηση ενός ιδανικού που να ερμηνεύει αιτιοκρατικά την ουσία που υπάρχει πίσω από το

πλήθος των φαινομένων καθοδήγησε τη σκέψη του Ξαγοράρη. Με αυτόν τον τρόπο επεδίωξε όχι μόνο να αποκαλύψει το πνεύμα ενότητας που συνδέει τη φιλοσοφική και επιστημονική σκέψη με την καλλιτεχνική δημιουργία, αλλά και να γεφυρώσει την αρχαία με τη σύγχρονη τέχνη. Φαίνεται λοιπόν να ασπάζεται τη θέση του Αξελού στην οποία αναφερθήκαμε παραπάνω σχετικά με τη σύγχρονη επιστήμη, η οποία θα πρέπει να ιδωθεί ως συνέχεια της αρχαίας ελληνικής σκέψης και στοχασμού.

Παράλληλα όμως ο καλλιτέχνης συνειδητοποίησε τις δυνατότητες που είναι δυνατόν να προσφέρει ο σύγχρονος τεχνολογικός και επιστημονικός πολιτισμός μέσα από τη διάθεση νέων μέσων, όπως αυτών των ηλεκτρονικών υπολογιστών. Οι τελευταίοι του παρείχαν τα εργαλεία για να μετρήσει την αισθητική αξία αλλά και να μελετήσει την τάξη και την αταξία στη βάση της νέας επιστήμης της κυβερνητικής. Η ενασχόλησή του όμως αυτή, εντάσσεται στο πλαίσιο της πίστης του για μια ολιστική ερμηνεία του κόσμου όπως συνέβαινε αντίστοιχα στην αρχαιότητα. Φαίνεται λοιπόν για μία ακόμη φορά να συμπορεύεται με τις απόψεις του Αξελού, σε ό,τι αφορά την υπέρβαση της αυθεντίας της εξειδίκευσης, του κατακερματισμού της γνώσης και της στροφής προς τον τεχνοκρατικό ορθολογισμό. Ο Ξαγοράρης μέσω των κείμενων του αναδεικνύεται χωρίς αμφιβολία σε υπέρμαχο της προσπάθειας εξανθρωπισμού της τεχνολογίας και της κατανόησης του κόσμου υπό μια καθολική θεώρηση με βαθιές ρίζες στην ιστορία και τη φιλοσοφία.

Ο Λόγος του δεν ευθυγραμμίστηκε ποτέ με την αυτοματοποίηση της διαδικασίας παραγωγής αλλά σε κάθε φάση της δημιουργικής του πορείας συνέχισε να δίνει βαρύτητα στη σύλληψη και την επινόηση καλλιτεχνικού έργου που για τον ίδιο αποτέλεσε το άνοιγμα προς μια «διανοούμενη τεχνολογία». Ταυτόχρονα -ίσως εξαιτίας της άμεσης σχέσης και της χρησιμοποίησης των τεχνολογικών επιτευγμάτων- εμφανίζεται περισσότερο αισιόδοξος από τον φιλόσοφο. Στους φόβους για την ολοκληρωτική επικράτηση της μηχανής, ο ίδιος είδε δημιουργήματα- που υπόκεινται στον απόλυτο έλεγχο του ανθρώπου και τα οποία είναι δυνατόν να τα υποταχθούν στις δικές του σκοπιμότητες. Οι σκοπιμότητες αυτές θεωρήθηκαν από τον ίδιο άρρηκτα συνδεδεμένες με την ανθρώπινη υπόσταση στοχεύοντας σε μία ολιστική πνευματικότητα άμεσα συναρτώμενη με το αρχαιοελληνικό παρελθόν.

Δ) Η ιδέα της επιστροφής ιδιαίτερα στον μύθο υπήρξε άμεσα συνυφασμένη όπως αναλύσαμε με το καλλιτεχνικό έργο της Μπίας Ντάβου. Η ίδια βέβαια δεν θα μπορούσε να μείνει ανεπηρέαστη από την επικράτηση της τεχνολογίας, τόσο λόγω της σύνδεσής της με τον Παντελή Ξαγοράρη, όσο και εξαιτίας της περιρρέουσας ατμόσφαιρας της εποχής που συμπορεύθηκε με την ανάδυση της θεωρίας των Μέσων. Όπως εξετάσαμε η αρχή της καριέρας της σφραγίσθηκε από την παρουσία του πλέγματος που την συνόδευσε σε όλη τη μετέπειτα

εικαστική της πορεία, ως ο τρόπος να εκφράσει αφενός τη μαθηματική τάξη και την επανάληψη και αφετέρου το μη αναπαραστατικό και αυτο-αναφορικό. Η εργασία της εξετάστηκε στο πλαίσιο της κονστρουκτιβιστικής παράδοσης και των αρχών του Bauhaus ιδιαίτερα σε ότι αφορά την υλικότητα και τη χειρωνακτική διάσταση, ενώ τα έργα της αντιπαραβλήθηκαν με αυτά βασικών εκπροσώπων της εννοιολογικής τέχνης.

Προσπαθώντας και η ίδια να απαντήσει στο επιτακτικό ερώτημα για τον χαρακτήρα της τέχνης που είχε αρχίσει να μεταβάλλεται υπό τον νέο τεχνολογικό και κοινωνικό ορίζοντα των αρχών της δεκαετίας του 1970, αποζήτησε να ανακαλύψει μια νέα γλώσσα επικοινωνίας με τον θεατή. Χωρίς το αντίστοιχο υπόβαθρο με τον Ξαγοράρη στις θετικές επιστήμες, ο τρόπος με τον οποίο αντιλήφθηκε τα νέα πεδία της επιστήμης των υπολογιστών και τις αντίστοιχες θεωρίες της πληροφορίας και των πιθανοτήτων υπήρξε κυρίως ιδιοσυγκρασιακός. Παρόλα αυτά γοητεύθηκε, επηρεάστηκε και βρήκε την αναφορά της στα σημεία, τα σύμβολα και τους κώδικες του τεχνολογικού πολιτισμού. Αυτά αποτελούν το συντακτικό και τη λογική πάνω στην οποία βάσισε το καινούργιο σημειογραφικό της σύστημα και γλώσσα.

Διαγράμματα και κυκλώματα, ακολουθίες των σειρών Fibonacci, εφαρμογές του δυαδικού συστήματος των υπολογιστών υπήρξαν τα μέσα με τα οποία εξέφρασε σε μια δομική ανάλυση τη διττή φύση του κόσμου, αλλά και τις γλωσσολογικές, οντολογικές και κοσμολογικές της ανησυχίες. Το αλφάβητο μετατρέπεται σε αριθμούς και στη συνέχεια σε κουκκίδες με σκοπό τη μεταγραφή του σε δυαδική γλώσσα και την ένταξή του στην αισθητική του συστήματος. Το αποτέλεσμα είναι ένας συγκεκριμένος τρόπος επικοινωνίας και μια σημειωτική άπειρης ανάπτυξης η οποία είναι δυνατόν να εκδιπλωθεί και να συνεχισθεί με τη συμμετοχή του θεατή, μεταθέτοντας το ενδιαφέρον από το εικαστικό αποτέλεσμα στην καθεαυτή διαδικασία παραγωγής του έργου.

Παρόλα αυτά και η Ντάβου σύντομα αντιλήφθηκε ότι η τεχνολογική ανάπτυξη δεν αποτελεί πανάκεια. Κατάφερε λοιπόν να απελευθερωθεί από τη μηχανική επανάληψη, να υπονομεύσει την απόλυτη γλώσσα της επιστήμης και να αρθρώσει λόγο κριτικό προς τον κωδικοποιημένο τρόπο ζωής. Το έργο της αυτονομείται και επιδιώκει πλέον ένα διάλογο με την πολιτισμική ιστορία, μέσω της μετατροπής της γλώσσας σε μια απόλυτα προσωπική μέθοδο ύφανσης. Η νοητική διαδικασία μετατρέπεται σταδιακά σε μια ενδοσκοπική αναζήτηση. Ένα ταξίδι που λειτουργεί ως τρόπος κατανόησης της ανθρώπινης φύσης, φέρνοντας στο μυαλό τα λόγια του Γ. Σεφέρη «και ήρθε η ώρα να πούμε τα λιγοστά μας λόγια

γιατί αύριο η ψυχή μας θα κάνει πανιά»²³, ενώ παράλληλα προσθέτει στο καλλιτεχνικό της έργο μία ιεροτελεστική διάσταση. Η χειρωνακτική διαδικασία της ύφανσης τη συνέδεσε με ένα πλήθος άλλων γυναικών προερχόμενων τόσο από τη τέχνη όσο και από τη μυθολογία, που είδαν στον πλέον αρχετυπικό τρόπο παραγωγής ένα μέσο κάθαρσης του νου αλλά και έκφρασης καλλιτεχνικής και υπαρξιακής αγωνίας. Ταυτόχρονα, νιώθοντας την ανάγκη να επιστρέψει στις ρίζες και να ενσωματώνει το παρελθόν αναγκάστηκε και η ίδια να καταφύγει στην κοινή εμπειρία του μύθου. Στην καλλιτεχνική ύφανση του μύθου η Ντάβου ανακάλυψε μια μεταφορική και διαχρονική γλώσσα για να προσεγγίσει υπαρξιακά ζητήματα και να εξηγήσει τον Κόσμο μέσα και γύρω της με τον δικό της μοναδικό προσωπικό *Λόγο*.

Προσπαθώντας λοιπόν να συνοψίσουμε, γίνεται σαφές ότι και οι τέσσερις καλλιτέχνες που εξετάστηκαν στη διατριβή και βρέθηκαν να εκθέτουν ταυτόχρονα τα έργα τους στην έκθεση «Ευρωπαϊα», γοητεύθηκαν από το νέο που η εποχή τους παρείχε είτε σε τεχνολογικό είτε σε θεωρητικό-φιλοσοφικό επίπεδο. Το έργο τους συνετέλεσε στην ουσιαστική μετατόπιση των ενδιαφερόντων που επικρατούσαν στην ελληνική καλλιτεχνική πραγματικότητα, μετατόπιση που μετέφερε κατ' αρχήν το εικαστικό γεγονός από την αισθητική έκφραση στην αναλυτική γραφή ενώ ενσωμάτωνε πρακτικές της εννοιολογικής τέχνης. Για τον σκοπό αυτό δανείστηκαν τα ερμηνευτικά εργαλεία άλλων γνωστικών πεδίων χωρίς όμως να παραδοθούν άκριτα στη μονοδιάστατη κυριαρχία της τεχνολογίας και την τεχνική εργαλειοποίηση που είδαν να συντελείται μπροστά τους. Γοητεύθηκαν από τα καινούργια επιτεύγματα της επιστήμης (Γλωσσολογία, Κοινωνιολογία, Μαθηματικά, Θεωρητική Φυσική), τα υιοθέτησαν με ιδιαίτερο τρόπο και σε διαφορετικό βαθμό και ο καθένας, δημιουργώντας το δικό του προσωπικό εικαστικό κώδικα, αλλά δεν τυφλώθηκαν από το καινοφανές. Κάθε δημιουργική τους απόπειρα σηματοδοτήθηκε από την παρουσία του *Λόγου* στις διαφορετικές του εκφάνσεις και λειτουργίες.

Προσπάθησαν δηλαδή με το καλλιτεχνικό τους έργο να κατασκευάσουν ένα λογικό σύστημα με δομή και κανόνες αντίστοιχους με αυτούς που απαντούν στις φυσικές γλώσσες και χρησιμοποιείται και από την επιστήμη. Ένα σύστημα που θα τους επέτρεπε να διατυπώσουν τις σκέψεις τους αλλά και να επικοινωνήσουν άμεσα με τον θεατή κάνοντας τον κοινωνό και συμμετόχο στη δημιουργική διαδικασία. Το σύστημα αυτό δεν το είδαν σε διάσταση με το πολιτιστικό τους υπόβαθρο και καταγωγή, αλλά αντίθετα άντλησαν με κριτικό

²³ «Δε θέλω τίποτε άλλο παρά να μιλήσω απλά, να μου δοθεί ετούτη η χάρη. Γιατί και το τραγούδι το φορτώσαμε με τόσες μουσικές που σιγά σιγά βουλιάζει και την τέχνη μας τη στολίσουμε τόσο πολύ που φαγώθηκε από τα μαλάματα το πρόσωπό της κι είναι καιρός να πούμε τα λιγοστά μας λόγια γιατί η ψυχή μας αύριο κάνει πανιά». Γιώργος Σεφέρης, «Ένας γέροντας στην ακροποταμιά», *Ημερολόγιο Καταστρώματος Β', Ποιήματα*, Ίκαρος, Αθήνα, 2001.

τρόπο στοιχεία από την ιστορική παράδοση και τον Μύθο. Ο τελευταίος έγινε αντιληπτός ως «κοινός Λόγος» που χρησιμοποιείται στη μετωνυμική του λειτουργία, εκφέρεται δηλαδή για ένα σκοπό και προσφέρει ένα ολοκληρωμένο και οργανωμένο σύστημα κατηγοριοποιήσεων και σημασιοδοτήσεων. Με οδηγό αυτόν δόμησαν τον τρόπο με τον οποίο αντιλήφθηκαν την πραγματικότητα, ενώ παράλληλα τον χρησιμοποίησαν ως φορέα για να επικοινωνήσουν την ασυνείδητη αλλά κοινά βιωμένη εμπειρία τους.

Συμπεραίνουμε επομένως ότι ενσωματώνοντας τον Λόγο στις πολυσημαντικές εκφράσεις του στο έργο τους, το οποίο μπορεί να ιδωθεί στο πλαίσιο των επιταγών της Εννοιολογικής Τέχνης -ή καλύτερα ενός «εννοιολογισμού»-, πέτυχαν τη δημιουργία ενός πρωτότυπου μεθοδολογικού προγράμματος-καλλιτεχνικής πρότασης. Μίας πρότασης ικανής να εκφράσει τις εκάστοτε ιστορικές, πολιτιστικές και προσωπικές τους αφηγήσεις, τα ιδιώματα και την ιδιαίτερη φυσιογνωμία του τόπου τους, ενώ ταυτόχρονα εντάσσει την προσωπική εικαστική τους γλώσσα ως τμήμα μιας μακράς ερμηνευτικής παράδοσης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνική

Αλεξάκη, Ε., *Συνεργασία τεχνών: το πολύτεχνο όραμα του Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου*, Αθήνα, Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης, 2015.

Αξελός, Κ., *Ο Ηράκλειτος και η φιλοσοφία*, (μετ. Δημήτρης Δημητριάδης), Αθήνα, Εξάντας, (1974) 1986.

Αξελός, Κ., *Προς την Πλανητική Σκέψη*, (μετ. Φ. Αμπατζόπουλου), Αθήνα, Εστία, 1985.

Αξελός, Κ., *Ανοιχτή Συστηματική*, (μετ. Ν. Φωκάς), Αθήνα, Εστία, 1989.

Αξελός, Κ., *Από τη Μυθολογία στην Τεχνολογία*, μετ. Κατερίνας Δασκαλάκη, Αθήνα, Άγρα, 1986.

Αργυρίου, Α., *Εκκρεμότητες, Προτάσεις για επισφαλή ζητούμενα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2008.

Αριστοτέλης, *Ἠθικὰ Νικομάχεια*, τ. 1, βιβλία Α'-Δ', μτφ. Δ. Λυπουρλής, Θεσσαλονίκη, Ζήτηρος, 2006.

Βακαλό, Ε., *Η Έννοια των Μορφών, Ανάγνωση της Τέχνης*, Αθήνα, Ώρα Πνευματικό Κέντρο, 1975.

Βακαλό, Ε., *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα. Ο μύθος της ελληνικότητας*, τομ. Γ', Αθήνα, Κέδρος, 1983. Και *Μετά την Αφαίρεση*, τομ. Δ', Αθήνα, Κέδρος, 1985.

Βακαλό, Ε., *Από την πλευρά του θεατή, Δοκίμια*, Αθήνα, Κέδρος, 1989.

Βακαλό, Ε., *Κριτική Εικαστικών Τεχνών: 1950-1974*, Αθήνα, Κέδρος, 1996.

Βακαλό, Ε., *Μοντέρνο-Μεταμοντέρνο, Συνδέσεις και αποστάσεις*, Εργαστήρια Ελευθέρων Σπουδών Βακαλό, 2001.

Βεΐκος, Θ., *Προσωκρατική φιλοσοφία*, Αθήνα, Γρηγόρη, 1981.

Brun, J. (επιμ.), *Ηράκλειτος*, (μτφ. Σ. Διαμαντή), Αθήνα, Πλέθρον, 2010.

Γεωργίου, Θ., «Η συζήτηση για τη μεταμοντέρνα κατάσταση», στο Ζαν-Φρανσουά Λυοτάρ, *Η μεταμοντέρνα κατάσταση* (μετ. Κωστή Παπαγιώργης), Αθήνα, Γνώση, 2008.

Δαββέτας, Δ., Baccilieri, A., Maury, J.-P. κ.α., *Nausica Pastra. Cahiers du Triangle*, (κατ. έκθεσης σε γαλλικά, ελληνικά, ιταλικά), Thessaloniki, Institut Francais de Thessalonique, Saint Etienne, Ecole des Beaux Arts de Saint-Etienne, Bologna, Comune di Bologna, 1992.

Δασκαλοθανάσης, Ν., (εισαγωγή- επιμέλεια), *Από την μινιμαλιστική στην εννοιολογική τέχνη: μια κριτική ανθολογία*, Αθήνα, ΑΣΚΤ, 2006.

Δουμάνη, Μ., Στρούζα, Έ., *Μπία Ντάβου. Τα παράγωγα*, Αθήνα, Dracos Art Center, 1986.

Δρυμιώτης, Α., «Η συμβολή του Κ. Α. Δοξιάδη στην ανάπτυξη της πληροφορικής στην Ελλάδα», στο Γ. Καζάζη (επιμ.), *Ο Κωνσταντίνος Δοξιάδης και το έργο του*, Αθήνα, Τεχνικό Επιμελητήριο Ελλάδας, 2009, σ. 50-59.

Ζαφείρης, Χρ., *"Αντεθνικώς δρώντες...", 1971-1974: Η Θεσσαλονίκη στα χρόνια της Χούντας και η εξέγερση του Πολυτεχνείου της*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη, 2011.

Ζαχαρόπουλος, Ντ., *Συλλογή Μπέλτσιου : οι πρωτοπόροι : μιά άποψη της τέχνης στην Ελλάδα στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα*, Αθήνα, Futura, 2004.

Ηράκλειτος, Περί Φύσεως, (Ε. Ρούσσος μετάφραση – ερμηνεία), Αθήνα, Παπαδήμας, 1992.

Ηράκλειτος, (Α. Κυριαζόπουλος αποσπάσματα, εισαγωγή - μετάφραση – σχόλια), Αθήνα, Κάκτος, 1995.

Ηράκλειτος, (Χ. Α. Λαμπρίδης κείμενα - μετάφραση - φιλοσοφικά σχόλια), Πάτρα, Κλειώ, 1991.

Ηράκλειτος άπαντα, (Τ. Φάλκος-Αρβανιτάκης μετάφραση), Θεσσαλονίκη, Ζήτρος, 1999.

Θεοχάρους, Χ., *Constantin Xenakis. Οι κώδικες, τα μυστικά, τα χαμένα σύμβολα*, Θεσσαλονίκη, Δημοτική Πινακοθήκη Θεσσαλονίκης, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, 2010-11.

Κακαβούλια, Μ., *Μορφές και λέξεις στο έργο της Ελένης Βακαλό*, Αθήνα, Νεφέλη, 2004.

Κάλλας Ν., Κληρίδη, Χ., Κοκκινίδης, Δ., Αργυρίου, Α. κ.α., *Σύγχρονη Τέχνη και Παράδοση*, (πρακτικά συμποσίου), Αθήνα, Σύνδεσμος Σύγχρονης Τέχνης (ΣΥΣΤ), 1982.

Καμπουρίδης, Χ., Λεβούνης, Γ., Παπαζώη, Ε. κ.α., *Νεοελληνική Τέχνη 20ός Αιώνας: Ζωγραφική-Χαρακτική-Γλυπτική. Οι Πολύτιμες Συλλογές της Πινακοθήκης Ρόδου*, Αθήνα, Υπουργείο Αιγαίου, 1999.

Κανελοπούλου, Χ., *Καλλιτέχνες σε διάλογο. Κωνσταντίνος Ξενάκης- Νίνα Παπακωνσταντίνου. Η περιπέτεια της γραφής*, Αίγινα, ΕΥΔΙΑ, 2013.

Κανελοπούλου, Χ., *Γυναίκες εικαστικοί 1960-1980. Η συμβολή τους στην ελληνική πρωτοπορία*, Αθήνα, Ινστιτούτο Σύγχρονης Τέχνης (ΙΣΕΤ), 2014.

Κασδά, Π., *Το συνειδητό μάτι : αντίληψη, τέχνη, πληροφορική*, Αθήνα, Αιγόκερως, 1988.

Καφέτση, Α., «Από την Τεχνολογία στην Τέχνη. Η περίπτωση του Παντελή Ξαγοράρη», 4 *Κριτικές θεωρήσεις*, (κατ. έκθεσης), Αθήνα, Ιλεάνα Τούντα, 1988.

Καφέτση, Α., Λαμπράκη Πλάκα, Μ., *Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου: Η Ελληνική Εμπειρία*, (κατ. έκθεσης), Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, 1992.

Κονταράτος, Σ., *Η Εμπειρία του Αρχιτεκτονημένου Χώρου και το Σωματικό Σχήμα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1983.

Κοντελετζίδου, Δ., *Η ιδέα ως υλικό το υλικό ως ιδέα*, Θεσσαλονίκη, Επίκεντρο, 2014.

Κοσμίδου, Ζ., Γρέγου, Κ., Παπά, Σ. κ.α., *The Power Of Visual Logos-Greek Women Artists*, Αθήνα, International Center for the Arts and Nature/ ICAN, 2003.

Κοτζαμάνη, Μ., *XIX International Bienalle Of Sao Paulo*, (κατ. έκθεσης), Αθήνα, 1987.

Κοτζαμάνη, Μ., *Κωνσταντίνος Ξενάκης*, (κατ. έκθεσης), Αθήνα, Αίθουσα Τέχνης Κρεωνίδης, 1993.

Κοτζαμάνη, Μ., *Κωνσταντίνος Ξενάκης. Το Βιβλίο της Ζωής, κεφάλαιο Γ'. Τα τρία ΚΚΚ.*, (κατ. έκθεσης), Θεσσαλονίκη, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 2003.

Κουνενάκη, Π., *Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές, 1971-1973*, Αθήνα, Εξάντας, 1988.

Κουνενάκη, Π., *Κωνσταντίνος Ξενάκης, Ο δημιουργός ενός οπτικού αλφάβητου*, Σύγχρονοι Έλληνες Εικαστικοί, *Τα Νέα*, Αθήνα, χ.χ [μεταξύ 2006-2012].

Κουνενάκη, Π., *Διαδρομές. Κωνσταντίνος Ξενάκης*, (κατ. έκθεσης), Χανιά, Δημοτική Πινακοθήκη Χανίων, 2010.

Κυριαζή, Ν. (επιμ.), *Αθήνα by art*, Αθήνα, (κατ. έκθεσης), ΑΙCΑ Ελλάς Ένωση Κριτικών Τέχνης, 2004.

Λυδάκης, Σ., *Οι Έλληνες Γλόπτες*, Αθήνα, Μέλισσα, 1981.

- Λυδάκης, Σ., *Λεξικό των Ελλήνων Ζωγράφων και Χαρακτών*, Αθήνα, Μέλισσα, 1977.
- Μαμιδάκη, Τζ., Ηλιοπούλου Ρογκάν, Ντ., Μαυρομμάτης, Εμ., Bonito Oliva, A., Restany, P., Messer, T. M., (κατ. έκθεσης), *Minos Beach Art Symposium*, Αγ. Νικόλαος, Κρήτη, 1988.
- Μαυρομμάτης, Εμ., *Διαδικασίες-Συστήματα*, (κατ. έκθεσης), Αίθουσα Τέχνης Αθηνών, Αθήνα, Έκδοση «αρχιτεκτονικών θεμάτων», 1976.
- Μαυρομμάτης, Ε., *Εικόνες Ελληνικής Τέχνης: αφαίρεση-εικόνα-αντικείμενο-γεωμετρία-τεχνολογία*, (κατ. έκθεσης), Αθήνα, 1978.
- Μαυρομμάτης, Ε., *Εικόνες Ελληνικής Τέχνης 2 79. Η δομή της εικόνας και οι παραστάσεις της. Θεματικές διηγήσεις και συστηματικοί όροι*, Αθήνα, 1979.
- Μαυρομμάτης, Εμ., *Εισαγωγικά Κεφάλαια στη Σύγχρονη Ελληνική Τέχνη, οι Έλληνες Καλλιτέχνες στη Γαλλία, 1960-1980*, (κατ. έκθεσης), Ρόδος, Δημοτική Πινακοθήκη Ρόδου, 1985.
- Μαυρομμάτης, Εμ., Chomier, G., *Διάλογοι*, (κατ. έκθεσης), Παρίσι, Palais d'Iena, 1993.
- Μαυρομμάτης, Εμ., *Τα προλεγόμενα της ανάλυσης : συστήματα της σύγχρονης τέχνης*, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1993.
- Μαυρομμάτης, Εμ., Παπανικολάου, Μ., *Κωνσταντίνος Ξενάκης. Έργα 1980-2001*, (κατ. έκθεσης), Θεσσαλονίκη, Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Οκτώβριος-Νοέμβριος 2003.
- Μαυρομμάτης, Εμ. (επιμ.), *Ναυσικά Πάστρα 1922-2011. Αναδρομική έκθεση: τα σχέδια, τα γλυπτά και τα θεωρητικά κείμενα*, Θεσσαλονίκη, Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 2014.
- Μοντέρνο-Μεταμοντέρνο, 26-28 Φεβρουαρίου 1988*, (πρακτικά συνεδρίου), Αθήνα, Σμίλη, 1988.
- Μισιρλή, Ν., Καμπουρίδης, Χ., *Μνήμες-αναπλάσεις-αναζητήσεις. Ζωγραφική, γλυπτική, χαρακτική*, (κατ. έκθεσης), Αθήνα, Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, Διεύθυνση Καλών Τεχνών, 1985.
- Μπεκιάρη, Χρ., Ξενάκης, Κ., *Η μεταφυσική του καμβά, Μια διαλεκτική σύνθεση*, Αθήνα, Δίαυλος, 2018.
- Μπία Ντάβου*, (φυλλ. έκθεσης), Αθήνα, Γκαλερί Άστορ, 1967.
- Μπία Ντάβου*, (φυλλ. έκθεσης), Αθήνα, Galerie PR, 1970.
- Μπία Ντάβου. «Διαγράμματα»*, (φυλλ. έκθεσης), Αθήνα, Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, 1974.

Μπία Ντάβου. «Σειραιϊκές Δομές», (φυλλ. έκθεσης), Αθήνα, Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, 1978.

Μπία Ντάβου. «Σειραιϊκές Δομές 2 - Οδύσσεια», (φυλλ. έκθεσης), Αθήνα, Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, 1981.

Μπία Ντάβου. «Σειραιϊκές Δομές 3 - Στήλες και Σύννεφα», (φυλλ. έκθεσης), Αθήνα, Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, 1983.

Μπία Ντάβου. «Επιτάφιος-Σούνιο», (φυλλ. έκθεσης), Αθήνα, Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, 1990.

Μουτσόπουλος, Θ., Παυλίδης, Μ., Στεφανίδης, Μ., *Το σοκ του 70*, (κατ. έκθεσης), Αθήνα., Τεχνοχώρος Το Μήλο, 2002.

Μουτσόπουλος, Θ., *Μεγάλη Αναταραχή. 5 ουτοπίες στο '70, λίγο πριν-λίγο μετά*, Πάτρα, Πολιτιστική Πρωτεύουσα, 2006.

Μουτσόπουλος, Θ., Βασιλείου, Κ., *Η εποχή του διαστήματος. Ηλεκτρική και ηλεκτρονική τέχνη στην Ελλάδα 1957-1989*, Αθήνα, Ασίνη, 2017.

Nausica Pastra, Αθήνα, Gallery 7, 1991.

Ντάβου, Μ., Σπηλιάδη, Β., *Μπία Ντάβου. Σειραιϊκές Δομές - Οδύσσεια*, (κατ. έκθεσης), Θεσσαλονίκη, Αίθουσα Τέχνης Παρατηρητής, 1992.

Ξαγοράρης, Π., «Υπόμνημα», Τυπώθηκε με αφορμή την υποψηφιότητα του καλλιτέχνη ως καθηγητή της Σχολής Καλών Τεχνών, Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών του Α.Π.Θ., 1984. Μια ανανεωμένη του εκδοχή κατατέθηκε μετά την εκλογή του σε θέση Αναπληρωτή Καθηγητή στο Μετσόβιο Πολυτεχνείο και καλύπτει την περίοδο έως το 1994, αρχείο ΕΜΣΤ.

Ξαγοράρης, Π., Δ. Φατούρος, *Μετασχηματισμοί 2 (Transformationen 2)*, (κατ. έκθεσης), Αθήνα, Εργαστήριο Σύγχρονης Τέχνης του Ινστιτούτου Goethe Αθηνών, 1971.

Ξαγοράρης, Π., *Μετασχηματισμοί 3*, (κατ. έκθεσης), Αθήνα, Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, 1974.

Ξαγοράρης, Π., *Γεωμετρικοί Μετασχηματισμοί και Μορφή* (διδακτορική διατριβή αδημοσίευτη), Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 1981.

Ξαγοράρης, Π., *Μετασχηματισμοί 4 (Transformationen 4)*, (κατ. έκθεσης), Αθήνα, Goethe Institut, 1984.

Ξαγοράρης, Π., *Μετασχηματισμοί 5*, (κατ. έκθεσης), Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1992.

- Ξαγοράρης, Π., *Μετασχηματισμοί, Δομές και Μεσότητες στην Τέχνη*, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1996.
- Ξενάκης, Κ., Πατρίκιος, Τ., *Δομές + Κώδικες. Κωνσταντίνος Ξενάκης*, (κατ. έκθεσης), Αθήνα, Μουσείο Ηρακλειδών, 2006.
- Ξύδης, Α., *Προτάσεις για την Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης*, Αθήνα, Ολκός, 1976.
- Ξύδης, Α., Geirlandt, K. J., *Art Grec Contemporain 1, 2*, (κατ. έκθεσης), Βρυξέλλες, Europalia 82/Festival des art, 1982.
- Ξύδης Α., Μαυρομμάτης, Εμ., Στρούζα, Έ., *Μπία Ντάβου. Αναδρομική 1991-1996*, Αθήνα, Σπίτι της Κύπρου, 1996.
- Πανδή, Τ., Παπαδοπούλου, Μ., Σαββόπουλος, Χ., Σχιζάκης, Σ., *Μπία Ντάβου. Αναδρομική*, Αθήνα, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 2009.
- Πανδή, Τ., Σχιζάκης, Σ., *Plexus*, (κατ. έκθεσης), Αθήνα, Σπίτι της Κύπρου, 2015-16.
- Παπά, Σ., *42e Salon de Montrouge: Montrouge-Athen*, (κατ. έκθεσης), Montrouge, 1997.
- Παπαδοπούλου, Μπ. (επιμ.), *Τα χρόνια της αμφισβήτησης - Η τέχνη του '70 στην Ελλάδα*, (κατ. έκθεσης), Αθήνα, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 2006.
- Παπανικολάου, Μ., Νικονάνος, Ν., Hahn, O. κ.α., *Ναυσικά Πάστρα. Αναλογικά*, Θεσσαλονίκη, Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο, 1987.
- Παπανικολάου, Μ., *Το μπλε άλογο: θέματα ιστορίας και κριτικής της τέχνης*, Θεσσαλονίκη, Βάνιας, 1994.
- Παπανικολάου, Μ., *Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα: Ζωγραφική και Γλυπτική του 20ού αιώνα*, Αθήνα, Εκδόσεις Αδάμ, 1999.
- Παπαστάμος, Δ., Lamarche-Vadel, B., Πάστρα, Ν., *Ναυσικά Πάστρα . Αναλογικά*, (ο ίδιος κατάλογος τυπώθηκε σε τρεις γλώσσες ελληνικά, αγγλικά και γαλλικά), Αθήνα, Αίθουσα Τέχνης Μέδουσα, 1984.
- Πάστρα, Ν., Hahn, O., Lamarche-Vadel, B., *Ναυσικά Πάστρα*, (κατ. έκθεσης), Αθήνα, Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, 1977.
- Πλάτων, *Τίμαιος*, Αρχαίον κείμενον, εισαγωγή, σημειώσεις, μετάφρασις, (μτφρ. Α. Παπαθεοδώρου), Αθήνα, Πάπυρος, 1956.

Πλάτων, *Φίληβος – Κρίτων*, (εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια Μ. Ανδρόνικος), Αθήνα, Δαίδαλος (Ζαχαρόπουλος Ι.), 1990.

Πικιώνης, Δ., *Κείμενα*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1999.

Restany, P., Πολυχρονοπούλου, Μ., *8η Διεθνής Biennale Γλυπτικής του Σκιρωνείου 1991-92*, (κατ. έκθεσης), Αθήνα, Editions Skironio, 1991.

Σαββόπουλος, Χ., *Ναυσικά Πάστρα. Σχέσεις - Ρυθμοί*, (κατ. έκθεσης), Θεσσαλονίκη, ArtForum Gallery, 1994.

Σαββόπουλος, Χ., Maury, J.P., *Ναυσικά Πάστρα*, (κατ. έκθεσης), Αθήνα, Gallery 7, 1994.

Σαββόπουλος, Χ., *Ναυσικά Πάστρα. Σχέσεις - Ρυθμοί T-E*, (κατ. έκθεσης), Θεσσαλονίκη, Αίθουσα Τέχνης Μύλος, 1995.

Σαμουήλ, Α., *Αναλογία, αριθμολογία και ποίηση*, Αθήνα, Μελάνι, 2018.

Σεφέρης, Γ., *Ημερολόγιο Καταστρώματος Β΄, Ποιήματα*, Ίκαρος, Αθήνα, 2001.

Σεφέρης, Γ., *Δοκιμές, τόμος τρίτος: Παραλειπόμενα (1932-1971)*, Αθήνα, Ίκαρος, 2002.

Σκαλτσά, Μ., Τσούχλου, Δ., (επιμ.), *Αίθουσες τέχνης στην Ελλάδα: Αθήνα - Θεσσαλονίκη 1920 - 1988*, Άποψη, 1989.

Σκαρπιά-Χοϊπελ, Ξ., Canstante, A., Γεωργίου, Α., *Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: Η Μόνιμη Συλλογή*, Θεσσαλονίκη, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 1999.

Σπητέρης, Τ., *Τρεις Αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης*, Αθήνα, Πάπυρος, 1979.

Σπητέρης, Τ., *Η τέχνη στην Ελλάδα μετά το 1945*, Αθήνα, Οδυσσέας, 1983.

Στεφανίδης, Μ., *Εισαγωγή στην Ελληνική Γλυπτική*, Αθήνα, Εκδόσεις Φιλιππότι, 1984.

Στεφανίδης, Μ., *Ναυσικά Πάστρα. Η ιδέα της μορφής*, Αθήνα, Ιλεάνα Τούντα Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης, 1997.

Στεφανίδης, Μ., Hahn, O., Loshe R.-P., κ.α., *Ναυσικά Πάστρα. Επιλογή από Δημοσιεύσεις 1963-1998*, Θεσσαλονίκη, Λόλα Νικολάου Art Gallery, 1998.

Στεφανίδου, Θ., *Το βιβλίο της ζωής. Κεφάλαιο Β΄. Ο Μέγας Αλέξανδρος και εγώ, του Κωνσταντίνου Ξενάκη*, (κατ. έκθεσης), Θεσσαλονίκη, Αλατζά Ιμαρέτ, 3-30 Νοεμβρίου 1997.

Στρούζα, Έ., *7 Έλληνες Καλλιτέχνες. Ένα Νέο Ταξίδι*, (κατ. έκθεσης), Αθήνα, Πολιτιστικό Κέντρο Δήμου Λευκωσίας, 1983.

Στρούζα, Έ., Μπαχαριάν, Χ., *Διερεύνηση νέων υλικών και μέσων*, (κατ. έκθεσης), Αθήνα, Κέντρο Γραμμάτων και Τεχνών Άποψη, 1987.

Σχινά, Α., «Επιστήμη, Τέχνη και Τεχνολογία, με αναφορά στο έργο του Παντελή Ξαγοράρη», *1^ο Συμπόσιο για την Τέχνη* (πρακτικά), Θεσσαλονίκη, Τελλόγλειο ίδρυμα, 1984.

Τα πλαστικά στην τέχνη, (κατ. έκθεσης), Θεσσαλονίκη, Υπηρεσία Πληροφοριών των Η.Π.Α., 1971.

Τέλλογλου, Α., Γουλάκη-Βουτυρά, Α., Παντερμάλης, Δ., *Τελλόγλειο Ίδρυμα: συλλογές και δωρεές*, Θεσσαλονίκη, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ., 1999.

Τζιρτζιλάκης, Γ., Γρέγου, Κ., Παυλίδης, Μ., Πρωτονοταρίου Έ., *II + II = Δ: νέα τέχνη από τις δεκαετίες του '70 και του '80. Επιλογές από το «Δεσμό»*, Αθήνα, Ίδρυμα ΔΕΣΤΕ, 1999.

Τσιαμπάος Κώστας, *Κατασκευές της όρασης. Από τη θεωρία του Δοζιάδη στο έργο του Πικιώνη (διδαστορική διατριβή)*, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, 2007, <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/16184>

Φιοραβάντες, Β., *Κωνσταντίνος Ξενάκης. Η βίωση των ορίων της μοντέρνας δημιουργίας*, Αθήνα, Εκδόσεις Παρουσία Χατζηακώβου & Σια, 2005.

Χρήστου, Χρ., Κουμβακάλη-Αναστασιάδη, Μ., Βαϊτσος, Κ., *Νεοελληνική Γλυπτική 1800-1940*, Αθήνα, Εμπορική Τράπεζα Της Ελλάδος, 1982.

Χρήστου, Χρ., *Κωνσταντίνος Ξενάκης, Αναδρομή 1958-1996. Η επιστροφή του καλλιτέχνη*, Αθήνα, Ίδρυμα Ελληνικού Πολιτισμού, 1996.

Ξενόγλωσση

Aarsleff, H., *From Locke to Saussure: Essays on the Study of Language and Intellectual History*, London, Athlone, 1982.

Aarsleff, H., *Towards a Psychology of Art*, Berkeley, University of California Press, 1969.

Alberro, A., *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge, MA, MIT Press, 2003.

Alberro, A., Stimson, B., *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*, Cambridge, MA, MIT Press, 2009.

Alberro, A., Buchmann, S., *Art after conceptual art*, Cambridge Mass., The MIT Press, Vienna, Generali Foundation, 2006.

Alberro, A., Norvell, P. (eds.), *Recording conceptual art : early interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithson*, California, University of California Press, 2001.

Alberro, A., Stimson, B. (eds.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge, MIT Press, MA, 1999.

Albers, A., *On weaving*, Connecticut, Wesleyan University Press, 1965.

Alberti, L. B., *On Painting*, (trans. John R. Spencer), New Haven, Yale University Press, 1966.

Alloway, L., «Serial Forms», στο *American Sculpture of the Sixties*, Los Angeles, Los Angeles Country Museum, 1967.

Aristotle's Metaphysics, (ed. W.D. Ross), Oxford, Clarendon Press, 1924.

Aristotle, *De Anima II*, (trans. W.W. Hett), Cambridge, Harvard University Press, 1957.

Aristotle's Ethica Nicomachea, (ed. J. Bywater), (trans. W. D. Ross), Oxford, Clarendon Press, 1894.

Arnheim, R., *Art and visual perception: a psychology of the creative eye* (exp. and rev. ed.), Berkeley, California, University of California Press, 1954 (2009) και η ελληνική έκδοση *Τέχνη και οπτική αντίληψη. Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης*, Αθήνα, ΑΣΚΤ, 1980.

Axelos, K., *Alienation, Praxis and Technē in the Thought of Karl Marx*, Austin, London, University of Texas Press, 1976.

Austin, J. L., *How to Do Things with Words*, Oxford, Clarendon Press, 1962.

Bakhtin, M., *The Dialogical Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1980.

Bal, M., *Reading 'Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*, New York, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

Bal, M., *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*, (trans. Anna-Louise Milne), Stanford, Stanford University Press, 1997.

Beech, D., Harrison, Ch., Hill, W., *Art and text*, London, Black Dog publishing, 2009.

Benjamin, W., «Για την εικόνα του Προυστ», *Θέσεις για την φιλοσοφία της ιστορίας*, μετ. Μ. Παράσχης, Αθήνα, Ουτοπία, 1983.

Barthes, R., *Mythologies*, Paris, Les Lettres nouvelles, 1957. Ελληνική έκδοση: *Μυθολογίες*, (μτφρ.Χατζηδήμου Καίτη), Αθήνα, Κέδρος, 2007.

- Barthes, R., «Is Painting a Language?» στο *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*, (trans. Richard Howard), New York, Hill and Wang, 1985.
- Barthes, R., *Image - Music - Text*, (trans. Stephen Heath), New York, Hill and Wang, 1977.
- Barthes, R., *S/Z*, New York, Hill and Wang, 1974.
- Barthes, R., *The Preparation of the Novel. Lecture Courses and Seminars at the Collège de France (1978-1979 and 1979-1980)*, New York, Columbia University Press, 2010.
- Bertalanffy, L., *General system theory: foundations, development, applications*, New York, G. Braziller, 1969.
- Battcock, G. (ed.), *Idea Art: A Critical Anthology*, New York, Dutton, 1973.
- Bell, Cl., *Art*, New York, Frederick A. Stokes Company, 1914.
- Birkhoff, G. D., *Aesthetic Measure*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1933.
- Bostad, F., Brandist, C. et al. (eds.), *Bakhtinian Perspectives on Language and Culture. Meaning in Language, Art and New Media*, Hampshire, New York, Palgrave Macmillan, 2004.
- Braque, G., *Η Μέρα και η Νύχτα, Τετράδια 1917-1955*, (μετ. Γ.Π. Σαββίδης), Αθήνα, Λέσχη 1989.
- Breicha, O., *Nausica Pastra. Skulpturen-Zeichnungen*, Wien, Galerie Wurthle, 1963.
- Brett, G., Grandas, T., Nash, M., *Force Fields: Phases of the Kinetic*, London, Hayward Gallery Publishing, 1999.
- Brown, G., Yule, G., *Discourse Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- Bryan-Wilson, J., «Hans Haacke's Paperwork», στο *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era*, Berkeley, University of California Press, 2009.
- Bryson, N., *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, New Haven, Yale University Press, 1983.
- Bolter, J. D., «Critical Theory and the Challenge of New Media» στο *Eloquent Images: Word and Image in the Age of New Media*, (ed. Mary E. Hocks and Michelle R. Kendrick), Cambridge, London, MIT Press, 2005.
- Boulding, K.E., *The World as a Total System*, Beverley Hills, London, New Delhi, Sage, 1985.
- Buchloh, B. H. D., Gintz, Cl., Harrison Ch. Page, S., et al., *L'art conceptuel: Une perspective*, (exh. cat.), Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1989.

- Buchloh, B. H. D., *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge, MIT Press, 2000.
- Burnham, J., *Beyond Modern Sculpture: The Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century*, New York, Braziller, 1968.
- Burke, E., *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, (ed. Moulton, J. T.) (1757), Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 1968.
- Burke, P., Porter, R., (eds.), *The social history of language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- Burkert, W., *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1979.
- Bury, St. *Artists' books : the book as a work of art, 1963-1995*, Aldershot, Scolar Press, 1995.
- Butor, M., *Constantin Xenakis. Peintures et objets*, (κατ. έκθεσης), Paris, Galerie Point Rouge, 1990.
- Camnitzer, L., Farver, J., Weiss, R., *Global conceptualism: points of origin 1950s-1980s*, New York, Queens Museum of Art, 1999.
- Cassirer, E., *The Warburg years (1919–1933): essays on language, art, myth, and technology*, (trans. and intr. S. G. Lofts with A. Calcagno), New Haven, London, Yale University Press, 2013.
- Celant, G., *Conceptual Art - Arte Povera - Land Art - Body Art (1966-1969)*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1974.
- Clarke, B., Dalrymple, H. L. (eds.), *From Energy to Information*, Palo Alto, Stanford University Press, 2002.
- Collin, D., Allemand, M., Chevalier, D., *XXIIIe Salon de la Jeune Sculpture 1971*, Paris, 1971.
- Concilio, C., Festa, M. (ed.), *Word and Image. In Literature and the Visual Arts*, Milan, Mimesis International, 2017.
- Corris, M. (ed.), *Conceptual Art: Theory, Myth, and Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- Coxon, A., Fer, B. et al. (ed.), *Annie Albers*, London, Tate Publishing, 2018.
- Da Vinci, L., *Paragone: Poetry and Painting*, (ed. A. Phillip McMahon), Princeton, Princeton University Press, 1956.
- Davis, E., *TechGnosis, Myth, Magic and Mysticism in the Age of Information*, London, Serpents Tail, 1998.

- Derrida, J., *Applied Grammatology*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1985.
- Derrida, J., *The Truth in Painting*, (trans. Geoff Bennington and Ian McLeod), Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- Descamps, A., Restany, P., Faye J.-P., Friedman, Y., et al., *Constantin Xenakis, Parcours d'un peintre 1966-2004*, Arras, Centre Noroit, 2005.
- Dewey, J., *Art as Experience*, New York, Perigee, 1980.
- Diels, H., Kranz, W., (eds), *Die Fragmente der Vorsokratiker*, 9th revised edition, Berlin, Weidmann, 1960.
- Dosse, F., *History of Structuralism: Volume 1: The Rising Sign, 1945-1966*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 1991.
- Durkheim, E., *The Elementary Forms of Religious Life*, (trans. intro. Fields, Karen), New York, The Free Press, (1912) 1995.
- Eagleton, T., *Literary Theory: An Introduction*, Oxford, Blackwell Publishing, 1983.
- Eco, U., *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962. Αγγλική έκδοση: *The Open Work*, (trans. Anna Cancogni), Cambridge, Harvard University Press, 1989.
- Eco, U., *The Limits of Interpretation Advances in Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1990.
- «EK-STASTIS», (brochure), Paris, Maison des Jeunes et de la Culture de la Poterne des Peupliers, 12-13 Juin 1969.
- Enwezor, O., Wolfs, R. (ed.), *Hanne Darboven: Enlightenment-Time Histories, A Retrospective*, London, Prestel Publishing 2015.
- Flood, G., *The Tantric Body, The Secret Tradition of Hindu Religion*, London, New York, I.B Taurus, 2006.
- Fowler, R., Kress, G., (eds.), *Language and control*, London, Routledge & Kegan Paul, 1979.
- Foster, H., *Recordings: Art Spectacle and Cultural Politics*, Seattle, Washington, Bay Press, 1985.
- Foucault, M., *Η Ιστορία της Σεξουαλικότητας. Η Δίψα της Γνώσης*, (μετ. Ροζάκη Γκλόρυ), Αθήνα, Κέδρος, 2005.
- Fraser, M. M., *Word: beyond language, beyond image*, London, New York, Rowman & Littlefield International Ltd, 2015.
- Francastel, P., *Art et technique au X/Xe et XXe siècles*, Paris, Les Editions de Minuit, 1956.

Friedman, Y., *Espace à reflexion*, (κατάλογος έκθεσης), Södertälje, Södertälje Konsthall, 13.9 - 5.10.1969.

Gabo, N., Pevsner, A., «The Realistic Manifesto», *Art in Theory, 1900-2000*, Charles Harrison και Paul Wood (επιμ.), Malden, Blackwell, 2003, σ. 299.

Gebhardt, A. E. (ed.), *T.W. Adorno, «Commitment», The Essential Frankfurt School Reader*, New York, Bloomsbury Academic, New edition, 1982.

Godfrey, T., *Εννοιολογική Τέχνη*, (Μτφρ. Ειρήνη Οράτη), Αθήνα, Καστανιώτης, 2001, σ. 114.

Goldie, P., Schellekens, E. (eds.), *Philosophy & Conceptual Art*, Oxford, Clarendon Press, 2007.

Gombrich, E. H., *Art and Illusion*, London, Phaidon Press, 1961.

Gombrich, E. H., *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, Indianapolis, Hackett, 1976.

Goodman, N., *Languages of Art: An Approach to the Theory of Symbols*, Indianapolis, Bobbs-Merril, 1968.

Grau, O. (ed), *MediaArtHistories*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2007.

Greenberg, Cl., *The Collected Essays and Criticism, Volume I: Perceptions and Judgments, 1939-1944*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986.

Guilbaut, S., *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.

Habermas, J., *The Theory of Communicative Action. Vol. I: Reason and the Rationalization of Society*, T. McCarthy (trans.), Boston, Beacon, 1984, [German, 1981, vol. 1] και Vol. II: *Lifeworld and System*, T. McCarthy (trans.), Boston, Beacon, 1987 [German, 1981, vol. 2].

Hagen, M. A. (ed.), *The Perception of Pictures*, New York, Academic Press, 1980.

Hahn, O., *Nausica Pastra. Concept et geometrie (Ναυσικά Πάστρα. Έννοια και γεωμετρία)*, Thessaloniki, Institut Français de Thessalonique, 1989.

Harambourg, L., *Constantin Xenakis*, (κατ. έκθεσης), Paris, Galerie Art Prestige, 1991.

Harrison, Ch., *Conceptual art and painting : further essays on Art & Language*, Cambridge Mass, The MIT Press, 2001.

Hatab, L.J., *Myth and Philosophy: A Contest of Truths*, Illinois, LaSalle, 1990.

Heidegger, M., *Sein und Zeit*, 1927, Gesamtausgabe, vol. 2, (ed. Vittorio Klostermann), Frankfurt a.M., 1977. Αγγλική έκδοση: *Being and Time*, (transl. J. Stambaugh), Albany, State

University of New York Press, 1996. Ελληνική έκδοση: *Είναι και χρόνος*, (μετ. Γιάννης Τζαβάρας), Αθήνα, Δωδώνη, 2017.

Heidegger, M., *Was heisst Denken?*, 1952, Gesamtausgabe, vol. 8, (ed. P. L. Coriando, Vittorio Klostermann), Frankfurt a.M., 2002. Αγγλική έκδοση: *What is Called Thinking?*, (trans. J. Glenn Gray), New York, Harper & Collins, 2004.

Heidegger, M., *Die Frage nach der Technik*, 1954. Αγγλική έκδοση: *The Question Concerning Technology, and Other Essays*, New York, Harper & Row, 1977.

Hellige, J., *Hemispheric Asymmetry: What's Right and What's Left*, Cambridge, Harvard University Press, 2001.

Holl, S., Pallasmaa, J., Pérez-Gómez, A., *Questions of perception. Phenomenology of architecture. The Space of Architecture*, Tokyo, a+u, 1994.

Holly, M. A., *Past Looking: Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, New York, Cornell University Press, 1980.

Homem, R. C. & Lambert, M. F. (ed.), *Writing and Seeing. Essays on Word and Image*, Amsterdam, New York, Editions Rodopi, 2006.

Howarth, D., Norval, J. A., Stavrakakis, Y., (eds.), *Discourse Theory and Political Analysis. Identities, hegemonies and social change*, Manchester, Manchester University Press, 2000.

Hunt, J. D., Lomas, D. & Corris, M., *Art, Word and Image, 2.000 Years of Visual/Textual Interaction*, London, Reaktion, 2011.

Husserl, E., *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy: Second Book Studies in the Phenomenology of Constitution* (Husserliana: Edmund Husserl – Collected Works), Kluwer Academic Publishers, reprint of the original 1st ed., 1989 Edition.

Iliopoulou-Rogan, D., *Three generations of Greek women artists. Figures, forms and personal myths*, (κατ. έκθεσης), Washington, National Museum of Women in the Arts, 1989.

Kalyva, E., *Image and text in conceptual art : critical operations in context*, Cham Switzerland, Palgrave Macmillan, 2016.

Kant, I., *Κριτική της κριτικής δύναμης*, Εισαγωγή-Μετάφραση-Σχόλια Κ. Ανδρουλιδάκης, Αθήνα, Ιδεόγραμμα, 2002.

Kaprow, A., *Essays on the Blurring of Art and Life*, (ed. Kelley Jeff), Berkeley, University of California Press, 1993.

Karaiskou, V., *Uses and Abuses of Culture, Greece 1974-2010*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2015.

Katok, A., Hasselblatt, B., *Introduction to the modern theory of dynamical systems*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

- Kennedy, J.M., *A Psychology of Picture Perception*, San Francisco, Jossey-Bass, 1974.
- Kirschenbaum, M., «The Word as Image in an Age of Digital Reproduction» στο *Eloquent Images: Word and Image in the Age of New Media*, (ed. Mary E. Hocks and Michelle R. Kendrick), Cambridge, London, MIT Press, 2005.
- Kittler, F., *Discourse Networks 1880/1900*, Stanford CA, Stanford University Press, 1990.
- Kosuth, J., *Art After Philosophy and After Collected Writings, 1966-1990*, Cambridge, MIT Press, 1991.
- Kotz, L., *Words to Be Looked At. Language in 1960s Art*, Cambridge, Massachusetts, London, The MIT Press, 2007.
- Krauss, R., «Grids, You Say», στο *Grids, Format and Image in the 20th Century Art*, (κατ. έκθεσης), The Pace Gallery, December 1978 – January 1979.
- Krauss, R., *The originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Massachusetts, The MIT Press, 1986.
- Krieger, M., *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992.
- Kristeva, J., *Desire in language. A semiotic approach to Literature and Art*, New York, Columbia University Press, 1980.
- Koscielak, E., *Hommage a Henryk Stazewski*, (κατ. έκθεσης), Αθήνα, Κέντρο Τεχνών Πάρκο Ελευθερίας, 1991.
- Kubler, G., *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1962.
- Laclau, E., *Emancipations*, London, Verso, 2007.
- Lamarche-Vadel, B., *Nausica Pastra. Analogiques*, (κατ. έκθεσης), Paris, Denise Rene Paris, 1976.
- Latour, B., *We Have Never Been Modern*, Cambridge, Harvard University Press, 1993.
- Le Corbusier, *Κείμενα για την Ελλάδα-Φωτογραφίες και σχέδια*, Αθήνα, Άγρα, 1987.
- Le Corbusier, *Le Modulor 2. La parole est aux usagers*, Boulogne, Editions de l'architecture d'aujourd'hui, 1959.
- Lee, P. M., *Chronophobia. On time in the art of the 60s*, Cambridge, London, The MIT Press, 2004.
- Lessing, G. E., *Λαοκόων ή περί των ορίων της ζωγραφικής και της ποιήσεως*, (Μτφρ. Αριστομένης Προβελέγγιος), Αθήνα, Πελεκάνος, 2008 (1903).

Lévi-Strauss, Cl., *Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950.

Lévi-Strauss, Cl., «Race et Histoire» στο *Anthropologie structurale deux*, Paris, Unesco, 1952. Ελληνική έκδοση *Φυλή και Ιστορία* (Μτφρ. Δ.Ν. Μαρωνίτης), Αθήνα, Παπαζήσης, 1971.

Lévi-Strauss, Cl., *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955.

Lévi-Strauss, Cl., *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958. Αγγλική έκδοση: *Structural Anthropology* (1958), (trans. Claire Jacobson and Brooke Grundfest Schoepf), New York, Basic Books, 1963.

Lévi-Strauss, Cl., *La pensée sauvage*, Plon, Paris, 1962. Αγγλική έκδοση: *The Savage Mind*, Chicago, University of Chicago Press, 1966. Ελληνική έκδοση: *Η Άγρια Σκέψη*, (Μτφρ. Εύα Καλπούρτζη), Αθήνα, Παπαζήσης, 1977.

Lévi-Strauss, Cl., *Le totemisme aujourd'hui*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962.

Lévi-Strauss, Cl., *Mythologiques I-IV, Le Cru et le cuit* (1964), *Du miel aux cendres* (1966), *L'Origine des manières de table* (1968), *L'Homme nu* (1971), Paris, Plon. Αγγλική έκδοση: *Introduction to a science of Mythology. The Raw and the Cooked*, Vol. 1 (1969), *From Honey to Ashes*, Vol. 2 (1973), *The Origin of Table Manners*, Vol.3, (1978), *The Naked Man*, Vol.4, (1981), (Μτφρ. John και Doreen Weightman), London, Jonathan Cape.

Lévi-Strauss, Cl., *Myth and Meaning*, London/New York, Routledge and Kegan Paul, 1978. Ελληνική έκδοση: *Μύθος και νόημα*, (Μτφρ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος), Αθήνα, Καρδαμίτσας, 1986.

Lippard, L., *Grids Grids Grids Grids Grids Grids Grids Grids*, (κατ. έκθεσης), Philadelphia, University of Pennsylvania, Institute of Contemporary Art, 1972.

Lippard, L., *Six Years: The Dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Berkeley, University of California Press, 1997.

Lissitzky, E., «Art and Pangeometry» στο Lissitzky-Küppers, S., *El Lissitzky, Life. Letters. Texts*, London, Thames and Hudson, 1968.

Lyotard, J. F., *La condition postmoderne*, 1979. Ελληνική έκδοση: *Η μεταμοντέρνα κατάσταση*, (μετ. Κωστή Παπαγιώργης), Αθήνα, Γνώση, 2008.

Maheu, R., Gaudibert, P., Leriche, F., *XXIV Salon de la Jeune Sculpture 1972*, Paris, 1972.

Malek, J., *The Arts Compared*, Detroit, Wayne State University Press, 1974.

Malevich, K., «Suprematism», *The Non-Objective World: The manifesto of Suprematism*, Chicago, Paul Theobald and Company, 1959.

Marzona, D., *Conceptual art*, (Grosenick, U. ed.), Koln, Taschen, 2005.

McLuhan, M., *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, Mentor, 1964, Massachusetts, Cambridge, MIT Press, reissued 1994.

Melville, S., «Aspects», στο *Reconsidering the Object of Art 1965-1975*, Rorimer, A., Goldstein, A. (eds.), Cambridge, MA, MIT Press, 1995.

Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception* στο *Maurice Merleau-Ponty, Oeuvres*, (ed. C. Lefort), Paris, Gallimard, 2010. Αγγλική έκδοση: *Phenomenology of Perception*, (trans. C. Smith), London, Routledge & Paul, 1962. Ελληνική έκδοση: *Φαινομενολογία της Αντίληψης*, (μετ. Κική Καψαμπέλη), Αθήνα, Νήσος, 2016.

Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, (ed. Claude Lefort), Paris, Gallimard, 1964. Αγγλική έκδοση: *The Visible and the Invisible*, (trans. A. Lingis), Evanston, Northwestern UP, 1968.

Merleau-Ponty, M., *Η αμφιβολία του Σεζάν. Το μάτι και το πνεύμα* (εισαγωγή-μετάφραση Α. Μουρίκη), Νεφέλη Αθήνα, 1991.

Merleau-Ponty, M., *Σημεία* (μετάφραση Γ. Φαράκλας, επίμετρο Α. Μουρίκη), Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 2005.

Merleau-Ponty, M., *The Merleau-Ponty Reader*, (ed. Toadvine, T., Leonard, L.), Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 2007.

Meyer, U. (ed.), *Conceptual Art*, New York, Dutton, 1972.

Mills, S., *Michel Foucault*, Abingdon, Routledge, 2003.

Mirzoeff, N. (ed.), *The Visual Culture Reader*, New York, Routledge, 1998.

Mitchell, W. J. T. (ed.), *The Language of Images*, Chicago, University of Chicago Press, 1974.

Mitchell, W. J. T., *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, Chicago University Press, 1986.

Mitchell, W. J. T., *Picture Theory*, Chicago, Chicago University Press, 1994.

Mitchell, W. J. T., «Word and Image», στο *Critical Terms for Art History*, (Robert S. Nelson and Richard Shiff eds.), Chicago, London, The University of Chicago Press, 1996.

Mondrian, P., «Plastic Art and Pure Plastic Art», στο *Art in Theory 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas*, (ed. Ch. Harrison, P. Wood), Oxford and Cambridge, Blackwell, 1992, σ. 368-374.

Morgan, K., *Myth and Philosophy from the Presocratics to Plato*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

Morgan, R. C., *Art into ideas : essays on conceptual art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

Mukarovsky, J., *The Word and Verbal Art*, (trans. and ed. John Steiner and Peter Steiner), New Haven, Yale University Press, 1977.

Mulder, A., *Understanding Media Theory. Language, Image, Sound, Behavior*, Rotterdam, V2_Publishing/NAi Publishers, 2004.

Munari, B., Soavi G. (eds.), *Arte programmata: arte cinetica, opera moltiplicate, opera aperta*, Milano, Negozio Olivetti showroom in Galleria Vittorio Emanuele, 1962.

Nausica Pastra, Skulptur, Skulpturen, Zeichnungen, Galerie Würthle, Wien, 1963.

Nausica Pastra, Analogiques, Paris, Editions Denise René Paris, 1976.

Nausica Pastra, Wiener Secession, Wien, 1980.

Neumann, J. V., Morgenstern O., *Theory of Games and Economic Behavior*, Princeton, Princeton University Press, 1944.

Newman, M. & Bird J. (eds.), *Rewriting Conceptual Art*, London, Reaktion Books, 1999.

O'Toole, M., *The Language of Displayed Art*, London, Leicester University Press, 1994.

Osborne, P., *Conceptual Art: Themes and movements*, London, Phaidon, 2002. σ. 28

Osborne, P., *Anywhere or not at all. Philosophy of contemporary art*, London, Verso 2013.

Panofsky, E., *Studies in Iconology: Humanistic Themes in Art of the Renaissance*, Oxford, Oxford University Press, 1939.

Peirce, Ch. S., *Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Volumes I – VIII*, (ed. A. W.Burks), Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, 1966.

Peirce, Ch. S., *The Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition*, Volumes 1- 8, (ed. By the Peirce edition project), Center for Scholarly Editions, 4N Approved Edition, Modern Language Association of America, Harvard University Press, 1984.

Piaget, J., *Στρουκτουραλισμός*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1972.

Piotrowski, P., *In the shadow of Yalta : art and the avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989* , (trans. Anna Brzyski), London, Reaktion Books, 2009.

Popper, F., *L'art Cinetique*, Paris, Gauthier-Villars, 1967.

Popper, F., *Art, Action and Participation*, New York, New York University Press, 1975.
Γαλλική έκδοση *Art, Action et Participation : L'artiste et la créativité aujourd'hui*, Paris, Klincksieck, 1985.

Popper, F., *Art of the Electronic Age*, London, Thames & Hudson, 1993.

Popper, F. (ed.), «Constantin Xenakis », *Lumière et Mouvement: Art Cinétique à Paris*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2 Mai- 31 Aout, 1967.

Princenthal, N., *Agnes Martin: Her Life and Art*, New York, Thames & Hudson, 2015.

Proust, M., *Αναζητώντας το χαμένο χρόνο, Η Αλμπερτίν αγνοούμενη*, (έκτος τόμος), (μετ. Π. Πούλος), Αθήνα, Εστία, 2014.

Rasmussen, W., (ed.), *Latin American Art of the Twentieth Century*, (exh.cat.) New York, Museum of Modern Art, 1993.

Rosenberger, C. B., *Drawing the Line: The Early Works of Agnes Martin*, Oakland, University of California Press, 2016.

Read, H., Olson, R., Chanin A., *Naum Gabo [and] Antoine Pevsner*, New York, Museum of Modern Art, 1948.

Restany, P., «The Nouveaux Réalistes Declaration of Intention» (Milan, 16 April 1960), *Le nouveau réalisme*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1978.

Restany, P., *Superlund: Un Panorama du Présent, une Philosophie du Futur*, Sweden, Lunds Konsthall, 1967.

Restany, P., «La métamorphose à portée de la main», *Constantin Xenakis*, (κατ. έκθεσης), Copenhagen, Galerie Alliance, 12.2.1970 - 7.3.1970.

Restany, P., «Κωνσταντίνος Ξενάκης: η μνήμη του φετιχισμού», *Constantin Xenakis*, (κατάλογος), Αθήνα, Γκαλερί Ζουμπουλάκη, Ιούλιος, 1977.

Restany, P., «L'homme est l'œuvre», *Constantin Xenakis. 15 Ans d'Art Sémiotique*, (κατ. έκθεσης), Mont-Saint-Aignan, Centre Culturel de Mont-Saint-Aignan, 1981.

Restany, P., *Constantin Xenakis. Itinéraire d' un Peintre*, Ville de Vitry-sur-Seine, Galerie Municipale, Février-Mars, 1983.

Ricci, F., *Painting with Words, Writing with Pictures. Word and Image in the Work of Italo Calvino*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 2001.

Rosenberg, H., «The American Action Painters», στο Harrison, Ch., and Wood, P. J. (ed.), *Art in Theory 1900 - 2000: An Anthology of Changing Ideas*. 2nd edition. Malden, MA, Blackwell Publishing, 2002.

Rotry, R. (ed.), *The Linguistic Turn*, Chicago, Chicago University Press, 1967.

Saletnik, J., Schuldenfrei, R. (ed.), *Bauhaus Construct: Fashioning Identity, Discourse and Modernism*, New York, Routledge, 2009.

Sarduy, S., *Constantin Xenakis. Un Nœud de signes*, (κατ. έκθεσης), Paris, Galerie L' Oeil Dense, 1988.

- Saunders, F. S., *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*, London, Granta, 1999.
- Scheffler, I., *Symbolic worlds. Art, science, language, ritual*, Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cambridge University Press, 1997.
- Schoderbek, P. P., Schoderbek, C. G., Kefalas, A. G., *Management Systems: Conceptual Considerations*, Homewood, Ill., Richard Irwin, 1990.
- Schwarz, D. (ed.), *Agnes Martin: Writings/Schriften*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2005.
- Shanken, Edward A., «Historicizing Art and Technology: Forging a Method and Firing a Canon», στο *MediaArtHistories*, (ed. Oliver Grau), Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2007, σ. 43-71
- Shanken, E. A., *Art and Electronic Media*, London, Phaidon, 2009.
- Smith, R., «Εννοιακή Τέχνη», *Έννοιες της Μοντέρνας Τέχνης, Από το Φωβισμό στον Μεταμοντερνισμό*, (επιμ. Ν. Στάγκος), Αθήνα, ΜΙΕΤ, 2010.
- Smith, T'ai, «On reading *On Weaving*», Anni Albers, *On weaving*, (1965), Princeton, Princeton University, revised edition 2017.
- Springer, S. & Deutsch, G., *Left Brain, Right Brain: Perspectives From Cognitive Neuroscience*, New York, W. H. Freeman and Company/Worth Publishers, 2001 (1997).
- Spiteris, T., *Arte dopo il 1945: Grecia*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1971.
- Steiner, W. (ed.), *Image and Code*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1981.
- Steiner, W., *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*, Chicago, University of Chicago Press, 1982.
- Stevenson, Ch., «Symbolism in the Nonrepresentative Arts», στο *Language, thought, and culture*, (ed. Paul Henle), Ann Arbor, University of Michigan Press, 1958.
- Stiles, K., Selz P. H. (ed.), *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1996.
- Tan, E., Storer, R., (ed.), *Minimalism, Space, Light, and Object*, Singapore, National Gallery Singapore, 2018.
- Tanner, J. (ed), *The Sociology of art, A Reader*, London, NY, Routledge, 2003.
- Tannery, P., *Pour l' histoire de la science hellène. De Thalès à Empédocle*, Paris, A. Difes, Gauthier-Villare, 1930.
- Thom, R., *Paraboles et catastrophes: entretiens sur les mathématiques, la science et la philosophie*, Paris, Flammarion, 1999 (1983).

Thom, R., *Structural Stability And Morphogenesis*, Cambridge, Mass, Westview Press, 1994.

Urrutia, A., *Constantin Xenakis* (κατ. έκθεσης), Cannes, Galerie Suzanne Pons, 30.3.-28.4.1984.

Ursprung, Ph., *Allan Kaprow, Robert Smithson, and the Limits to Art*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2013.

Valéry, P., «Poésie pure. Notes pour une conférence», *Œuvres, I, Variété "Mémoires du poète"*, Paris, Gallimard 1957.

Welish, M., *Signifying art : essays on art after 1960*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

Weltige, S. W., «Spiritual Revolutionary: Lenore Tawney» στο *Lenore Tawney: Wholly Unlooked For*, Baltimore, Maryland Institute College of Art, 2013.

Wiener, N., *Cybernetics: or the Control and Communication in the Animal and the Machine*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1948 (1965).

Wittgenstein, L., *Philosophical Investigations*, 3rd ed., (trans. G.E.M. Anscombe), New York, Macmillan, 1953. T. Wolf, *The Painted Word*, Farrar, New York, Straus and Giroux, 1975.

Wood, P., *Conceptual art*, London, Tate Publishings, 2002.

Xenakis, C., «Reflexer i rummet – Ljus, rörelse, speglingar» (κατ. έκθεσης), Sweden, Malmö Museum, 23.4-18.5.1970.

Xenakis, C., «L'imagination en conserve», *Berlin Künstlerprogramm, DAAD mit Unterstützung des Senators für Wissenschaft + Kunst, Ausstellungsraume der Ehem*, Berlin, Galerie des XX Jahrhunderts, 5-25 Januar 1971.

Xenakis, C., (Ξενάκης, K.), *RA = Reflexion + Action = Reaction (RA = Σκέψη + Δράση = Αντίδραση)*, (δίγλωσσος κατάλογος γαλλικά-ελληνικά), Έτος 1^ο, Δεκέμβρης 1971, Αθήνα, Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης του Ινστιτούτου Goethe Αθηνών.

Xenakis, C., Φυλλάδιο-εφημερίδα της Δράσις, Zagreb, Galerija Studentskog Centra, 1974.

Xenakis, C., *Constantin Xenakis*, (κατ. έκθεσης), Αθήνα, Α.Ιόλας-Γκαλερί Τ.Ζουμπουλάκης, 1974.

Xenakis, C., *L'art de Constantin Xenakis*, (κατ. έκθεσης), Ταϊπέι, Musée d' Art Moderne de la Ville de Taipéi, 1985.

Xenakis, C., Christou, Ch., *Le code de la Route. Constantin Xenakis*, (κατ. έκθεσης), Rhodes, Musée d'art grec Moderne, 2006.

Xenakis, C., *Constantin Xenakis par Constantin Xenakis*, Paris, Somology editions d'art, 2009.

Xuriguera, G., *Constantin Xenakis. La Flèche: Periode 1978-1982*, (κατ. έκθεσης), Αθήνα, Zoumboulakis Galleries, 1982.

Xuriguera, G., *Les années 50: Peintures, sculptures, témoignages*, Paris, Arted, 1984.

Yandell, A., *Warp/Weft: Agnes Martin, Textiles and the linear experience*, (Thesis), Georgia State University, 2017. https://scholarworks.gsu.edu/art_design_theses/214/, σ. 18-19, πρόσβαση 19.5.2020.

Περιοδικά - Άρθρα Ξενόγλωσσα

Anderberg, R., «Till lund för Attalska», *Göteborg*, 18.09.1967.

Arthez, «Peintures récentes», *Le Génie Médical*, Apr. 1961, Paris.

Basyn, D., «L'écriture de Xenakis», *Notre Temps*, Feb. 1977.

Bellaton, M., «Une odyssée murale», *Le Dauphiné Libéré*, 26.06.1986.

Bertalanffy, L., «An Outline of General System Theory», *British Journal for the Philosophy of Science* 1, 1950, σ. 114-129.

Bertalanffy, L., «General system theory - A new approach to unity of science», *Human Biology*, Dec. 1951, Vol. 23, 1951, σ. 303-361.

Besson, G., «Le décor de la vie au musée Galliera», *Lettres Françaises*, 17.04.1968.

Bochner, M., «The Serial Attitude», *Artforum* 6 (December 1967), σ. 28-33.

Bondi, A., La Mantia, F., «Phenomenology and semiotics: crossing perspectives», *Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy*, Vol. 3, n.1 (2015), σ. 7-16.

Bue, «Avantgarde Griechenland», *Der Tagesspiegel*, 14.11.1968.

Burke, P., «Problems of the Sociology of Art: the Work of Pierre Francastel», *European Journal of Sociology*, Volume 12, Issue 01, May 1971, σ. 141.

C.B., «Invasion der Kegel: die projekte von C.Xenakis in Berlin», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20.01.1971, σ. 10.

«Cities of tomorrow planned with high-speed computers», *UNIVAC News*, v.8, no.20, November 1968.

C.N., «Speglar, rörelse och fluoriserande ljus», *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*, Malmö (Sweden), 23.04.1970, σ. 1 και 13.

«C. Xenakis», *Information Artistique*, no. 58, 1960, Paris.

«C. Xenakis», *Greek News*, 23.09.1995.

Conil-Lacoste, M., «Au Musée Galliera, Expansions et Environnements», *Le Monde*, Paris, 18.04.1968, σ. 11.

Cutler, C., «Art in Paris: three shows out to involve», *International Herald Tribune*, Paris, 23.04.1968, σ. 8.

«Elektronischer Klangzauber min Grunzen und Stöhnen», *Kärntner Tageszeitung*, Vienna, Nr.147, σ. 8.

F.M., «Signes particuliers: l'écriture», *Le Dauphiné Libéré*, 23.06.1986.

«Future cities planned on UNIVAC Computers», *UNIVAC Update*, v.4, no.6, December 1968.

Gassiot-Talabot, G., «Opus Actualités, Collections de printemps 1967», *Opus international*, 02.07.1967.

Gaspar, C. M., «Habermas' Theory of Communicative Action», *Philippine Studies* 47, no. 3 (1999), σ. 407-25, <http://www.jstor.org/stable/42634329>

Greenberg, Cl., «Avant-Garde and Kitsch», *Partisan Review*, Fall 1939.

Greenberg, Cl., «Towards a New Laocoon», *Partisan Review*, July-August, 1940.

Gris, J. «Μια διάλεξη του J. Gris», *To 3^ο Μάτι*, τ. 1, Οκτώβριος 1935.

Hahn, O., «Nausica Pastra», *L' Express*, αρ. 936, 29.11-05.12.1976.

Henderson, L. D., «Writing Modern Art and Science—I. An Overview; II. Cubism, Futurism, and Ether Physics in the Early Twentieth Century», *Science in Context*, 17, 2004, σ. 423–466.

Ho., «Ziemlich chaotisch und nihilistisch», *Kleine Zeitung*, Vienna, 01.07.1969.

Iggers, G. G., «Για τη 'γλωσσική στροφή' στην ιστορική σκέψη και την ιστοριογραφία», *Θέσεις*, τεύχος 60, 1997.

«Il signe sur les murs», *Le Progrès*, 24.06.1986.

Jaar, A. «Alfredo Jaar», *Flash Art International* 143 (November/December 1988), σ. 117.

Jessen, W., «Pop Art und lichtenspiel», *Die Zeit*, 29.11.1968.

Ka, «Spiel mit zeichen und signalen», *Die Welt*, 18.04.1972.

Karagiannis, N., Wagner, P., «What is to be thought? What is to be done? The polyscopic thought of Kostas Axelos and Cornelius Castoriadis», *European Journal of Social Theory*, vol. 15, no. 3, 2012.

Kaufman, J. E., «Painting: What the Mind's Eye Sees: Action Painters Were Postwar Exemplars of American Individualism», *The American Scholar* 77, no. 2, 2008, σ. 113-17.

Kittler, F., «A Discourse on Discourse», *Stanford Literary Review*, vol. 3, no. 1, 1986.

Kosuth, J., «Art After Philosophy», *Studio International* (London) 178, no. 915, October 1969, σ. 134-137.

Kotschenreuther, H., «Falltüren ins unendliche», *Stuttgarter Zeitung*, 28.11.1968.

Kotschenreuther, H., «Griechische Exil-Avantgarde», *Mannheimer Morgens*, 28.11.1968.

Kowalska, B., «Nausica Pastra», *Projeckt 1'88*, 178, Warsaw, 1988.

Krauss, R., «Le Witt in Progress», *October*, Vol. 6 (Autumn 1978), σ. 46-60.

Krauss, «Grids», *October*, Vol. 9, (Summer 1979), σ. 50-64.

Längsfeld, W., «Zeichenspiele. Bilder und Objekte von Xenakis in der Münchner Galerie Tanit», *Süddeutsche Zeitung*, n. 267, 19.11.1973.

Levinger, E., «Art and Mathematics in the Thought of El Lissitzky: His Relationship to Suprematism and Constructivism», *Leonardo*, Volume 22, Number 2, April 1989, σ. 227-236.

Lévi-Strauss, Cl., «The Structural Study of Myth», *The Journal of American Folklore*, Vol. 68, No. 270, Myth: A Symposium (Oct.-Dec., 1955), σ. 428-444.

LeWitt, S., «Serial Project #1 1966», *Aspen*, no. 5+6, χ.σ.

LeWitt, S., «Paragraphs on Conceptual Art», *Artforum*, June, 1967.

LeWitt, S., «Sentences on Conceptual Art», 0-9 (New York), 1969 and *Art-Language* (England), May, 1969.

«Art», *Les choix de L'Express*, 29.11.1976.

Lilienfeld, R., «Systems Theory as Ideology», *Social Research* 42, Winter 1975, σ. 637-659.

Lippard, L., Chandler, J., «The Dematerialization of Art», *Art International*, 12:2, February, 1968, σ. 31-36.

Majewski, J. L., «Collections de Printemps», *Lettres Françaises*, 02.05.1976, σ. 35.

Mai, J., «Juan Gris' Compositional Symmetry Transformations», *Bridges 2012: Mathematics, Music, Art, Architecture, Culture*, σ. 283-290.

Marchand, S., «Au Musée Galliera, Expansions et Environnements», *Le Figaro*, Paris, 13-14.04.1968.

Meuris, J., «C.Xenakis», *Libre Belgique*, Feb. 1977.

Meuris, J., «Europalia: les Grecs contemporains», *Libre Belgique*, 15.11.1982.

Michel, J., «L' art et la revolution: le happening permanent», *Le Monde*, 25.05.1968.

Morgan, R. C., «The Situation of Conceptual Art. The "January Show" and After», *Arts Magazine* 63, no.6, Φεβρουάριος 1989, σ. 40- 43.

Moullin, R.J., «Xenakis et le brouillage des codes», *L' Humanité*, 11.04.1978.

Ohff, H., «Schaubude und Ausrufer. C.Xenakis in der Lebenstrasse», *Der Tagesspiegel*, 07.01.1971.

Ohff, H., «Kunst kann man finden», *Der Tagesspiegel*, 19.04.1972.

Pastra, N., «Les Analogiques: Méthode et relation», *Mesures Art International*, no. 4, 21.03.1989, σ. 2-7.

«Painter Xenakis exhibits at Fine Arts Museum», *China Post*, 13.12.1985.

«Péroutes, les nouvelles écritures», *Le Progrès*, 23.06.1986.

Rock, I., Palmer, S., «The Legacy of Gestalt Psychology», *Scientific American*, Vol. 263, No. 6 (Δεκέμβριος 1990), σ. 84-91.

Smith, R., «Conceptual Art: Over, And Yet Everywhere», *The New York Times*, 25.04.1999.

Schauer, L., «Optisch aufgeklappte Falлтüre», *Die Welt*, 15.11.1968.

Schauer, L., «Kunst mit dem Hang zu politischer Mahnung», *Die Welt*, Berlin, 07.01.1971.

Schnerb, B., «Le Signe et l' Ecriture», *Maroc Soir* , 09.05.1989.

Shapiro, G., «Intention and Interpretation in Art: A Semiotic Analysis», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 33, no. 1 (Autumn 1974).

Soneson, G., «Phenomenology meets Semiotics: Two Not So Very Strange Bedfellows at the End of their Cinderella Sleep», *Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy*, Vol. 3, n.1 (2015), σ. 41-61.

Sotriffer, K., «Raumstudien auf papier, in metal und holz», *Die Presse*, 08.04.1980.

«Spegel-Kunst på Malmö Museum», *Arbetet*, Malmö (Sweden), 23.04.1970.

Spiegel, G., «The Task of the Historian», *American Historical Review* 114, no. 1, February 2009.

Sterk, H., «Nausica Pastra: Ein sammelpunkt in einer gehetzten welt», *Az-Kultur*, 28.02.1963.

«Super-Lund-utställare far Lundastipendium», *Skanska Dagbladet Lund*, 07.10.1967.

Sydhoff, B., «Superlund», *Svenska Dagbladet*, Stockholm, 16.09.1967.

Sydhoff, B., «Xenakis' skådespel», *Svenska Dagbladet*, 02.10.1969 .

Tasset, J.-M., «C.Xenakis: un signe de vie», *Le Figaro*, 17.03.1978.

Thom, R., «Les intuitions topologiques primordiales de l'aristotélisme », *Revue thomiste*, Juillet-Septembre 1988, XCVIe année, 88 (3), 1988, σ. 393-409.

Thom, R., «Aristote topologue», *Revue de synthèse*, 120 (1), 1999, σ. 39-47.

«Une fresque de C.Xenakis sur la façade de la halte-garderie Quinet», *Voix de l' Ain*, 27.06.1986.

«Une peinture sémiotique», *Connaissance des Arts*, Paris, Mar. 1978, no. 313.

Virtus, «Graæsk kunstnergæst med en drøm: Amalienborg Plads som kunstværk», *Berlingske Aftenavis*, Copenhagen, 13.02.1970.

«3 utställningar på Malmö Museum», *Skanska Dagbladet Lund*, Malmö (Sweden), 23.04.1970.

«Xenakis föreslar grekstipendiat», *Arbetet*, 08.10.1967.

«Xenakis om Grekland I Lunds Konsthall», *Arbetet*, 10.10.1967.

«Xenakis I Lunds Konsthall», *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*, 10.10.1967.

«Xenakis-Ausstellung», *Telegraf*, 29.12.1970, σ. 13.

Xenakis, C., «Que veut dire créer pour vous aujourd'hui?», *Rémanences*, n.3, 1994, σ. 121-123.

Xuriguera, G., «C.Xenakis: un alphabet imaginaire», *Ancrage*, Apr.-May 1990.

«30 hörde Xenakis tala om sin konst», *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*, 11.10.1967.

Περιοδικά - Άρθρα Ελληνικά

Αλεξίου, Ν., «Δύο “σχολές” ζωγραφικής», *Ριζοσπάστης*, 07.12.1978.

- Αλεξίου, Ν., «Κ.Ξενάκης: Γκαλερί Ζουμπουλάκη», *Ο Ριζοσπάστης*, 29.04.1982.
- Α.Μ., «Ο Μέγας Αλέξανδρος του Κ. Ξενάκη», *Η Βόρεια*, Θεσσαλονίκη, 08.11.1997.
- Ανδρεάδη, Έ., «Αθηναϊκές Εκθέσεις», *Το Βήμα*, 07.03.1967.
- Ανδρεάδη, Έ., «Μπία Ντάβου», *Το Βήμα*, 10.03.1967.
- Ανδρεάδη, Έ., «Τα περιβάλλοντα του Κ. Ξενάκη», *Το Βήμα*, 11.12.1971.
- Ανδρεάδη, Έ., «Τέχνη των υπολογιστών και τα “πόστερς” του Δημ. Σαπρανίδη», *Το Βήμα*, 29.10.1971.
- Ανδρεάδη, Έ., «Τρεις ατομικές εκθέσεις», *Το Βήμα*, 02.02.1974.
- Ανδρεάδη, Έ., «Τα σχέδια του Π. Ξαγοράρη στο Δεσμό», *Ταχυδρόμος*, τ. 1042, 1974.
- Ανδρεάδη, Έ., «Μια σωστή ομαδική παρουσίαση», *Το Βήμα*, 17.03.1976.
- Ανδρεάδη, Έ., «Το “Σύνεκτρον” της Ν. Πάστρα», *Το Βήμα*, 08.01.1977.
- Ανδρεάδη, Έ., «Η γραφή του Ξενάκη», *Το Βήμα*, 17.06.1977.
- Ανδρεάδη, Έ., «Τεχνολογικές και άλλες πραγματικότητες», *Το Βήμα*, 17.11.1978.
- Αντωνάκου, Ντ., «Μαθηματικά και Τέχνη: Π. Ξαγοράρης», *Αρχιτεκτονική*, τ. 65-66, 1967.
- Αντωνάκου, Ντ., «Εκθέσεις», *Ημερησία*, Αθήνα, 06.02.1974.
- Αντωνάκου, Ντ., «Κριτική», *Πολιτικά Θέματα*, 06.03.1976.
- «Αύριο η έκθεση της ομάδας “Διαδικασίες-Συστήματα”», *Επίκαιρα*, τ. 396, 04.03.1976.
- «Αύριο η έκθεση της ομάδας “Διαδικασίες-Συστήματα”», *Το Βήμα*, 18.02.1976.
- «Αύριο η έκθεση του Κ.Ξενάκη», *Τα Νέα*, Αθήνα, 01.12.1971.
- «Αφιέρωμα στην Μπία Ντάβου», *Η Καθημερινή*, 14.08.1996.
- Βακαλό, Ε., «Για την κριτική», *Εντευκτήριο*, 12 (Οκτ.-Δεκ.), σ. 31-32.
- Βακαλό, Ε., «Το μοντέρνο πνεύμα στη τέχνη», *Κριτική*, τ. 1, Ιαν.-Φεβρ. 1959.
- Βακαλό, Ε., «Καλλιτεχνικές εκθέσεις», *Τα Νέα*, 10.03.1967.
- Βακαλό, Ε., «Τέχνη περιβάλλοντος», *Τα Νέα*, 15.01.1972.
- Βακαλό, Ε., «Οι κατασκευές στην Τέχνη», *Τα Νέα*, 09.02.1973.
- Βακαλό, Ε., «Παρουσίαση εκθέσεων», *Τα Νέα*, 28.02.1974.

Βαροπούλου, Ε., «Εικαστικά. Σειραϊκές δομές στην έκθεση της Ντάβου», *Πρωϊνή Ελευθεροτυπία*, 30.11.1978.

Βασιλειάδης Γ., «Μπία Ντάβου: Flowcharts (Διαγράμματα ροής προγραμμάτων ηλεκτρονικών υπολογιστών). Αίθουσα Τέχνης Δεσμός», *Εξπρές*, 27.01.1974.

Β.Ε., «Μιά αναλυτική αντίληψη της Τέχνης», *Η Αυγή*, 20.02.1976.

Γραμματικός, Ν., «Ξενάκης: η ελληνική παρουσία στην κινητική τέχνη», *Επίκαιρα*, ν. 138, 26.03-01.04.1971, σ. 24-26.

Δαββέτας, Δ., «Κωνσταντίνος Ξενάκης: Γλώσσα και διασπορά», *Πρωϊνή*, 04.04.1983.

Δαββέτας, Δ., «Κι' αν όλα αλλάξουν ο ποιητής θα μένει πάντα η ελπίδα μας», *Η Αυγή*, Αθήνα, 10.04.1983.

Δασκαλόπουλος, Θ., «Ένας εκπληκτικός "Ηλίθιος" 100 εκατομμυρίων», *Απογευματινή*, 26.05.1970.

Δασκαλόπουλος, Θ., «Όταν η ζωγραφική γίνεται καπνός», *Απογευματινή*, Αθήνα, 03.12.1971.

Δημόπουλος, Μ., Ξενάκης, Κ., «Κ. Ξενάκης: Ένας σειсмоγράφος της εποχής μας», *Η Αυγή*, 09.06.1977.

«Δομές και Κώδικες Κ. Ξενάκη», *Ελευθεροτυπία*, 08.12.2006.

Δόξας, Ά., «Γυναικεία ζωγραφική», *Αθηναϊκή*, 08.03.1967.

Δοξιάδης, Κ., «Οι θεωρίες των αρμονικών χαράξεων εις την αρχιτεκτονικήν», στο *3ο Μάτι*, τεύχος 7-12, Αθήνα, 1937.

«Δοξιάδης: μεγαλουπόλεις με ποιότητα - Εισήγαγε ηλεκτρονικό υπολογιστή "Μαμμούθ"!», *Τα Νέα*, 21.05.1970.

Δουμάνη, Μ., «Μπία Ντάβου», *Arti*, τ. 1, Σεπτέμβριος - Οκτώβριος 1990.

Δράκος, Ε. Μ., «Κάτι καινούργιο: Η Τέχνη των υπολογιστών», *Η Βραδυνή*, 21.10.1971.

Δρυμιώτης, Α., «Η συμβολή του Κ. Α. Δοξιάδη στην πληροφορική», *Η Καθημερινή*, 23.05.2018.

«Έκθεση έργων Κ. Ξενάκη», *Τα Νέα*, 18.01.1974.

«Έκθεση Κ. Ξενάκη», *Το Βήμα*, 25.01.1974.

«Επικρίνεται η μέθοδος επιλογής», *Εικαστικά*, τ. 7-8, Ιούλ.-Αύγ. 1982.

«Εργασία 2000 χρόνων τελειώνει σε 2 μόνον χρόνια!· με τον ηλεκτρονικό υπολογιστή», *Η Βραδυνή*, 26.05.1970.

Ευθυμιάδη-Μενεγάκη, Φ., «Το νέο πλαστικό ιδεώδες στην αμερικάνικη γλυπτική», *Ζυγός*, τ. 24, 1957.

Ζαχαρόπουλος, Δ. Κ., «Το τέλος της σημειοκρατίας στο έργο του Κ. Ξενάκη», *Αντί*, 09.09.1978, τεύχ. 107, σ. 50.

«Ζωγραφική Κ. Ξενάκη», *Τα Νέα*, Αθήνα, 25.01.1974.

«Ηλεκτροκινητικά αντικείμενα στη ζωγραφική», *Απογευματινή*, Αθήνα, 01.12.1971.

«Ηλεκτρονικοί υπολογιστάι...ζαγραφίζουν!», *Το Βήμα*, 22.10.1971.

Ηλιοπούλου Ρογκάν, Ν., «Ο Κώστας Ξενάκης και η εποχή μας», *Τεχνοδομικά*, Αθήνα, Δεκ. 1974, τ. 7, σ. 14-15.

Ηλιοπούλου Ρογκάν, Ν., «Εικαστικά», *Αντί*, 19.02.1977.

Ηλιοπούλου Ρογκάν, Ν., «Ματιές στις εκθέσεις», *Η Καθημερινή*, 02.12.1978.

Ηλιοπούλου Ρογκάν, Ν., «Ματιές στις εκθέσεις», *Η Καθημερινή*, 08.03.1981.

Ηλιοπούλου Ρογκάν, Ν., «Ματιές στις εκθέσεις», *Η Καθημερινή*, 02.04.1982.

Ηλιοπούλου Ρογκάν, Ν., «Η Αθήνα στο Βερολίνο», *Η Καθημερινή*, 17.03.1983.

Ηλιοπούλου Ρογκάν, Ν., «Η Αθήνα στο Βερολίνο», *Η Καθημερινή*, 11.12.1986.

«Η Ν. Πάστρα στη γκαλερί Ντενίς Ρενέ στο Παρίσι», *Η Καθημερινή*, 28.10.1976.

«Η σύγχρονη ιερογλυφική γλώσσα του Ξενάκη», *Αντί*, Αθήνα, 11.06.1977.

Θ. Δ., «Ηλεκτρονικοί καλλιτέχνες του μέλλοντος...», *Απογευματινή*, 21.10.1971.

Ιωακειμίδης, Χρ., «Ποιος είναι ο Κ. Ξενάκης;», *RA*, Κατ. έκθ., Εργαστήριο Ινστιτούτου Γκαίτε Αθηνών, Δεκ. 1971, no. 1, σ. 6-14, (Δίγλωσσο: ελληνικά - γερμανικά).

Καμπουρίδης, Χ., «Χειροτεχνία της λογικής», *Τα Νέα*, 02.05.1986.

Καμπουρίδης, Χ., «Ρομαντισμός εν χρήσει», *Τα Νέα*, 14.05.1990.

Καμπουρίδης, Χ., «Γεωμετρικές αναδρομές», *Τα Νέα*, 14.01.1991.

Καμπουρίδης, Χ., «Τα γραφικά ως γλώσσα», *Τα Νέα*, 05.05.1993, σ. 42-4.

Καμπουρίδης, Χ., «Άνεμοι ψάχνουν ασκούς», *Τα Νέα*, Δεκ. 1995.

Καμπουρίδης, Χ., «Όταν η πόλη γίνεται ζωντανό μουσείο», *Τα Νέα*, 08.09.2004.

Καρδουλάκη, Α., «Παντελής Ξαγοράρης: Οι συνθήκες σήμερα είναι πρόσφορες για τη δημιουργία Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης», *Τα Νέα της Τέχνης*, No. 4, 1992.

Καρδουλάκη, Α., «Κ. Ξενάκης: ο μέσος όρος ζωής έπρεπε να ήταν τρεις αιώνες. Τον έναν να ψάχνεις, τον άλλο βρίσκεις και τον τρίτο δημιουργείς», *Τα Νέα της Τέχνης*, No. 19-20, Ιούνιος-Αύγουστος 1993, σ. 20-21.

Καρδουλάκη, Α., « Το Βιβλίο της ζωής» και της τέχνης του Κωνσταντίνου Ξενάκη», *Τα Νέα της Τέχνης*, No. 120, Οκτώβριος 2003.

Καρδουλάκη, Α., «Σχήματα και Φόρμες του Σύμπαντος από την Ναυσικά Πάστρα», *Τα Νέα της Τέχνης*, No. 126, Απρίλιος 2004, σ. 10-11.

Κατημερτζή, Π., «Ελληνική ουτοπία στο Σάο Πάολο», *Η Αυγή*, 18.10.1987.

Κατσαρού-Κοκκίνη, Λ., «Το να σκέφτεσαι σε ευθείες είναι θάνατος», *Η Αυγή*, 03.04.1987.

Κάτσαρης, Γ. Μ., «Ο διαπρεπής πολεοδόμος κ. Κ. Δοξιάδης παροτρύνει: "Ας γνωριστούμε με τους ηλεκτρονικούς υπολογιστές"», *Νέα Πολιτεία*, 26.05.1970.

Κεκελιάδης, Κ., «Εικαστικό διήγημα για το Μέγα Αλέξανδρο», *Αγγελιοφόρος*, Θεσσαλονίκη, 04.11.1997, σ. 43.

Κοκκίνη, Λ., «Δρομολογήσεις συμβόλων», *Κυριακάτικη Η Αυγή*, 02.05.1993.

Κοντόπουλος, Α. «Επιστήμη, Τέχνη και Τεχνολογία», *Δημιουργίες*, τ. 3-4, 1970, σ. 21-24.

Κοτζαμάνη, Μ., «Η τέχνη είναι είδος πρώτης ανάγκης», *Τα Νέα*, 21.03.1975.

Κ.Σ.Κ., «Μια καινούργια καλλιτεχνική ομάδα. "Διαδικασίες-Συστήματα"», *Τα Νέα*, 18.02.1976.

«Κώνοι και καπνοί στην έκθεση Ξενάκη», *Η Βραδυνή*, Αθήνα, 02.12.1971.

«Κώνοι και κώδικες, η τέχνη του Ξενάκη», *Τα Σημερινά*, 02.12.1971.

«Κωνσταντίνος Ξενάκης», *Θέματα Χώρου + Τεχνών*, Αθήνα, τ. 6, 1975, σ. 128-129.

Κωτίδης, Α., «Ελένης Βακαλό Έπαινος», *Εντευκτήριο*, 12 (Οκτ.-Δεκ.), σ. 25-30.

Lévi-Strauss, Cl., «Les mathématiques de l'homme», 1954 στα ελληνικά «Τα μαθηματικά του ανθρώπου», Δευκαλίων, χρ.1, τ. 2, (Μάρτιος-Μάιος 1970), σ. 169-186.

Λιναρδάτος, Κ., «Εικαστικά», *Η Βραδυνή*, 14.02.1977.

Λιν, Κ. Δ., «Τέχνες: Τα καινούργια έργα του Κωνσταντίνου Ξενάκη», *Ταχυδρόμος*, αρ. φ. 1033, 25.01.1974.

Λοϊζίδη, Ν., Καφοπούλου, Κ., Μαυρομμάτης, Εμ., «Κ. Ξενάκης», *Εικαστικά*, Αθήνα, Μάιος 1982.

Λυδάκης, Σ., «Ο Κ.Ξενάκης στην Γκαλερί Ζουμπουλάκη», *Ελεύθερος Κόσμος*, Αθήνα, 23.02.1974.

Λυδάκης, Σ., «Τα πλαστικά στην τέχνη», *Δημιουργίες*, τ. 13, 1971, σ. 141.

Λυδάκης, Σ., «Διαδικασίες συστήματα...», *Ελεύθερος Κόσμος*, 29.02.1976.

Liotard, J. F., «Τι είναι το μεταμοντέρνο», *Θέματα Χώρου και Τεχνών*, τ. 16, 1985, σ. 38.

Μαραγκού, Μ., «Με τη γλώσσα της σιωπής», *Ελευθεροτυπία*, 08.02.1984.

Μαραγκού, Μ., «Ταξίδια και διαδρομές», *Ελευθεροτυπία*, 29.05.1990.

Μαραγκού, Μ., «Μπία Ντάβου: “Δεν μου αρκεί η ζωγραφική”», *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 29.04.1990.

Μαραγκού, Μ., «Σχέσεις και ρυθμοί», *Ελευθεροτυπία*, 11.12.1991.

Μαραγκού, Μ., «Κόσμοι και γραφές», *Ελευθεροτυπία*, 10.05.1993, σ. 56.

Μαραγκού, Μ., «Τα όρια της μοντέρνας δημιουργίας και ο Κ.Ξενάκης», *Ελευθεροτυπία*, 23.09.1995.

Μαραγκού, Μ., «Αυτοβιογραφίες», *Ελευθεροτυπία*, 25.11.1995, σ. 40.

Μαραγκού, Μ., «Μόνο στο περιθώριο πιστεύω», *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 17.12.1995, σ. 56.

Μαραγκού, Μ., «Ιστία και ταξίδια», *Ελευθεροτυπία*, 19.12.1996.

Μαραγκού, Μ., «Στο κάδρο η Ναυσικά Πάστρα», *Ελευθεροτυπία*, 25.05.1997.

Μαραγκού, Μ., «Το βιβλίο της ζωής», *Ελευθεροτυπία*, 01.04.2002.

Μαυρομμάτης, Εμ., «Ντοκουμέντα 5: Οι «εγνωστικές» έρευνες και η «εικόνα», *Θέματα Χώρου και Τεχνών*, τ. 4, 1973, σ. 168-174.

Μαυρομμάτης, Εμ., «annual review», *Θέματα Χώρου και Τεχνών*, τ. 5, 1974.

Μαυρομμάτης, Εμ., «Διαδικασίες-συστήματα. Μια νέα καλλιτεχνική ομάδα ιδρύθηκε στην Αθήνα», *Η Καθημερινή*, 08.06.1975.

Μαυρομμάτης, Εμ., «Η φυσιογνωμία των ελληνικών εικαστικών τεχνών», *Η Καθημερινή*, 14.03.1976.

Μαυρομμάτης, Εμ., «Διαδικασίες/Συστήματα. Θεωρία και καλλιτεχνική πρακτική», *Θέματα Χώρου + Τεχνών*, τ. 7, 1976, Αθήνα, σ. 141.

Μαυρομμάτης, Εμ., «Οι Έλληνες καλλιτέχνες στα EUROPALIA: Σύντομη αναφορά στο έργο που αντιπροσωπεύει η μεγάλη έκθεση», *Εικαστικά*, τεύχ. 7-8, Ιουλ.-Αύγ. 1982, σ. 20.

Μαυρομμάτης, Εμ., «Εγκαταστάσεις ιδεών και υλικές εγκαταστάσεις», *Κέρδος*, 29.11.1995, σ. 38-39.

Μαυρομμάτης Εμ., «Ζωγραφικές ύλες και κατασκευές», *Κέρδος*, 11.05.1995.

Μαυρομμάτης Εμ., Kowalska, B., «Ναυσικά Πάστρα», *Arti*, τ. 27, Νοέμβριος - Δεκέμβριος 1995.

Μαυρομμάτης, Εμ., «Το έργο της Μπίας Ντάβου στο Σπίτι της Κύπρου», *Κέρδος*, 15.12.1996.

Μαυρομμάτης, Εμ., «Η έκθεση *Διαδικασίες-Συστήματα*. Συνέντευξη του Εμμανουήλ Μαυρομμάτη στον Σταμάτη Σχιζάκη», *Κριτική + Τέχνη*, τ. 4, ΑΙCΑ Ελλάς, 2011, σ. 23.

Μερτζή, Κ., «Η γλύπτρια Ναυσικά Πάστρα μιλά για τη δουλειά της: "Μεγάλος μου δάσκαλος οι εσωτερικοί νόμοι της φύσης"», *Η Αυγή*, 25.02.1984.

«Μετά(το)μοντέρνο», *Θέματα Χώρου κα Τεχνών*, τ. 16, 1985, σ. 14.

«Μια αναλυτική αντίληψη της τέχνης», *Η Αυγή*, 20.02.1986.

Μιχαλοπούλου, Ν., «Κινητική τέχνη στην Ελλάδα», *Ελληνικά Θέματα*, τ.184, 1971.

Μιχελής, Π.Α., «Βιομηχανική αισθητική και αφηρημένη τέχνη», *Ζυγός*, τ. 39, 1959.

Μπαλογιάννη, Φ., «Κ. Ξενάκης», *Πανσέληνος*, εβδομαδιαία έκδοση της εφημερίδας *Μακεδονία*, Θεσσαλονίκη, 16.01.2000, τ. 19, σ. 34-37.

Μπουλούτζας, Α., «Αλ. Ξύδης: Δεν ασκήθηκαν πιέσεις», *Εικαστικά*, τ. 7-8, Ιουλ.- Αύγ. 1982.

Ντάβου, Μ., «Πάντοτε έβλεπα τη ζωή μου πίσω από ένα μαύρο πλέγμα», *Δημιουργίες*, τ. 8, Νοέμβριος 1970, σ. 55.

Ντάβου, Μ., «Σημειώσεις από τα "Documenta 5"», *Δημιουργίες*, 19-21 (Σεπτέμβριος - Οκτώβριος 1972), σ. 74.

Ντάβου, Μ., «Οι Σειραϊκές δομές της Μπίας Ντάβου», *Θέματα Χώρου + Τεχνών*, τ. 2, 1980, σ. 181-183.

Νησιώτης, Μ., «ΓΙΟΥΝΙΒΑΚ 1107: ο μεγαλύτερος ηλεκτρονικός διερευνητής εις την Ελλάδα εγκαταστάθει εις τον οργανισμόν Δοξιάδη», *Ελεύθερος Κόσμος*, 26.05.1970.

Ξαγοράρης, Π., «Αρμονικές χαράξεις και αναλογίες στη ζωγραφική», *Ζυγός*, τ. 45, 1959, σ.17-26.

Ξαγοράρης, Π., «Ανάλυση και σύνθεση των ζωγραφικών στοιχείων», *Ζυγός*, τ. 59, 1960, σ. 23-26.

- Ξαγοράρης, Π., «Τέλεια στερεά και σύγχρονη πλαστική», *Ζυγός*, τ. 80, 1962, σ. 29-37.
- Ξαγοράρης, Π., «Το Bauhaus και η σημασία του», *Ζυγός*, τ. 94-95, 1963, σ. 9-23.
- Ξαγοράρης, Π., «Μια ακόμη τάση η Art Visuel», *Ζυγός*, τ. 65, 1965, σ. 21-28 και 79.
- Ξαγοράρης, Π., «Γεωμετρικές επιφάνειες και σύγχρονη πλαστική», *Εποχές*, τ. 45, Ιανουάριος 1967, σ. 39-44.
- Ξαγοράρης, Π., «Το Ρεαλιστικό μανιφέστο», *Τέχνη και τεχνική*, τ. 1, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1967, σ. 16-23.
- Ξαγοράρης, Π., «Γεωμετρικές μορφές και πλαστικές τέχνες», *Χρονικά αισθητικής*, τομ. 6-7, 1967-1968, σ. 106-120.
- Ξαγοράρης, Π., «Μετασχηματισμοί», *Κούρος*, τ. 5, Αύγουστος 1971.
- Ξαγοράρης, Π., «Νεοκονστρουβιστικές τάσεις και μορφές», *Δημιουργίες*, τ. 11-12, 1971, σ. 142-145 και 176.
- Ξαγοράρης, Π., «Μετασχηματισμοί: Ένα σύστημα οπτικής οργάνωσης», *Θέματα Χώρου + Τεχνών*, τ. 5, 1974, σ. 130-140.
- Ξαγοράρης, Π., «Το Κέντρο Ανώτερων Οπτικών Μελετών του Μ.Ι.Τ.», *Θέματα Χώρου + Τεχνών*, τ. 8, 1977, σ. 191-195.
- Ξαγοράρης, Π., «Κυβερνητική και Τέχνη», *Επιστημονικά Φύλλα*, (εκδ. ΕΜΠ), τ. 2, 1978, σ. 34-58.
- Ξαγοράρης, Π., «Μετασχηματισμοί και μορφές», *Θέματα Χώρου + Τεχνών*, τ. 14, 1983, σ. 180-185.
- Ξαγοράρης, Π., «Τα «παραλειπόμενα» του Bauhaus», *Εικαστικά*, τ. 17, 1983.
- Ξαγοράρης, Π., «Χαιρετισμός στο Gyorgy Kepes», *Εικαστικά*, τ. Δεκ. 1986, σ. 18-20.
- Ξαγοράρης, Π., «Πληροφορική και Τέχνη», *Διπλή Εικόνα*, τ. 7, 1986, σ. 22.
- Ξαγοράρης, Π., «Τέχνη και Νέα Τεχνολογία», *Πρακτικά Συμποσίου Τέχνη και Τεχνολογία*, Ύψιλον, Αθήνα, 1987, σ. 99.
- Ξαγοράρης, Π., «Τέχνη, Επιστήμη και Τεχνολογία», *Πλαίσια και παράγοντες που επιδρούν στη διαμόρφωση της τέχνης στην Ελλάδα*, Πρακτικά Β' Συνεδρίου Εικαστικών Τεχνών, Αθήνα, ΕΕΤΕ, 1991, σ. 144.
- Ξαγοράρης, Π., «Όταν οι μαθηματικές έννοιες μετασχηματίζονται σε έργα τέχνης», *Τα Νέα της Τέχνης*, Νο. 9-10, Ιούνιος-Αύγουστος 1992, σ. 11.

Ξαγοράρης, Π., «Τέχνη, Φύση και Νέα Γεωμετρία», Σεμινάριο Τέχνης στο Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης της Βαρσοβίας, στο *Χρονικά Αισθητικής*, τομ. 31-32, Αθήνα, Ίδρυμα Π. Ε. Μιχελή, 1992-1993.

Ξενάκης, Κ., Καρδουλάκη, Ά. (συνέντευξη), «Ο μέσος όρος ζωής έπρεπε να είναι τρεις αιώνες. Τον έναν ψάχνεις, τον άλλον βρίσκεις και τον τρίτο δημιουργείς». *Τα Νέα της Τέχνης*, Νο.19-20, Αύγουστος, 1993.

Ξενάκης, Κ., «Ευρωπαϊκά και Ελλάδα», *Η Καθημερινή*, 23.12.1982.

Ξενάκης, Κ. «Σταθμός συγκέντρωσης λυμάτων στην Crosne, Γαλλία», *Θέματα Χώρου + Τεχνών*, Αθήνα, τ. 20, 1989, σ. 191-192.

Ξενάκης, Κ., «Σημεία και Τέρατα, Γυμνές Αλήθειες», ένθετο στο *Το Βήμα* της Κυριακής, 18.09.2011.

Ξενάκης, Κ., «Η σύγχρονη τέχνη είναι μια μεγάλη φούσκα», συνέντευξη Κ. Ξενάκη, *Το Βήμα της Κυριακής*, ένθετο «Βήμα 2», 18.09.2011, σελ. 8.

Εύδης, Α. Γ., «Ελληνική ζωγραφική και γλυπτική: 1973-74. Μια κριτική ανασκόπηση», *Θέματα Χώρου + Τεχνών*, τ. 6, 1975.

Εύδης, Α. Γ., «Ελληνική ζωγραφική και γλυπτική: 1975-76. Μια κριτική ανασκόπηση», *Θέματα Χώρου + Τεχνών*, τ. 8, 1977, σ. 148.

Εύδης, Α., «Αβάσιμα παράπονα», *Η Καθημερινή*, 04.01.1983.

Εύδης, Α., «Μερικές εκθέσεις του Μάη», *Πρώτη*, 08.05.1986.

«Οι Έλληνες καλλιτέχνες στα Ευρωπαϊκά», *Εικαστικά*, Ιουλ.-Αύγ. 1982, τεύχ. 7-8, σ. 10, 16.

«Οι νεοαιδοιστορίες του Κ. Ξενάκη», *Απογευματινή*, Αθήνα, 02.12.1971.

«Οι επίσημες ελληνικές συμμετοχές στα Ευρωπαϊκά», *Τα Νέα*, 04.06.1982.

«Οι επισκέπτες στα Euroalia», *Εικαστικά*, τ. 14, Φεβρ. 1983.

«Οι...“Υπέροχοι Επτά”», *Η Καθημερινή*, 19.02.1976.

«Οι «Μετασχηματισμοί» του Παντελή Ξαγοράρη, μια συζήτηση του ζωγράφου με τους ιστορικούς τέχνης Τώνη Σπητέρη και Μάνο Σ. Στεφανίδη, στο εργαστήριο του καλλιτέχνη», *Εικαστικά*, τ. 29, Μάιος 1984, σ. 6-17.

«Οι “Σειραϊκές δομές” στο Δεσμό», *Ημερησία*, 09.11.1978.

«Ο Κέννεντυ από κομπιούτερ», *Θεσσαλονίκη*, 23.10.1971.

«Ο Κ. Ξενάκης και τα σύμβολά του στην Αθήνα», *Απογευματινή*, Αθήνα, 10.06.1977.

Ομήρου, Ε., «Κ. Ξενάκης: το βιβλίο της ζωής», *Εξώστης*, Θεσσαλονίκη, 07.11.1997, σ. 15.

«Ο πιο μεγάλος ηλεκτρονικός υπολογιστής στην Ελλάδα στον οργανισμό Δοξιάδη», *Ημερησία*, 21.05.1970.

«Όταν οι εγκέφαλοι “γυρίζουν”», *Απογευματινή*, 23.10.1971.

Παπαδοπούλου, Μ., Κορομηλάς, Δ., «Συνέντευξη με την Μπία Ντάβου», *Τ. Α. Μεσογειακό Περιοδικό Σύγχρονης Τέχνης και Ζωής* 3, 1990.

Παπαδοπούλου, Μ., «Κ.Ξενάκης: κώδικες γραφής», *Θέματα Χώρου + Τεχνών*, Αθήνα, τ. 22, 1991, σ. 4-5, 183.

Παπαδοπούλου, Μ., «Βουστροφηδόν», *The Art Magazine*, Νοέμ.-Δεκ. 1995, τεύχ. 20, σ. 34-39.

Παπαϊωάννου, Γ. Γ., «Μαθηματικά και τέχνη, Με αφορμή το έργο του Π. Ξαγοράρη», *Εποχές*, τ. 49, Μάιος 1967.

Παπαϊωάννου, Γ. Γ., «Μαθηματικά και Πλαστικές Τέχνες», *Δημιουργίες*, τ. 3-4. 1970.

Παπαϊωάννου, Γ. Γ. «Ελληνικότητα στη σύγχρονη δημιουργία. Ο Νίκος Σκαλκώτας και το δημοτικό τραγούδι». Ανάτυπο από τον τόμο *Παραδοσιακή και έντεχνη μουσική*, παράρτημα αριθ. 44 της επιστημονικής επιτηρίδας της Φιλοσοφικής Σχολής του Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 1984, 124-129.

Παπανικολάου, Δ., «Ο Πολιτισμός στη Χούντα, "Άνθη" μέσα από τον "γύψο"», *Τα Νέα*, 17.04.2010.

Παπάς, Γ., «Η έκθεσις Βρυξελών», *Ζυγός*, Ιούλιος 1958.

Πάρλας, Κ., «Κ.Ξενάκης: έκθεση στο Γκαίτε», *Το Βήμα*, 02.12.1971.

Πάρλας, Κ., «Μετασχηματισμοί 2», *Το Βήμα*, 26.01.1971.

Πάρλας, Κ., «Η ενθαρρυντική παρουσία Ελλήνων καλλιτεχνών στο εξωτερικό: Κουνέλης, Ιωακειμίδης, Κανιάρης, Ξαγοράρης», *Ο Ταχυδρόμος*, τ. 1099, 1975.

Πατέλης, Δ., «Ο Χέγκελ και το γίνεσθαι της επιστημονικής σκέψης», *Ελληνική Φιλοσοφική Επιθεώρηση*, τ. 26, Δεκέμβριος 2009.

Πάστρα, Ν., Α.Κ., «Διευθέτηση χώρου και διευθέτηση όγκων μέσα στο χώρο» και «Άγνωστα και αδημοσίευτα σχέδια της Ναυσικάς Πάστρα 1964-1968», *Τα Νέα της Τέχνης*, Νο 179, Απρ. 2009, σ. 12-13.

Πετρής, Γ., «Εικαστικά. Διαδικασίες και Συστήματα», *Αντί*, τ. 41, 1976, σ. 52.

Πηλείδης, Τ., «Τα ιερογλυφικά του Κ.Ξενάκη», *Ελεύθερος Κόσμος*, 03.02.1974.

Πηλιχός, Γ., «Ρεστανύ: οι καλλιτέχνες της διασποράς κάνουν διεθνή την ελληνική τέχνη», *Τα Νέα*, 06.09.1976.

Restany, P., «Κ.Ξενάκης: Η μνήμη του φετιχισμού», *Θέματα Χώρου + Τεχνών*, Αθήνα, τ. 8, 1977, σ. 176-180.

Ρηγόπουλος, Δ., «Η απτή κατάθεση μιας δημιουργού», *Η Καθημερινή*, 18.12.1996.

Ρουστάνης, Ζ., «Ένα έργο για να υπάρξει προϋποθέτει τον θεατή», *Πρόσωπα 21^{ος} Αιώνας*, εβδομαδιαία έκδοση της εφημερίδας *Τα Νέα*, Αθήνα, 12.08.2000, τεύχ. 75, σ. 30-32.

Σαββόπουλος, Χ., «Γεωμετρία και έκφραση: λογική και συναίσθημα», *Θέματα χώρου + τεχνών*, τ. 18, 1987.

Σαββόπουλος, Χ., «Δύο καλλιτέχνες, ο ένας στον αντίποδα του άλλου», *Ο Αγγελιοφόρος*, 16.11.1997.

Σακαρέλλου, Ε., «Τα “γλωσσικά παιχνίδια” στον ύστερο Wittgenstein», *Ερκυνα*, Επιθεώρηση Εκπαιδευτικών–Επιστημονικών Θεμάτων, Τεύχος 7ο, 2015, σ. 211-226.

Σάκκουλα, Ν., «Κωνσταντίνος Ξενάκης Σύγχρονα κωδικοποιημένα μηνύματα» *Τα Νέα της Τέχνης*, Μάρτιος 2005 Ν° 135.

Σπηλιάδη, Β., «Η αδρότητα στη ζωγραφική της Μπίας Ντάβου», *Δημοκρατική Αλλαγή*, 14.03.1967.

Σπηλιάδη, Β., «Επτά καλλιτέχνες σε έκθεση στην ΑΤΑ απομυθοποιούν την διαδικασία παραγωγής του έργου τέχνης», *Η Καθημερινή*, 15.02.1976, σ. 7.

Σπηλιάδη, Β., «Καλλιτεχνικά», *Η Καθημερινή*, 10.02.1977.

Σπηλιάδη, Β., «Τεχνολογία και ποίηση», *Η Καθημερινή*, 08.06.1977, σ. 4.

Σπηλιάδη, Β., «Ένας μαθηματικός του Μεσαίωνα εμπνέει δύο καλλιτέχνες», *Η Καθημερινή*, 23.11.1978.

Σπηλιάδη, Β., «Η "Οδύσσεια" της Μπίας Ντάβου σχέση μαθηματικών και τέχνης», *Η Καθημερινή*, 01.03.1981.

Σπηλιάδη, Β., «Η σημειολογία στη ζωγραφική», *Ελευθεροτυπία*, 28.03.1982.

Σπηλιάδη, Β., «Η μαγεία των караβιών στην Τέχνη», *Ελευθεροτυπία*, 25.04.1983.

Σπηλιάδη, Β., «Η Ελλάδα στις καρδιές μας», *Ελευθεροτυπία*, 27.05.1986.

Σπητέρης, Τ., «Για μερικούς νέους (και λιγότερο νέους) Έλληνες καλλιτέχνες», *Θέματα Χώρου + Τεχνών*, τ. 4, 1973.

Σπητέρης, Τ., «Οι εκθέσεις του μηνός», *Ζυγός*, τ. 24, 1957.

Σπητέρης, Τ., «Διαδικασίες – Συστήματα» στην «Αίθουσα Τέχνης», *Επίκαιρα*, 04.03.1976, σ. 60.

- Σπητέρης, Τ., «Μελέτη σε τετράγωνα και κύκλους», *Επίκαιρα*, 03.03.1977.
- Σπητέρης, Τ., «Η μετάπλαση της καλλιτεχνικής ευαισθησίας στην Ευρώπη του 20ου αι.», *Σήμα*, τ. 21, 1978, σ. 2.
- Σπητέρης, Τ., «Παντελής Ξαγοράρης», *Τομές*, Απρίλιος, 1981, σ. 63.
- Σπητέρης, Τ., Στεφανίδης, Μ., «Οι μετασχηματισμοί του Παντελή Ξαγοράρη», *Εικαστικά*, τ. 29, Μάιος 1984.
- Στεφανίδης, Μ., «Η ιδέα της μορφής», *Η Αυγή*, 13.07.1997.
- «Στήλες και σύννεφα της Μπίας Ντάβου», *Η Καθημερινή*, 06.03.1983.
- «“Στήλες και σύννεφα” της Μπίας Ντάβου από αύριο στην αίθουσα “Δεσμός”», *Η Βραδυνή*, 08/03/1983.
- Στρούζα, Έ., «Η “Ανάσταση”, Υστερόγραφο της Μπίας Ντάβου», *Επενδυτής*, 24.08.1996.
- «Συγκρότημα ηλεκτρονικού υπολογιστή», *Τα Νέα*, 26.05.1970.
- «Σχέδια και ακρυλικά του Κωνσταντίνου Ξενάκη», *Επίκαιρα*, 01.04.1982.
- Σχινά, Α., «Για την αθέατη όψη των πραγμάτων», *Εποχή*, 13.05.1990.
- Σχινά, Α., «Σήματα και κώδικες», *Αντί*, 30.04.1993.
- Τζήκα, Έ., «Κ. Ξενάκης: ο Μ. Αλέξανδρος στο κέντρο δύο πολιτισμών», *Ελληνικός Βορράς*, Θεσσαλονίκη, 23.11.1997.
- «Το βιβλίο της ζωής», *Ελεύθερος*, Αθήνα, 07.12.1995, σ. 18.
- «Το μεγαλύτερο συγκρότημα ηλεκτρονικού υπολογιστού ήρchiσε την λειτουργία του εις τον οργανισμό Δοξιάδη», *Το Βήμα*, 26.05.1970.
- Τοτολίδης, Κ., «Η τέχνη έφθασε τώρα στα μεγάλα εργοστάσια», *Η Καθημερινή*, 09.03.1975.
- Τσιρμπίνος, Τ., «Έκθεσις Γιάννη Παππά», *Νέα Πολιτεία*, 5.11.1971.
- «UNIVAC 1107: παιχνίδι και δουλειά, εις το "DACC - DATACENTER" – Δοξιάδη», *Express*, 26.05.1970.
- Φάλταϊτς, Γ. Κ., «Ο μεγαλύτερος ηλεκτρονικός υπολογιστής των Βαλκανίων», *Τα Σημερινά*, 26.05.1970.
- Φιοραβάντες, Β., «Κ. Ξενάκης», *Σήμα*, Αθήνα, Ιαν.-Φεβρ. 1992, τεύχ. 6, σ. 22-25.
- Φιοραβάντες, Β., «Κωνσταντίνος Ξενάκης και Παγκοσμιοποίηση», *Η Εφημερίδα των Συντακτών*, Αθήνα, 05.05.2015, σ. 9.

Χαϊμαντά, Σ., « Παντελής Ξαγοράρης: Όταν οι μαθηματικές έννοιες μετασχηματίζονται σε έργα τέχνης», *Τα Νέα της Τέχνης*, Νο. 9-10, 1992.

Χαρίτος, Δ., «Παντελής Ξαγοράρης», *Νέα Σύνορα*, τ. 30, 1974.

Χαρίτος, Δ., «Μπιά Ντάβου», *Νέα Σύνορα*, Φεβρουάριος 1974.

Χαρίτος, Δ., «Εικαστικά. Ο νόστος και ο θάνατος», *Αντί*, Ιανουάριος 1997.

Χρήστου, Χρ., «Η δημιουργία του Κ. Ξενάκη, προσπάθεια μιας σύγχρονης εικονιστικής μυθολογίας», *Θεσσαλονίκη*, 19.10.1977.

Χρήστου, Χρ., «Ναυσικά Πάστρα», *Ζυγός*, τ. 55, 9-10.1982.

Χριστίδου, Σμ., «Κ.Ξενάκης: καταγράφω το χάος της επικοινωνίας», *Νέα Μακεδονία*, Θεσσαλονίκη, 09.11.1997.

Χριστοφόγλου, Μ. Έ., «Η καταλυτική επίδραση της δικτατορίας», *Καθημερινή*, Ένθετο *Επτά Ημέρες*, 09.01.2005.

Ψαθάς, Δ., «Επαλξη Προόδου», *Τα Νέα*, 27.05.1970.

Ψαθάς, Δ., «Ο Αλάθητος», *Τα Νέα*, 28.07.1970.

Ψυρράκης, Ε., «Εκθέσεις Τσόκλη και Ξαγοράρη στο Ινστιτούτο Γκαίτε», *Τα Σημερινά*, 26.12.1970.

Ιστότοποι

Aftab, Cheung, Kim, Thakkar et al., «Information Theory and Digital Age», *6.933 Project History*, Massachusetts Institute of Technology,
<http://web.mit.edu/6.933/www/Fall2001/Shannon2.pdf>, πρόσβαση 22.11.2017.

Atkin, A., «Peirce's Theory of Signs», *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2013 Edition), Edward N. Zalta (ed.),
<https://plato.stanford.edu/archives/sum2013/entries/peirce-semiotics/>, πρόσβαση 20.3.2018.

Βελώνης, Κ., «Για μια αρχιτεκτονική του πλέγματος στο έργο της Μπίας Ντάβου», διαδικτυακό περιοδικό *kaput.art magazine* δημοσιεύτηκε 6.11.2010,
https://www.academia.edu/14263016/Για_μια_αρχιτεκτονική_του_πλέγματος_στο_έργο_της_Μπίας_Ντάβου, πρόσβαση 21.05.2020.

Bogiatzis, V., «Technology, Mythology, Democracy: Some Reflections on Cornelius Castoriadis and Kostas Axelos' thinking on the Question Concerning Technology»,
<https://www.academia.edu/>, πρόσβαση 21.07.2020.

Ηράκλειτος, <https://www.mikrosapoplous.gr/heracletus/heracletus0.html> και http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/anthology/literature/browse.html?text_id=123, πρόσβαση 21.06.2020.

Anshelm, K., «Lunds Konsthall», <https://lundskonsthall.se/en-GB/About-konsthallen/History/>, πρόσβαση 5.5.2019.

«Abstract Art, Calligraphy, and Metaphysics», <https://www.guggenheim.org/arts-curriculum/topic/abstract-art-calligraphy-and-metaphysics>, πρόσβαση 11.8.2018.

«Kinetic Art», Collection of writings and publications on *Kinetic art, Kineticism, Art cinétique, Kinetische Kunst*, https://monoskop.org/Kinetic_art, πρόσβαση 18.09.2018.

Bogdanova-Kummer, E., «Contested Comparisons: Franz Kline and Japanese Calligraphy», στο AnnMarie Perl (ed.), *In Focus: Metron 1960-1 by Franz Kline*, Tate Research Publications, 2017, <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/meryon/japanese-calligraphy>, πρόσβαση 11.8.2018.

Boeing, G., «Visual Analysis of Nonlinear Dynamical Systems: Chaos, Fractals, Self-Similarity and the Limits of Prediction», *Systems*, 4:37, Νοέμ. 2016, [10.3390/systems4040037](https://doi.org/10.3390/systems4040037), πρόσβαση 24.11.2019.

Bohman, J., Rehg, W., «Jürgen Habermas», *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2017 Edition), Edward N. Zalta (ed.), <https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/habermas/>, πρόσβαση 24.05.2020.

«Denise René», <https://www.deniserene.fr/denise-rené/>, πρόσβαση 18.1.2020.

Flynt, H., «Concept Art», 1961, όπως δημοσιεύτηκε στο *An Anthology*, 1963, <http://www.henryflynt.org/aesthetics/conart.html>, πρόσβαση 17.5.2020.

«Gestalt psychology», <https://www.britannica.com/science/Gestalt-psychology>, πρόσβαση 15.5.2018.

«Gestalt Theory and Visual Perception», <http://www.users.totalise.co.uk/~kbroom/Lectures/gestalt.htm>, πρόσβαση 15.5.2018.

Ginsborg, H., «Kant's Aesthetics and Teleology», *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2019 Edition), Edward N. Zalta (ed.), <https://plato.stanford.edu/archives/win2019/entries/kant-aesthetics/>, πρόσβαση 23.02.2018.

Huffman, C., "Pythagoras", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2018 Edition), Edward N. Zalta (ed.), <https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/pythagoras/>.

B. Κάλφας, Γ. Ζωγραφίδης, «Ο Πλάτων και η φιλοσοφική ακαδημία. Η μετοχή και η μίμηση», *Αρχαίοι Έλληνες φιλόσοφοι*, Κέντρο Εκπαιδευτικής Έρευνας & Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/history/filosofia/page_042.html?prev=true, πρόσβαση 20.05.2019.

Μαυρομάτης, Εμ., Καρκαγιάννη-Καραμπελιά, Β., Τσίκουτα-Δεϊμέζη, Λ., «Τα σπουδαστικά χρόνια στο Παρίσι (1960 – 1970) και οι τάσεις στην τεχνοκριτική και τη θεωρία της τέχνης», από την ημερίδα «Έλληνες κριτικοί και ιστορικοί της τέχνης στο Παρίσι, 1945-1975», Μουσείο Μπενάκη, 10.10.2014, <https://www.blod.gr/lectures/ta-spoudastika-hronia-sto-parisi-1960-1970-kai-oi-taseis-stin-tehnokritiki-kai-ti-theoria-tis-tehnis/>, πρόσβαση 8.10.2020.

McCarter, S., «From Penelope to Pussuhats, the Ancient Origins of Feminist Craftivism», *Literary Hub*, <https://lithub.com/from-penelope-to-pussyhats-the-ancient-origins-of-feminist-craftivism/>, πρόσβαση 12.02.2018.

Nechvata, J., «Origins of Virtualism: An Interview with Frank Popper», University of Paris 8, Παρίσι, 2003, <http://www.mediaarthistory.org/refresh/Programmatic%20key%20texts/pdfs/Popper.pdf>, πρόσβαση 14.9.2018.

Paolucci, C., «Three Pragmatist Legacies in the Thought of Umberto Eco», *European Journal of Pragmatism and American Philosophy* [Online], X-1 | 2018, <http://journals.openedition.org/ejrap/1232>, πρόσβαση 1.10.2019.

Πανδής, Τ., «Η θεωρητική διαμόρφωση της ομάδας Διαδικασίες/Συστήματα (1975-1976) και ο γαλλικός τεχνοκριτικός λόγος γύρω στα 1970», από την ημερίδα «Έλληνες κριτικοί και ιστορικοί της τέχνης στο Παρίσι, 1945-1975», Μουσείο Μπενάκη, 10.10.2014, <https://www.blod.gr/lectures/i-theoritiki-diamorfosi-tis-omadas-diadikasiessystemata-1975-1976-kai-o-gallikos-tehnokritikos-logos-gyro-sta-1970/>, πρόσβαση 8.10.2020.

Partington, G., «Obituary ‘Switch Off All Apparatuses’: Friedrich Adolf Kittler, 1943-2011», *Radical Philosophy*, 2012, <https://www.radicalphilosophy.com/obituary/friedrich-adolf-kittler-1943-2011>, 2.2.2019.

Shannon, C. E., «A mathematical theory of communication» *The Bell System Technical Journal*, vol. 27, no. 3, pp. 379-423, July, 1948, <http://people.math.harvard.edu/~ctm/home/text/others/shannon/entropy/entropy.pdf>, πρόσβαση 1.5.2019.

Smith, A. W., «Information Theory and Cybernetics», *Journal of Cybernetics*, 4:3, 1-5, 1974, <https://doi.org/10.1080/01969727408621678>, πρόσβαση 18.5.2018.

«The Gestalt Principles», <http://graphicdesign.spokanefalls.edu/tutorials/process/gestaltprinciples/gestaltprinc.htm>, πρόσβαση 15.5.2018.

Umpleby, S., «Reflexivity in social systems: the theories of George Soros», *Systems Research and Behavioral Science*, 24, 2007, σ. 515-522, <https://pdfs.semanticscholar.org/322c/bfc7119263f921789fde4c82738bd02c6d0d.pdf>, 10.10.2018.

Τηλεοπτικές Εκπομπές

Κυπραίου, Ε., «Ο καλλιτέχνης Παντελής Ξαγοράρης», παραγωγή ΕΡΤ, αρ. εκπ. 158, 24.02.1971.

Αλεξανδροπούλου, Σ., «Ηλεκτρονική Τέχνη στο Γκαίτε. Διάλογος με τον Π. Ξαγοράρη και τον Γ. Γ. Παπαϊωάννου», εκπομπή *Περισκόπιο*, παραγωγή ΕΡΤ 1, 11.04.1984

Σπηλιάδη, Β., «Βίντεο παρουσίαση της Μπίας Ντάβου», εκπομπή *Ζωντανό Μουσείο*, παραγωγή ΕΡΤ, 1985, <http://archive.ert.gr/4900/>.

Ζαχαροπούλου, Κ., «Κωνσταντίνος Ξενάκης», εκπομπή *Η εποχή των εικόνων*, επεισόδιο 012, ΕΡΤ 1, 15.02.2007.

«Ο Κωνσταντίνος Ξενάκης αυτοβιογραφείται», εκπομπή *Μονόγραμμα*, ΕΡΤ 1, 26.03.2011.

Ανδρέας Ροδίτης, Σόνια Φίλη, «Κωνσταντίνος Ξενάκης», *Στάση ΕΡΤ*, 23.05.2017, <http://webtv.ert.gr/katigories/enimerosi/o-konstantinos-xenakis-stin-stasi-ert/>

Αρχεία

Αρχείο Σπητέρη, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών ΑΠΘ.

Αρχείο Ινστιτούτου Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης (ΙΣΕΤ).

Αρχείο Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης (ΕΜΣΤ).

Αρχείο Κ. Α. Δοξιάδη, Μουσείο Μπενάκη.

Αρχείο Εμμανουήλ Μαυρομμάτη, Ναυσικάς Πάστρα.

Αρχείο Κωνσταντίνου Ξενάκη.

Αρχείο ΕΡΤ.

Συνεντεύξεις – Συζητήσεις

Εμμανουήλ Μαυρομμάτης, Αθήνα.

Κωνσταντίνος Ξενάκης, Αθήνα.

EYPETHPIO ONOMATΩN

A

Adorno, Theodor W. : 99, 349.
Agam, Yaacov : 75.
Alberro, Alexander : 21, 23, 28, 344 - 345
Albers, Anni : 281, 316 - 320, 345, 356.
Albers, Josef : 219, 285.
Alloway, Lawrence : 53, 160, 285, 345.
Andre, Carl : 45, 150, 158, 196.
Arman : 82.
Arnheim, Rudolf : 19, 260, 345.
Arp, Hans : 198, 214.
Art & Language : 22, 26, 124, 349
Asher, Michael : 27.
Axelos, Kostas (Αξελός, Κώστας) : 77, 326 - 329, 331, 333, 337, 345, 360, 374.

B

Baccilieri, Andriano : 197 - 198, 338.
Barry, Robert : 26, 150, 345.
Barthes, Roland : 19, 25, 49, 52, 110, 318, 345, 346.
Beckett, Samuel : 171.
Bell, Clive : 312, 346.
Bergson, Henri : 82, 217, 271.
Bertalanffy, Ludwig von : 47, 144, 252, 346, 358.
Beuys, Joseph : 283.
Bill, Max : 50, 73, 163, 198, 216, 234, 241.
Birkhoff, George David : 46, 261 - 262, 291, 346.
Bochner, Mel : 26, 45, 158, 301, 358.
Boltzmann, Ludwig : 259, 263 - 265.
Brâncusi, Constantin : 214
Braque, Georges : 16, 215, 276, 346.
Brusse, Mark : 82.
Bruzdowicz, Joanna : 94, 98, 100.
Bruzina, Ronald: 327.
Buchloh, Benjamin H. D. : 23 - 24, 26 - 27, 346 - 347.
Buren, Daniel : 27.
Burkert, Walter : 39, 347.
Burnham, Jack : 45, 235 - 236, 256 - 257, 347.
Bury, Pol : 73, 75, 149, 347.

C

Calder, Alexander : 70, 73.
Calvino, Italo : 19, 138, 355.
Camnitzer, Luis : 28, 347.
Cézanne, Paul : 203, 214, 215.
Cruz-Diez, Carlos : 75.

D

Darboven, Hanne : 158, 283, 306 - 307, 348.
Delaunay, Robert : 215.
Derrida, Jacques : 19, 49, 70, 110, 348.
Descartes, René : 35.
Doesburg, Van : 198.
Duchamp, Marchel : 16, 32, 73, 82, 144, 200.

E

Eco, Umberto : 68 – 71, 74, 77 - 78, 138, 348, 376.
El Greco (Ελ Γκρέκο) : 207, 307 - 308.
Ellul, Jacques : 109.
Escher, Maurits Cornelis : 241.

F

Farver, Jane : 28, 347.
Fechner, Gustav Theodor : 259 - 260.
Fibonacci : 295 - 296, 312.
Fiz, Simón Marchán : 28.
Flavin, Dan : 150.
Flynt, Henry : 22, 375, 379.
Foster, Hal : 27, 348.
Foucault, Paul-Michel : 31, 110, 113 - 114, 123, 348, 353.
Francastel, Pierre : 235, 241 - 242, 348, 358.
Franke, Herbert W. : 245.
Frazier, Charles : 256.
Fried, Michael : 92 - 93.

Friedman, Yona : 84, 98, 106, 348 - 349.

G

Gablic, Suzi : 171.

Gabo, Naum : 73, 82, 220, 221, 223 - 225, 228, 280, 349, 355.

Galois, Évastir : 242.

Gauguin, Paul : 215.

Gauss, Carl Friedrich : 250.

Gette, Paul-Armand : 82.

Ghyka, Matila : 205 - 206, 218.

Giacometti, Alberto : 225.

Godard, Jean-Luc : 99.

Goetz, Henri : 60.

GRAV : 73, 75, 149, 151.

Greenberg, Clement : 20 - 21, 32 - 34, 284 - 285, 349, 359.

Gris, Juan : 215 - 216, 359 - 360.

H

Haacke, Hans : 23, 283, 346.

Habermas, Jürgen : 133, 349, 359, 375.

Hahn, Otto : 145, 196, 198, 342 - 343, 349, 359,

Hambidge, Jay : 212.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (Χέγκελ) : 41, 77, 252, 371.

Heidegger, Martin : 86 - 89, 99, 326-327, 349 - 350.

Hesse, Eva : 150, 158.

Huebler, Douglas : 26, 345.

Husserl, Edmund : 25, 95, 350.

J

Jaar, Alfredo : 27, 359

Jakobson, Roman : 47 - 48.

Johns, Jasper : 276.

Jouffret, Esprit : 216.

Joyce, James : 70 - 71, 138.

Judd, Donald : 22, 45, 150, 158.

K

Kandinsky, Wassily : 205, 207, 213 - 214, 218, 277.
Kant, Immanuel : 21, 126, 133, 307, 350, 375.
Kaprow, Allan : 82 - 83, 350, 357.
Kawara, On : 158.
Kelly, Ellsworth : 276.
Kepes, Gyorgy : 73, 82, 255 - 256, 317, 369,
Kittler, Friedrich Adolf : 122 - 123, 351, 360, 376.
Klee, Paul : 16, 205, 213, 218, 285.
Klein, Felix : 234, 243.
Kosuth, Joseph : 21 - 22, 26, 158 - 159, 167, 200, 301 - 302, 351, 360.
Kowalski, Piotr : 75, 153.
Krauss, Rosalind : 171, 276 - 278, 280, 302, 351, 360.
Kraynik, Ted : 256.
Kristeva, Julia : 19, 49, 351.
Kubler, George : 266 - 267, 351.
Kuspit, Donald : 171.

L

Lacan, Jacques : 110.
Laclau, Ernesto : 110, 121, 351.
Lamarche-Vadel, Bernard : 144 - 145, 150, 167, 172, 196 - 197, 342, 351.
Le Corbusier : 205, 218, 219, 228, 271.
Le Parc, Julio : 73, 75, 149, 153.
Lessing, Gotthold Ephraim : 16, 18, 20, 351.
Lévi-Strauss, Claude : 39 - 44, 48 - 49, 51, 321 - 322.
LeWitt, Sol : 21 - 22, 26, 45, 92, 150, 158, 159, 161, 163, 171, 174, 196, 198, 201, 276, 345, 360.
Lippard, Lucy : 23, 146, 147, 171, 276, 284, 352, 360.
Lissitzky, El : 220, 222 - 223, 352, 360.
Lobachevsky, Nikolai : 216, 222.
Lohse, Richard Paul : 196, 198, 199, 202, 216, 241.
Lyotard, François : 49, 132 - 134, 352, 367.

M

Malevich, Kazimir : 16, 144, 220 - 221, 223, 352.
Malina, Frank : 75, 236.
Mallarmé, Stéphane : 120, 123.
Mangold, Robert : 196.

Marceau, Marcel : 96.
 Marcuse, Hebert : 25, 257.
 Marinetti, Filippo Tommaso : 72, 102.
 Martin, Agnes : 276, 278, 283 - 285, 286, 355 - 356, 358.
 Mataré, Ewald : 142.
 McLuhan, Marshall : 109, 294, 297, 353.
 Merleau-Ponty, Maurice : 25, 69, 88 - 91, 93, 95, 99, 108, 112, 117, 353.
 Merz, Mario : 283, 296.
 Mitchell, W. J. T. : 19 - 21, 353.
 Mlynarcik, Alex : 82.
 Moebius August : 234.
 Moholy-Nagy, László : 73, 82, 219, 256, 285.
 Moles, Abraham : 246.
 Mondrian, Piet : 50, 74, 186 - 188, 200 - 201, 205, 216, 277, 331, 353.
 Montel, Paul : 224.
 Morellet, François : 73, 75, 151, 121, 151, 163.
 Morgan, Kathryn : 36, 353.
 Morgan, Robert C. : 27, 353, 361.
 Morris, Robert : 21, 22, 45, 92, 96, 158, 345.
 Müller, Hans-Walter : 75.

N

Nasser, Gamal Abdel : 59.
 Newton, Isaac : 35.

O

Ohff, Heinz : 111, 361.
 Osborne, Peter : 24, 29, 30, 45, 354.

P

Panofsky, Erwin : 17, 18, 354.
 Pareyson, Luigi : 69 - 70.
 Parkin, Alan : 247.
 Peirce, Charles Sanders : 69, 70, 262, 310, 313, 354, 374.
 Pevsner, Antoine : 73, 82, 220 - 221, 223 - 224, 228, 280, 349, 355.
 Piaget, Jean : 69, 241 - 242, 354.
 Piene, Otto : 256.
 Poincaré, Henri : 46, 216.

Popper, Frank : 74, 75, 76, 103, 144, 145, 235, 354, 355, 376.
Popper, Karl : 97.
Princet, Maurice : 216.
Proust, Marcel : 19, 115, 314 - 315, 345, 355.

R

Raminez, Mari Carmen : 27 - 28.
René, Denise : 73, 74, 149, 151, 200, 375.
Restany, Pierre : 79 - 80, 84 - 86, 98 - 99, 118 - 120, 130, 144 - 145, 340, 343, 348, 355, 372.
Revault d'Allonnes, Olivier : 132 - 133.
Riley, Bridget : 76.
Rodchenko, Alexander : 73.
Ruscha, Ed : 45.

S

Saussure, Ferdinand de : 19, 24 - 25, 43, 310, 344.
Shannon, Claude : 48, 109, 264 - 265, 267, 287, 298, 374, 376.
Siegelau, Seth : 26 - 27, 345.
Sikora, Elzbieta : 94.
Smith, August W. : 262, 376.
Smith, Roberta : 25, 129, 356, 361.
Smith, T'ai : 319, 356.
Smith, Tony : 158.
Smithson, Robert : 45, 83, 92, 158, 267, 345, 357.
Sobrin, Francisco : 73, 75.
Soto, Jesús Raphael : 73, 75, 76, 149, 153.
Sotriffer, Kristian : 181, 361.
Spiegel, Gabrielle : 109, 110, 362.
Stella, Frank : 157, 241.
Stevenson Charles : 313, 356.

T

Takis (Panayiotis Vassilakis, Τάκης) : 75, 256.
Tatlin, Vladimir : 73.
Thom, René : 227, 233, 254, 269, 356, 357, 362.
Tinguely, Jean : 73, 75, 85, 149, 153, 225.
Tsai, Wen-Ying : 256.

U

Ultvedt, Per-Olov : 82.

V

Valéry, Paul : 212, 216, 271, 357.

van Eyck, Jan : 167.

Van Gogh, Vincent : 205.

Vanderbeek, Stan : 256.

Vasarely, Victor : 73, 75, 76, 121, 149.

W

Wagner, Peter : 328, 360

Wagner, Richard : 230.

Weiner, Lawrence : 21, 26.

Weiss, Rachel : 28, 347.

Wiener, Norbert : 47, 48, 109, 252, 256, 262, 267, 357.

Wittgenstein, Ludwig : 19, 25, 134, 139, 357, 372.

Wortuba, Fritz : 141 -143.

X

Xenakis, Constantin : 5, 63 - 64, 76 - 79, 84 -86, 96, 99, 101 - 102, 112, 129 - 130, 338, 347 - 349, 355, 357 - 362, 377.

A

Αδάμης, Μιχάλης : 229, 230, 269.

Ακριθάκης, Αλέξης : 119.

Αλέξανδρος ο Μέγας: 55, 136 - 138, 343, 363, 366, 373.

Ανδρεάδη, Έφη : 105, 111, 155, 246, 274, 363.

Απολλόδωρος : 209 - 210.

Αποστολάτος, Νίκος : 288.

Αριστοτέλης (Aristotle) : 18, 69, 87, 209, 211, 226, 233, 251, 345.

Αριστοφάνης : 319.

Αρχιμήδης : 268.

B

Βακαλό, Ελένη : 31 - 33, 65 - 68, 105, 134 - 135, 205, 275, 337 - 338, 363, 366.
Βασιλειάδης, Στέφανος : 269.
Βελώνης, Κωστής : 286, 374.

Γ

Γιαννόπουλος, Περικλής : 205.

Δ

Δαββέτας, Δημοσθένης : 131, 196, 199, 338, 364.
Δανιήλ : 105.
Δασκαλοθανάσης, Νίκος : 22, 24, 92, 159, 174, 198, 338.
Δεσποτόπουλος, Κωνσταντίνος : 218.
Δοξιάδης, Κωνσταντίνος Α. : 206 - 207, 212, 230, 245, 247 - 249, 259, 338, 344, 364, 366, 368, 371, 373, 377.
Δουμάνη, Μαριέλλα : 323, 338, 364.

Ε

Ευκλείδης : 87, 207, 209, 213, 216 - 217, 222 - 223, 233 - 234.

Ζ

Ζαχαρόπουλος, Ντένης : 122, 338, 365.
Ζεύξης : 209 - 210.
Ζούνη, Όπυ : 152.

Η

Ηλιοπούλου Ρογκάν, Ντόρα : 124, 340, 365.
Ηράκλειτος : 36 - 40, 76 - 77, 125, 127 - 128, 211, 270, 332, 337, 375.
Ησίοδος : 35, 38.

Ι

Ιωακειμίδης, Χρήστος : 106 - 107, 156, 365, 371.

K

Κακαβούλια, Μαρία : 66, 68, 338.
Καμπουρίδης, Χάρης : 338, 340, 365.
Καραχάλιος, Κωνσταντίνος : 82.
Καστοριάδης, Κορνήλιος : 326.
Κατζουράκης, Μιχάλης : 152.
Κονταράτος, Σάββας : 230, 247, 259, 261, 339.
Κοντελετζίδου, Δωροθέα : 196, 201, 339.
Κοντόπουλος, Αλέκος : 206, 237, 366.
Κοτζαμάνη, Μαρία : 140, 339, 366.
Κουνενάκη, Πέγκυ : 99, 104, 113, 339.

M

Μάρθας, Τάκης : 205.
Μαυρομμάτης, Εμμανουήλ : 53, 55 - 56, 74 - 75, 114, 136, 141 - 142, 144 - 147, 149, 152 - 157, 170, 175, 177, 189, 192, 194, 196, 199, 283, 340, 342, 366 - 368, 376 - 377.
Μερκούρη, Μελίνα : 325.
Μίχας, Γιάννης : 152.
Μόραλης, Γιάννης : 203, 205.
Μπεκιάρη, Χρυσούλα : 72, 119, 123, 125, 129, 340.
Μπογιατζής, Βασίλης : 326 - 327.
Μπουζιάνης, Γιώργος : 206.
Μπουτέας, Γιάννης : 152.

N

Ντάβου, Μπία : 3, 14, 17, 33, 57, 111, 152, 214, 245, 262, 266, 273 - 276, 278 - 284, 286 - 325, 333 - 335, 338, 340 - 342, 363 - 364, 367 - 368, 371 - 374, 377.

Ξ

Ξαγοράρης, Ζάφος : 56.
Ξαγοράρης, Παντελής : 3, 14, 17, 33, 35, 46, 48, 51, 56, 57, 72 - 73, 75, 82, 109, 124, 127, 152, 164, 195, 203 - 234, 236, 239 - 273, 279, 287, 296 - 298, 310, 315, 317, 325, 332 - 334, 339, 341 - 342, 344, 363, 366, 368 - 371, 373 - 374, 377.
Ξενάκης, Ιάnnης : 75, 219, 221, 228, 230, 239.
Ξενάκης, Κοσμάς : 230.
Ξενάκης, Κωνσταντίνος : 3, 14, 17, 33, 35, 53 - 55, 58 - 61, 63 - 68, 71 - 73, 75 - 79, 82 - 86, 92 - 93, 95 - 99, 101 - 113, 115 - 140, 144, 153, 235, 282, 325, 329 - 330, 339 - 340, 342 - 344, 355, 357, 363 - 368, 370 - 374, 377.
Ξύδης, Αλέξανδρος : 31, 155 - 156, 283, 325 - 326, 342, 368, 370.

Ο

Όμηρος : 19, 35, 319.

Π

Πανδή, Τίνα: 152, 218, 273, 279, 281, 288, 301, 324, 342, 376.

Παπαϊωάννου, Γιάννης Γ. : 229 - 231, 238 - 240, 247, 269, 337, 371, 377.

Παπανικολάου, Μιλτιάδης : 196, 199, 200, 220, 282, 340, 342, 371.

Παρμενίδης : 209, 211, 244.

Πάστρα, Ναυσικά : 3, 13 - 14, 17, 33, 53 - 56, 73 - 74, 124, 141 - 152, 157 - 165, 167 - 202, 275, 325, 330 - 331, 340, 342 - 343, 349, 363, 365 - 368, 371, 374, 377.

Περικλής : 323.

Πικιώνης, Δημήτρης : 205 - 207, 215, 218, 259, 271, 343, 344.

Πλάτων : 194, 209, 211 - 213, 218, 233, 259, 271, 342 - 343, 375.

Πολύκλειτος: 204, 205

Πρεβελάκης, Παντελής : 209 - 210.

Πυθαγόρας (Πυθαγόρειοι, Πυθαγορισμός) : 169 - 170, 183 - 184, 190, 206, 209, 210, 211, 213, 218, 240, 271, 315.

Ρ

Ρωμανού, Χρύσα : 82.

Σ

Σαββόπουλος, Χάρης : 185, 191, 279, 342 - 343, 372,

Σεφέρης, Γιώργος : 282, 334 - 335, 343.

Σπηλιάδη, Βεατρίκη : 155, 275, 287, 289, 292, 296, 303, 308, 341, 372, 377.

Σπητέρης, Τώνη : 31 - 32, 56, 74, 155, 206, 212, 219, 244 - 245, 247, 249, 251, 268 - 270, 343, 370, 372 - 373, 377.

Σταματόπουλος, Σταμάτης : 205.

Σωκράτης : 211, 213.

Σχιζάκης, Σταμάτης : 14, 153, 156, 273, 279, 281, 288, 301, 324, 342, 368.

Τ

Τσόκλης, Κώστας : 105, 374.

Φ

Φασιανός, Αλέκος : 205.

Φατούρος, Δημήτρης : 239, 341.

Φιλόστρατος : 315.

Φιοραβάντες, Βασίλης : 131, 344, 373.

Χ

Χαρίτος, Δημήτρης : 288, 374.

Χατζηκυριάκος Γκίκα, Νίκος : 205, 218.

Χρήστου, Χρύσανθος : 60, 126, 156, 196, 199, 230, 269, 344, 374.

Χριστοφόγλου, Μάρθα : 104, 374.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνες Κωνσταντίνος Ξενάκης

Όλο το φωτογραφικό υλικό προέρχεται από το αρχείο του καλλιτέχνη και τα στοιχεία στις λεζάντες από το υπόμνημα που ο ίδιος διατηρούσε.



Εικ.1, *Φύση*, 1958, μελάνι σε χαρτί



Εικ.2, *Βασανισμένος κορμός*, 1958, λάδι σε καμβά



Εικ.3, *Έκρηξη*, 1959, λάδι σε καμβά



Εικ.4, *Καμμένος κορμός*, 1960, λάδι σε καμβά



Εικ.5, *Δάσος*, 1960, λάδι σε καμβά



Εικ.6, *Sous bois*, 1961, λάδι και παστέλ σε ?, 11 x 18,5 εκ.



Εικ.7, *Φύση*, 1961, λάδι σε χαρτί, 50 x 65 εκ.



Εικ.8, *Τοπίο*, 1962, μονοτυπία, λάδι σε χαρτί, 45 x 56 εκ.



Εικ.9, *Μηχανή*, 1962, λάδι σε χαρτί



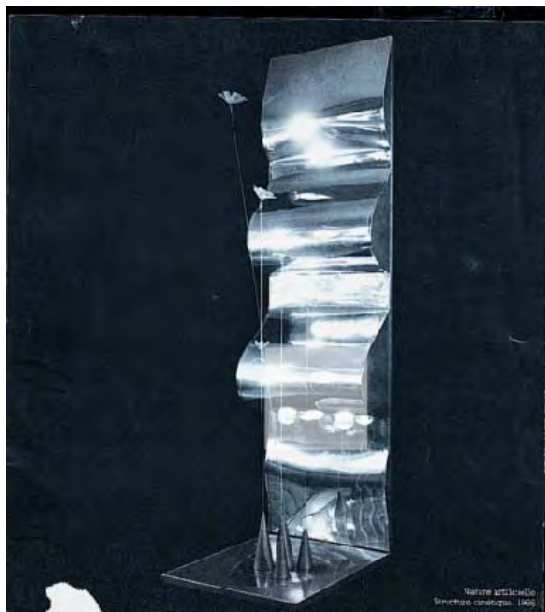
Εικ.10, *Μηχανή*, 1962, 50 x 65 εκ.



Εικ.11, *Parade*, 1963, λάδι σε χαρτί, 106 x 28 εκ.



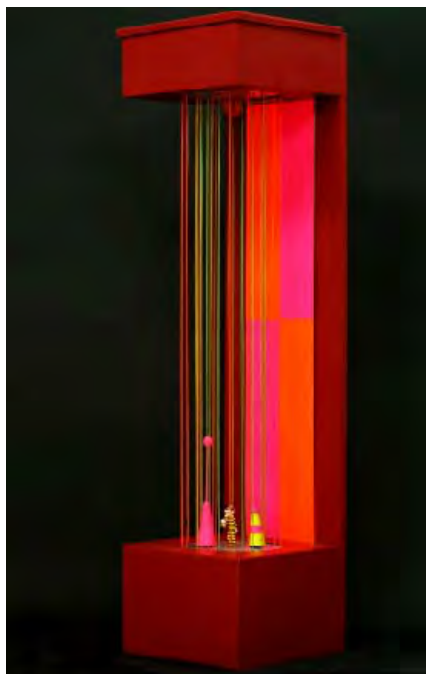
Εικ.12, *Τεχνητή Φύση*, 1966, μεικτή τεχνική, 144 x 33,5 x 30 εκ.



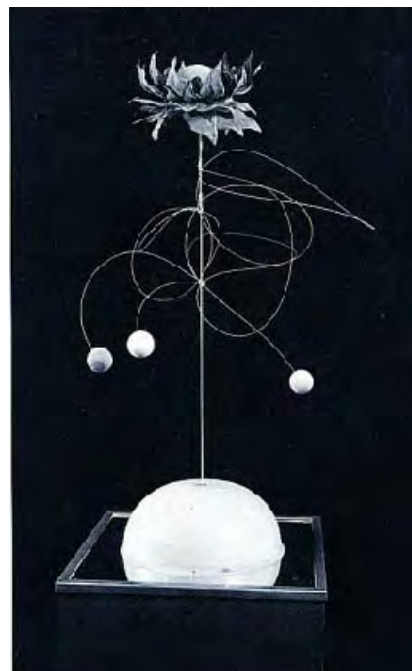
Εικ.13, *Τεχνητή Φύση*, 1966, μεικτή τεχνική



Εικ.14, *Nature Zero*, 1967, μεικτή τεχνική (αλουμίνιο, ξύλο, πλαστικό), 170 x 47 x 50 εκ.



Εικ.15, *Prison*, 1967, μεικτή τεχνική, 121 x 30 x 32 εκ.



Εικ.16, *Τεχνητή Φύση*, 1967, μεικτή τεχνική



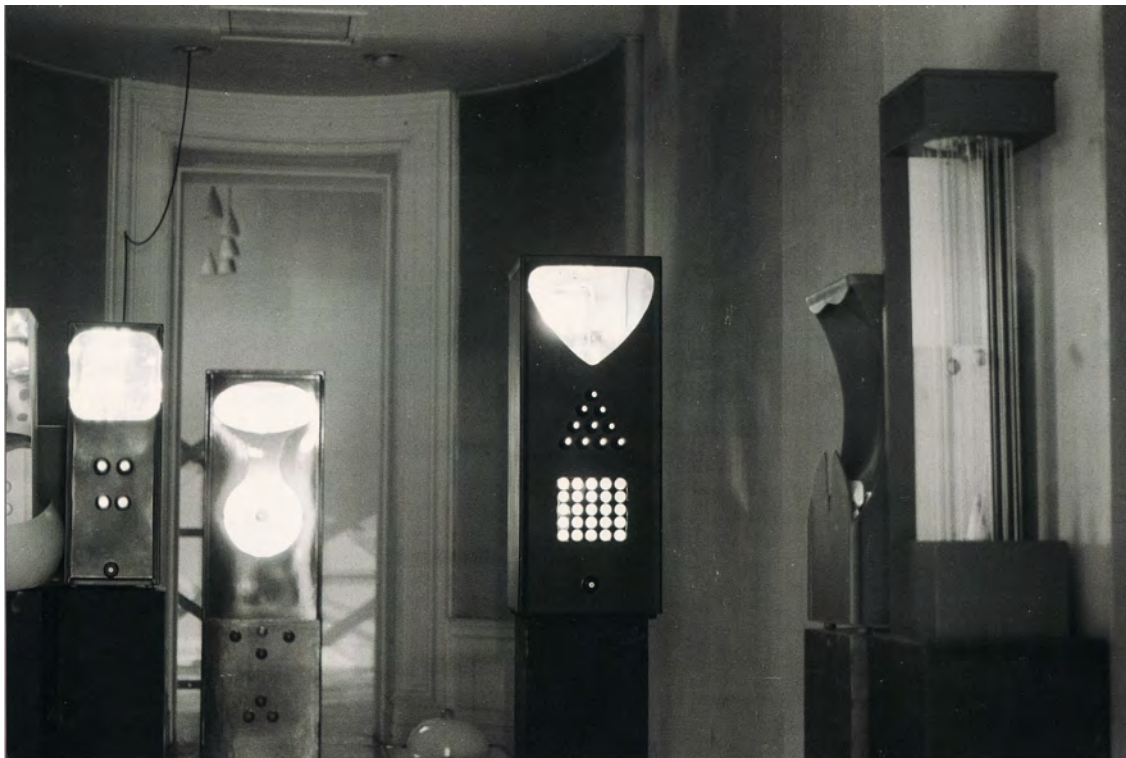
Εικ.17, *Superland*, 1967, ηλεκτροκινητικό περιβάλλον, Lunds Konsthall, Σουηδία



Εικ.18, *Superland*, 1967,
ηλεκτροκινητική κατασκευήμεικτή
τεχνική



Εικ.19, *Signes - Codes*, 1967



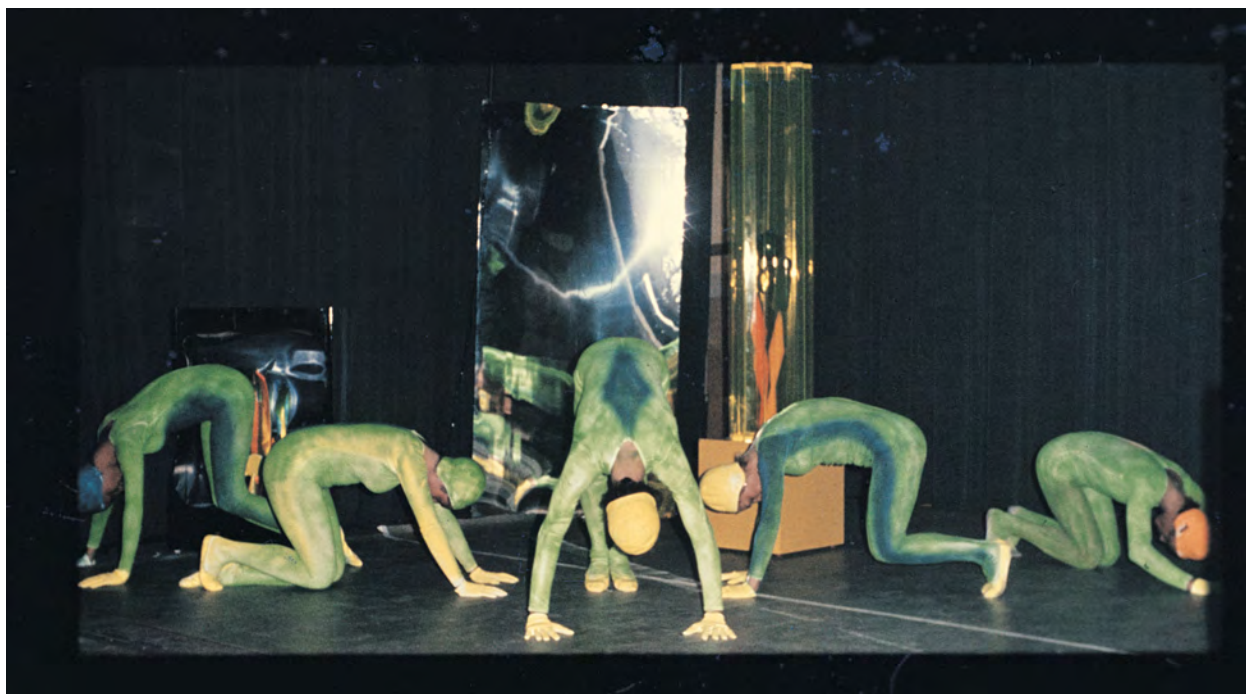
Εικ.20, *Synchronisme Tellurique*, 1968, environnement, "Expansions et environnements: Le Décor
Quotidien de la Vie", Muse Gallira, Paris



Εικ.21, *Ηλεκτροκινητική κατασκευή*, 1968, μεικτή τεχνική



Εικ.22, *Ηλεκτροκινητική κατασκευή*, 1968, μεικτή τεχνική



Εικ.23, *EK-STASIS*, θέαμα με ηλεκτροκινητικά γλυπτά, μουσική J. Bruzdowicz, μίμοι Jaroszewics και Marceau



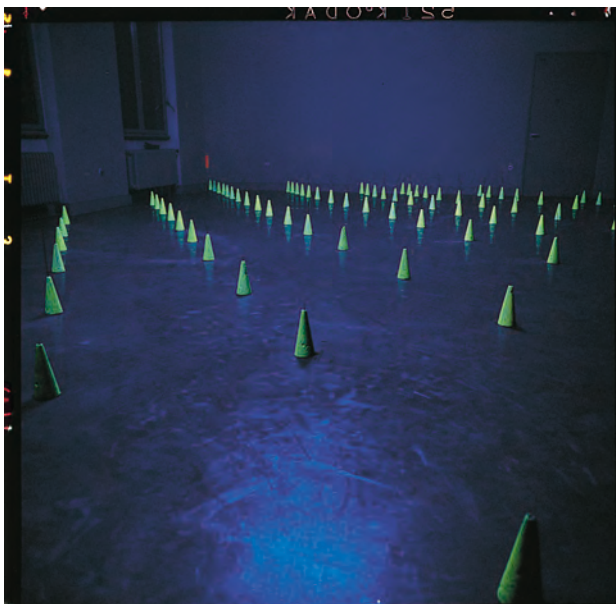
Εικ.24, *EK-STASIS*, θέαμα με ηλεκτροκινητικά γλυπτά, μουσική J. Bruzdowicz, μίμοι Jaroszewics και Marceau



Εικ.25, *Espace a réflexion*, 1969, περιβάλλον



εικ.26, *Signs - Cones* , 1970, οργάνωση χώρου με σήματα-κώνους, Malmö Museum, Σουηδία



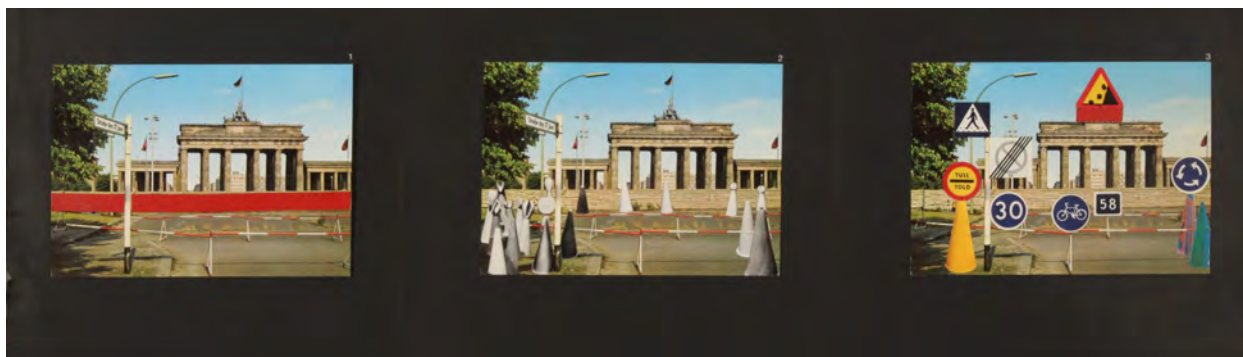
Εικ.27, *Problème*, 1971, περιβάλλον, Ausstellungsräume der Ehemmaligen Galerie des XX Jahrhunderts, Βερολίνο



Εικ.28, *Berlin*, 1970, κολλάτζ, 54 x 19,5 εκ.



Εικ.29, *Berlin*, 1970, κολλάτζ, 41,5 x 31,5 εκ.



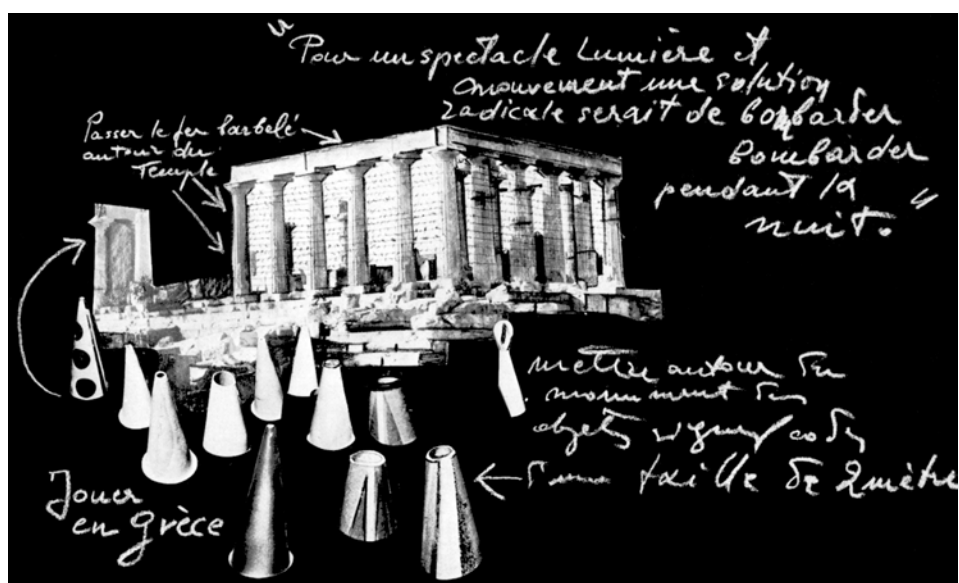
Εικ.30, *Berlin*, 1970, κολλάτζ, 24,5 x 86 εκ.



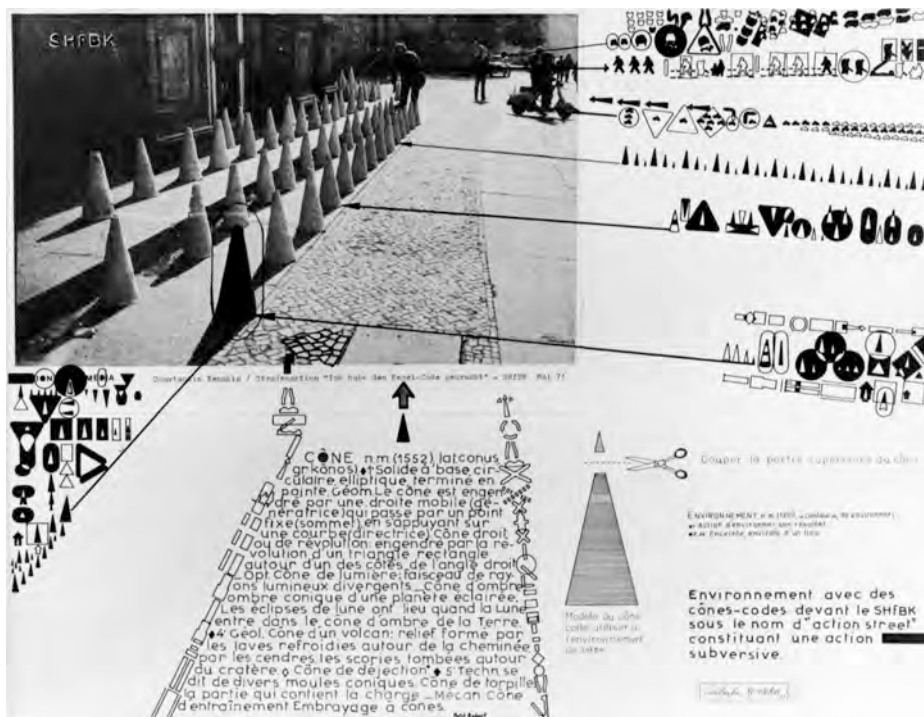
Εικ.31, Berlin, 1970, κολλάζ 65 x 50 εκ.



Εικ.32, Berlin, 1970, κολλάζ, 27,5 x 34 εκ.



Εικ.33, Jouer en Grèce, 1970, κολλάζ, χ.δ.



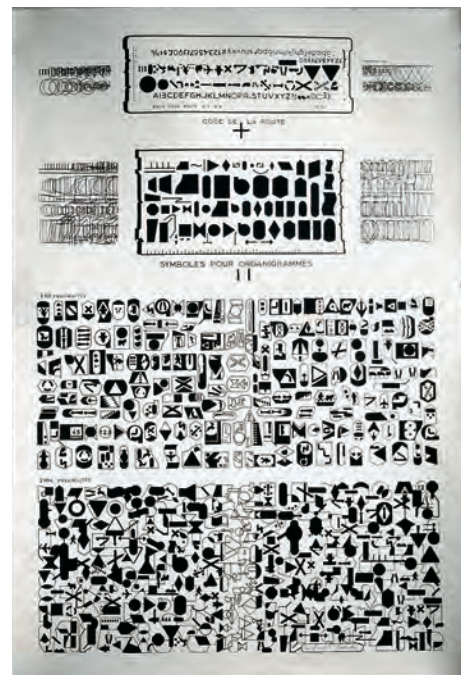
Εικ.34, *Strassenaktion Berlin*, 1971, gouache, 50 x 65 εκ



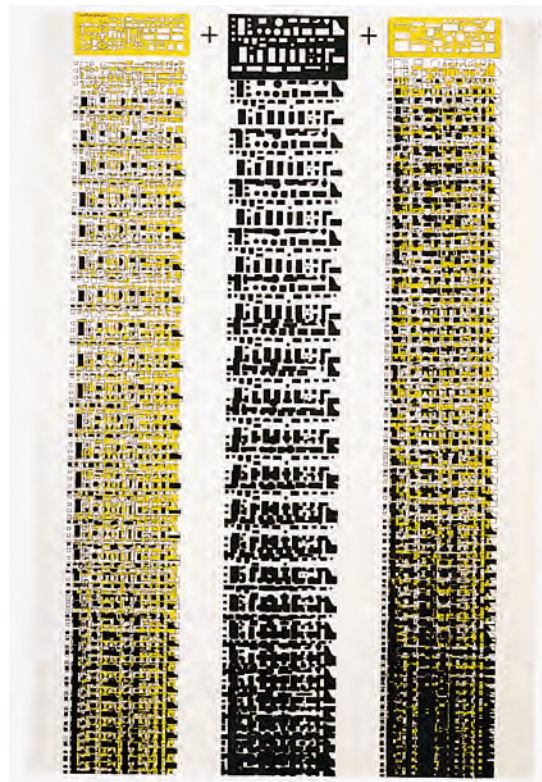
Εικ.35, *Strassenaktion Berlin*, 1971, φωτογραφία από τη δράση



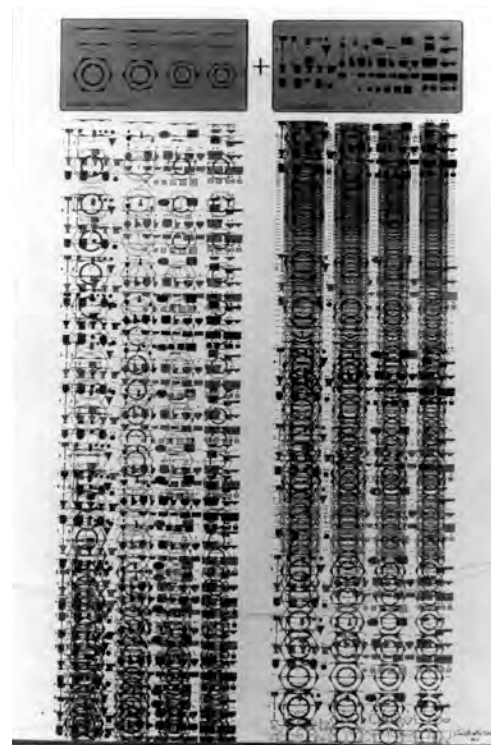
Εικ.36, *RA = Reflexion + Action = Reaction*, 1971, εξώφυλλο εφημερίδας



Εικ.37, *Code de la route et symb. pour organ*, 1971, σχέδιο, 89 x 60,5 εκ.



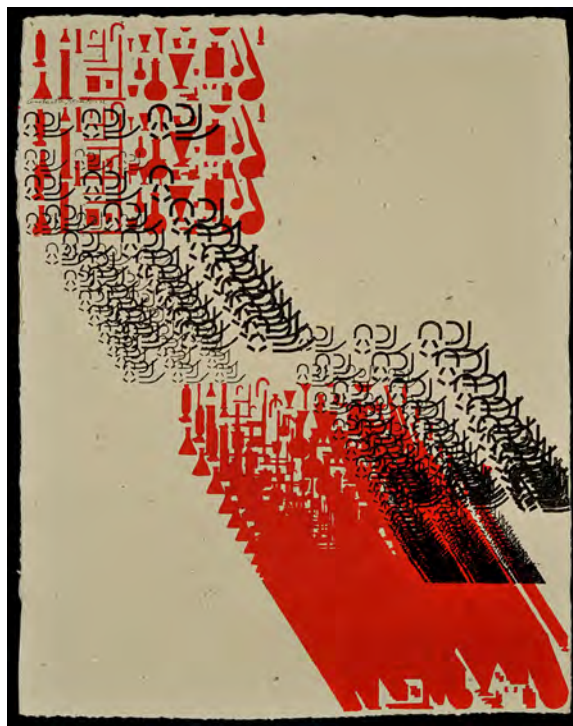
Εικ.38, *3 Gabarits Plus*, 1971-2, ακρυλικό, 195 x 130 εκ.



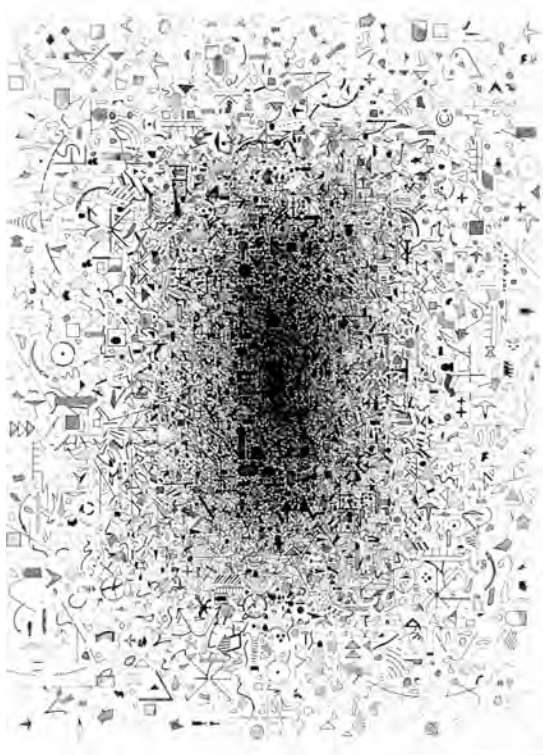
Εικ.39, *Sanitaire Installation*, 1971-72, gouache, 88 x 60 εκ.



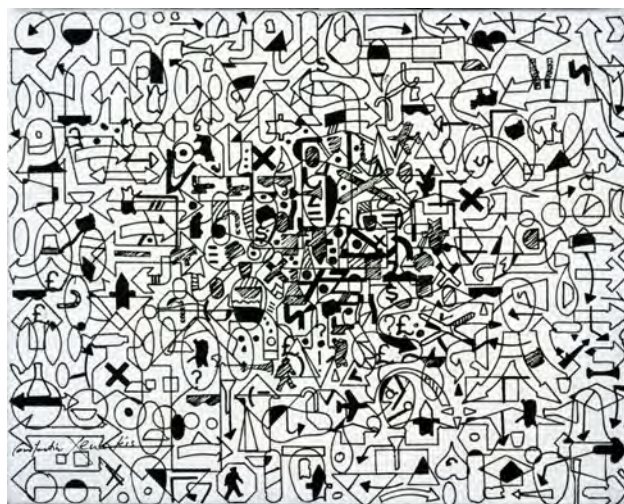
Εικ.40, *Archi*, 1971-72, gouache, 65 x 48,5 εκ.



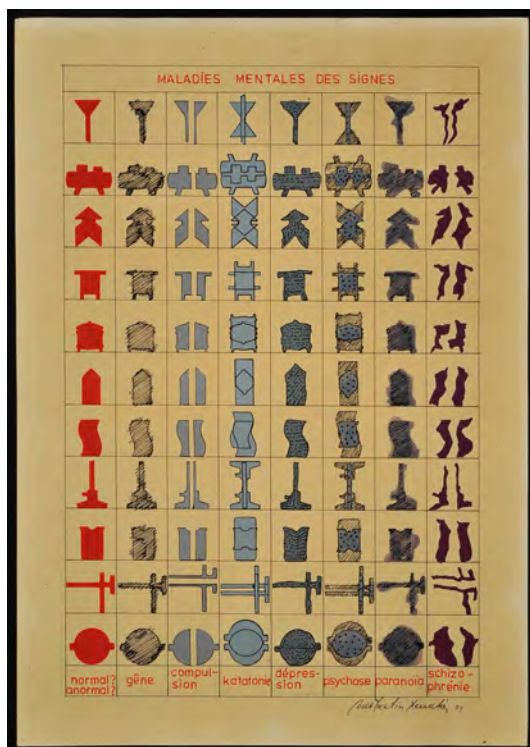
Εικ.41, *Alchimie*, 1972, gouache, 65 x 50 εκ.



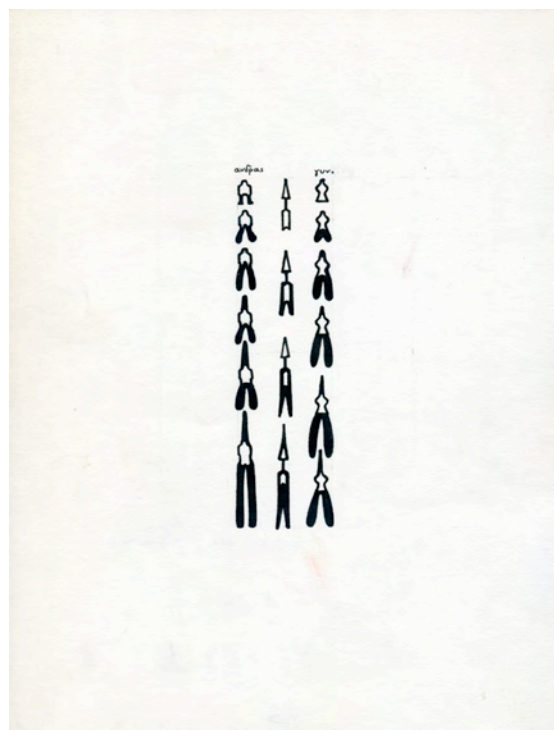
Εικ.42, *Asphyxie*, 1972, σχέδιο, 76,5 x 57 εκ.



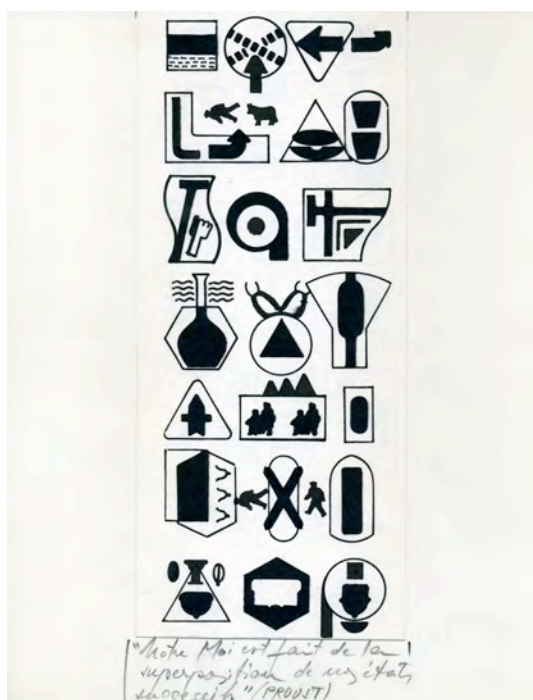
Εικ.43, *Chaos*, 1972, ακρυλικό, 19 x 24 εκ.



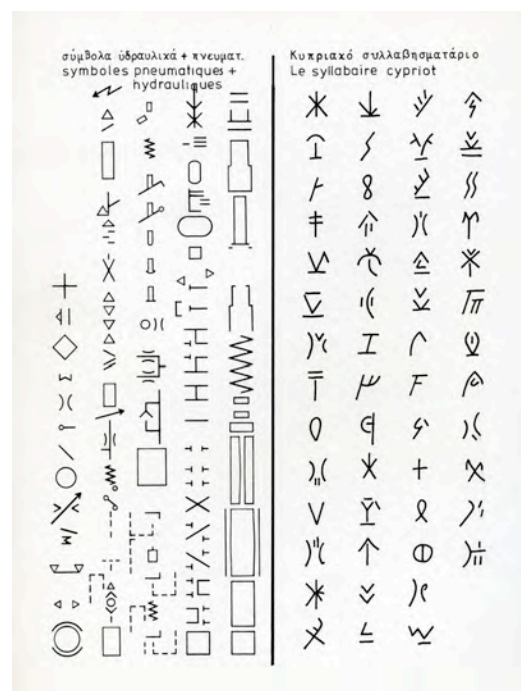
Εικ.44, *Maladies mentales des signes*, 1973, gouache, 42 x 30 εκ.



Εικ.45, *Homme / Femme*, 1973, σχέδιο, 25 x 19 εκ.



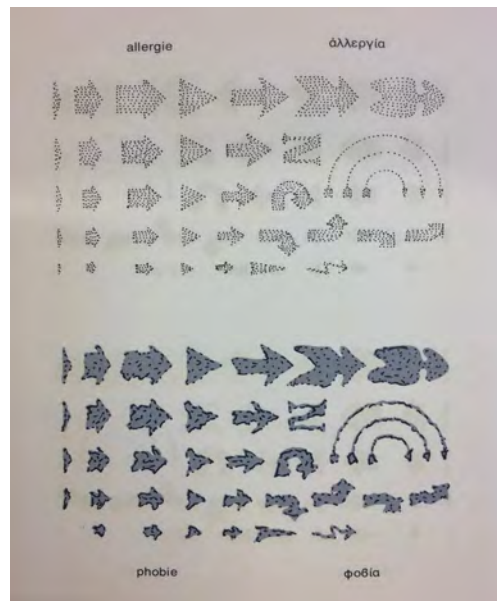
Εικ.46, *Proust*, 1973, σχέδιο, 25 x 19 εκ.



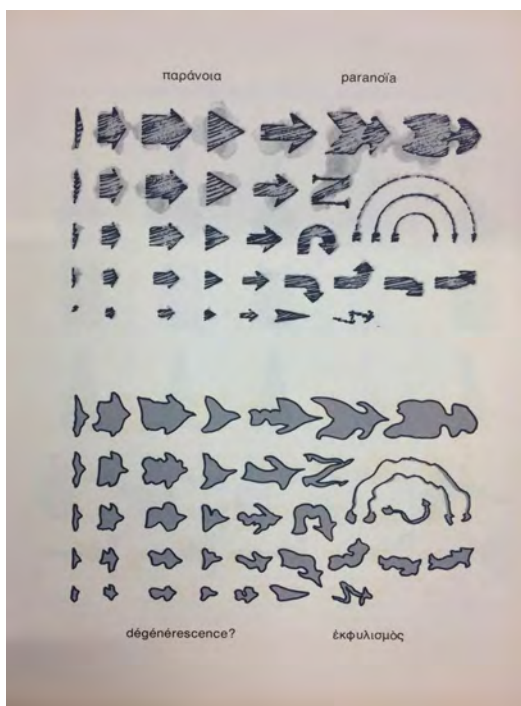
Εικ.47, *Syllabaires*, 1973, σχέδιο, 25 x 19 εκ.



Εικ.48, *Signes*, 1973, σχέδιο, 25 x 19 εκ.



Εικ.49, *Flèches*, 1973, σχέδιο, 25 x 19 εκ.



Εικ.50, *Flèches*, 1973, σχέδιο, 25 x 19 εκ.



Εικ.51, *Labyrinthe*, 1973, σχέδιο, 60 x 50 εκ.



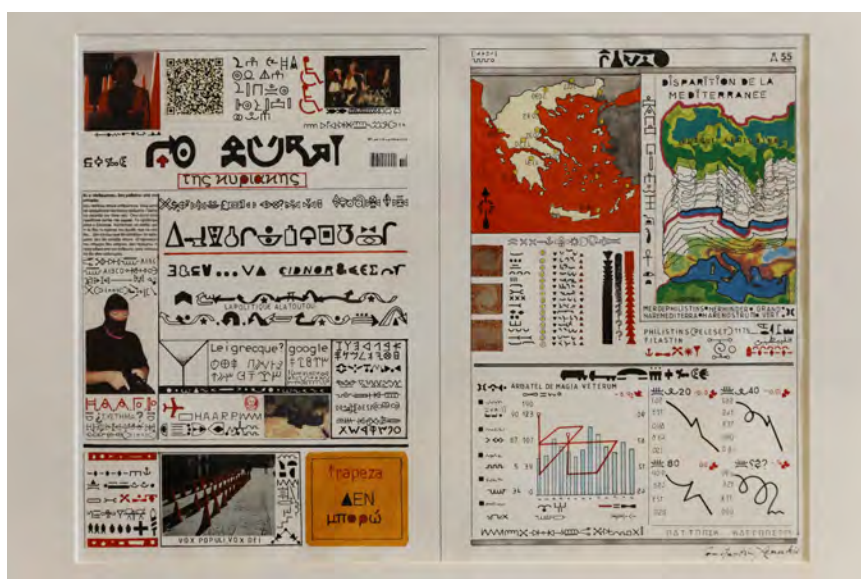
Εικ.52, *Hommage au tantrisme*, 1973, σχέδιο, 25 x 19 εκ.



Εικ.53, *Journal*, 1971, σχέδιο, 64,5 x 48,5 εκ.



Εικ.54, *Journal*, 1974, δράσις, Ζάγκρεμπ



Εικ.55, *Σημεία και Τέρατα, Γυμνές Αλήθειες*, 2011, gouache, 41 x 58 εκ.



Εικ.56, *Qvo Vadis*, 1973, μεικτή τεχνική, 24,5 x 24 x 9,5 εκ.



Εικ.57, *Europe*, 1975, ακρυλικό, 46 x 38 εκ.



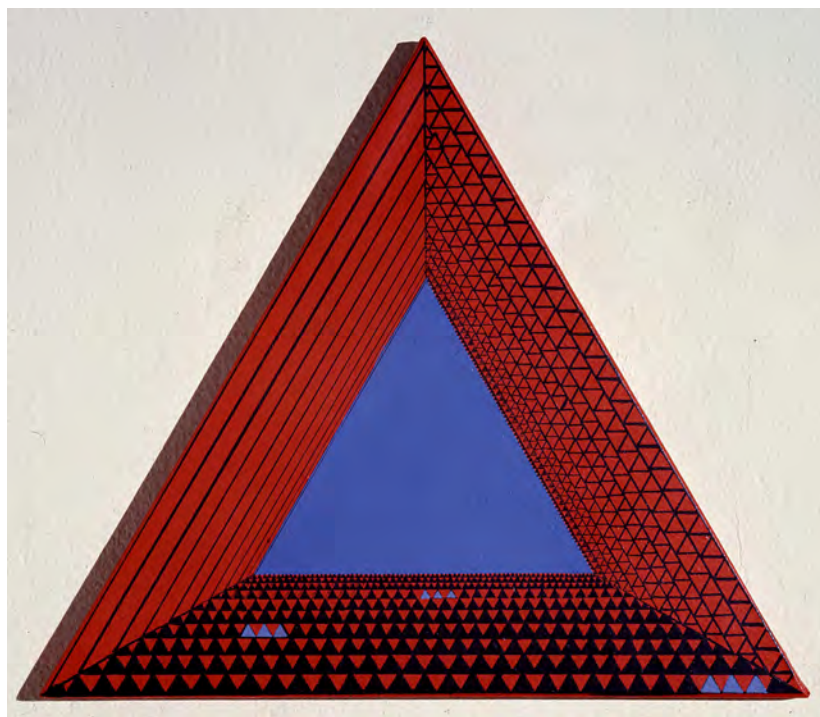
Εικ.58, *Géographie*, 1976, μεικτή τεχνική, 34,5 x 51 x 10 εκ.



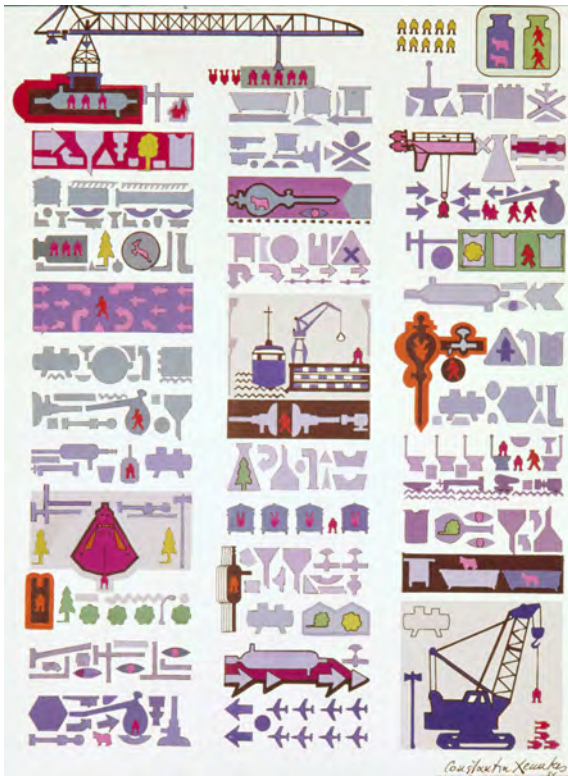
Εικ.59, *Flèches d'interdiction*, 1976, ακρυλικό, 50 εκ. διαμ.



Εικ.60, *Histoire de l'art*, 1976, μεικτή τεχνική, 10 x 10 x 10 εκ.



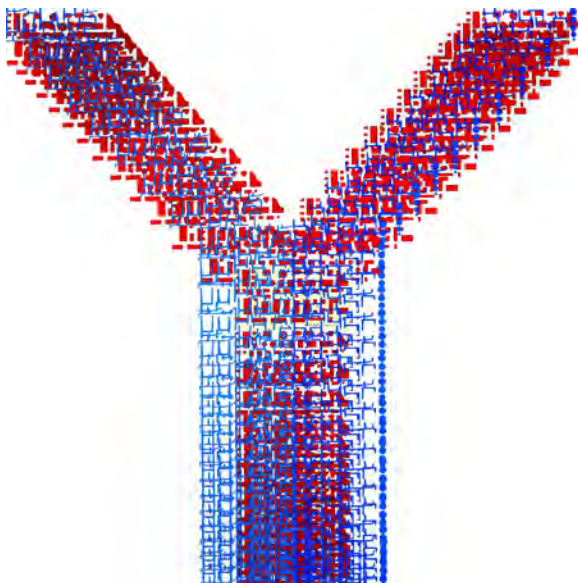
Εικ.61, *Les trois pyramides*, 1976, ακρυλικό, 43 x 50 εκ.



Εικ.62, *Texte*, 1974, gouache, 46 x 38 εκ.



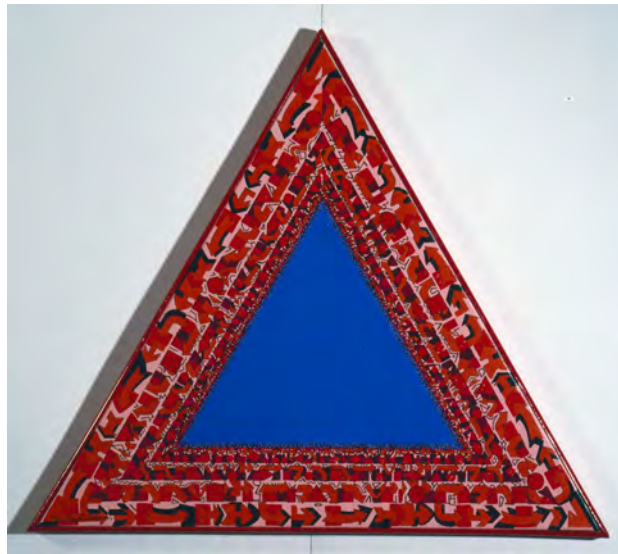
Εικ.63, *Prismatique déduction*, 1977, ακρυλικό, 200 x 50 εκ.



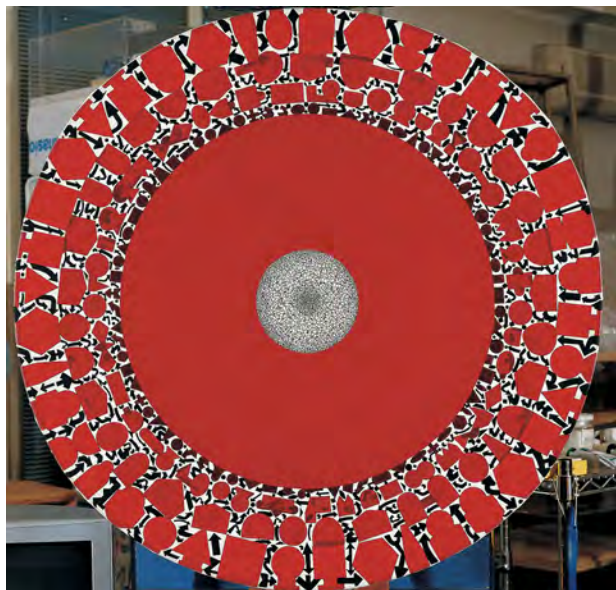
Εικ.64, *i grec*, 1976, ακρυλικό, 150 x 150 εκ.



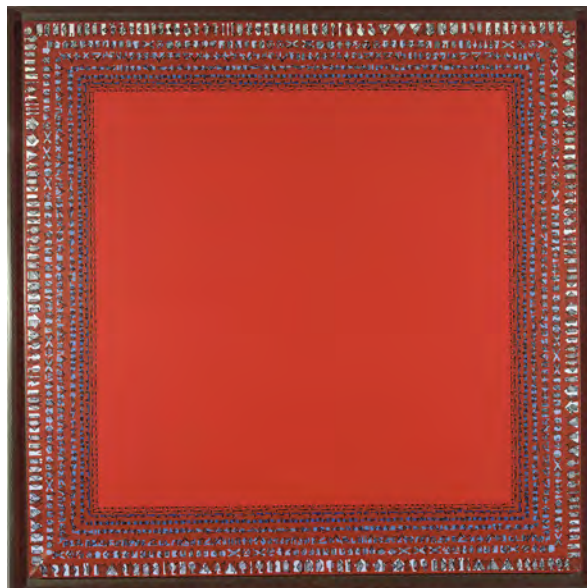
Εικ.65, *Chimie*, 1976, ακρυλικό, 100 x 100 εκ.



Εικ.66, *Mer polluée*, 1983, ακρυλικό, 50 x 50 εκ.



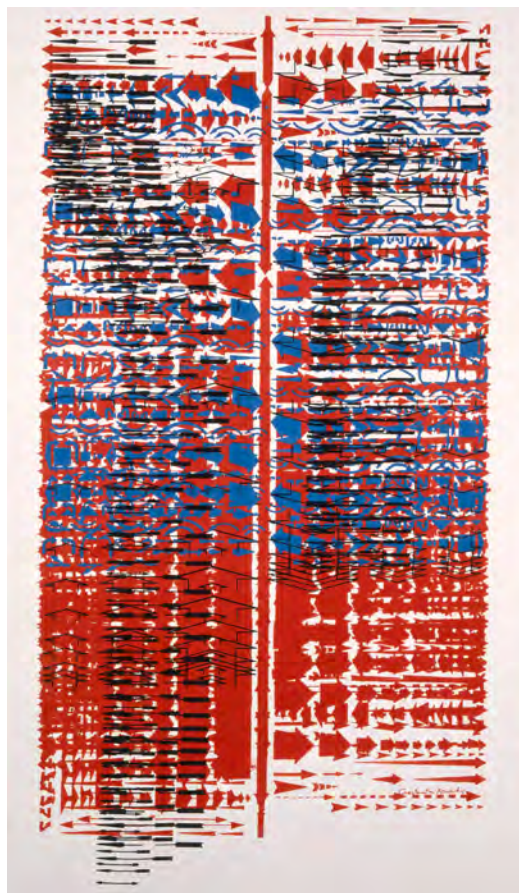
Εικ.67, *Danger*, 1976, ακρυλικό, 80 εκ. διάμ.



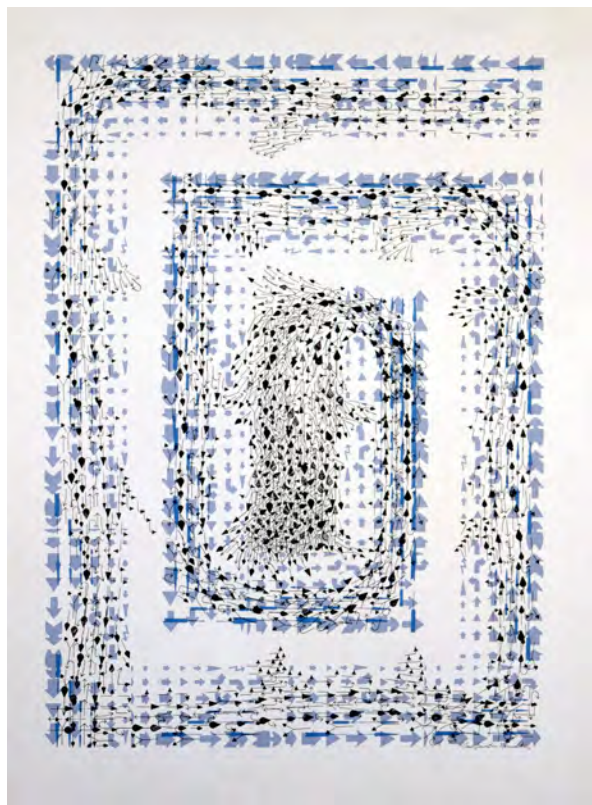
Εικ.68, *Jardin*, 1982, ακρυλικό, 100 x 100 εκ.



Εικ.69, *Infinity*, 2017, 100 x 100 εκ.



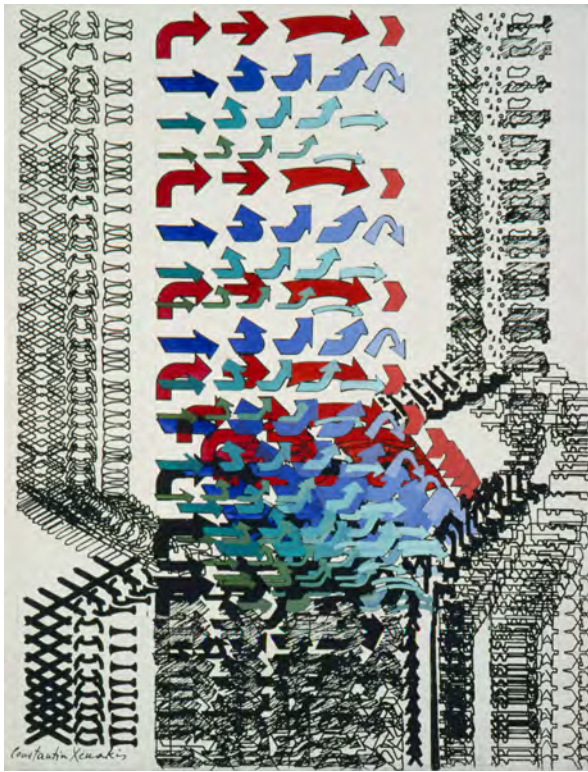
Εικ.70, *La Flèche*, 1978-1982, gouache, 76 x 57 εκ.



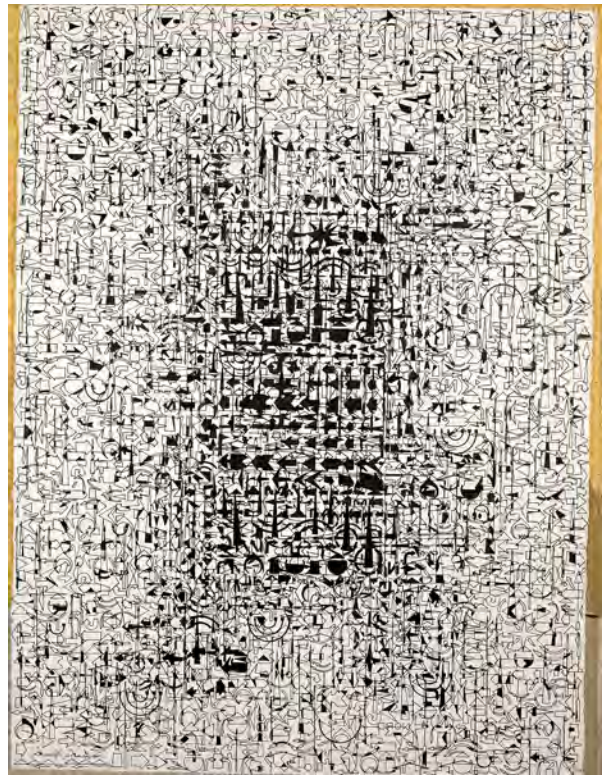
Εικ.71, *La Flèche*, 1978-1982, gouache, 76 x 57 εκ.



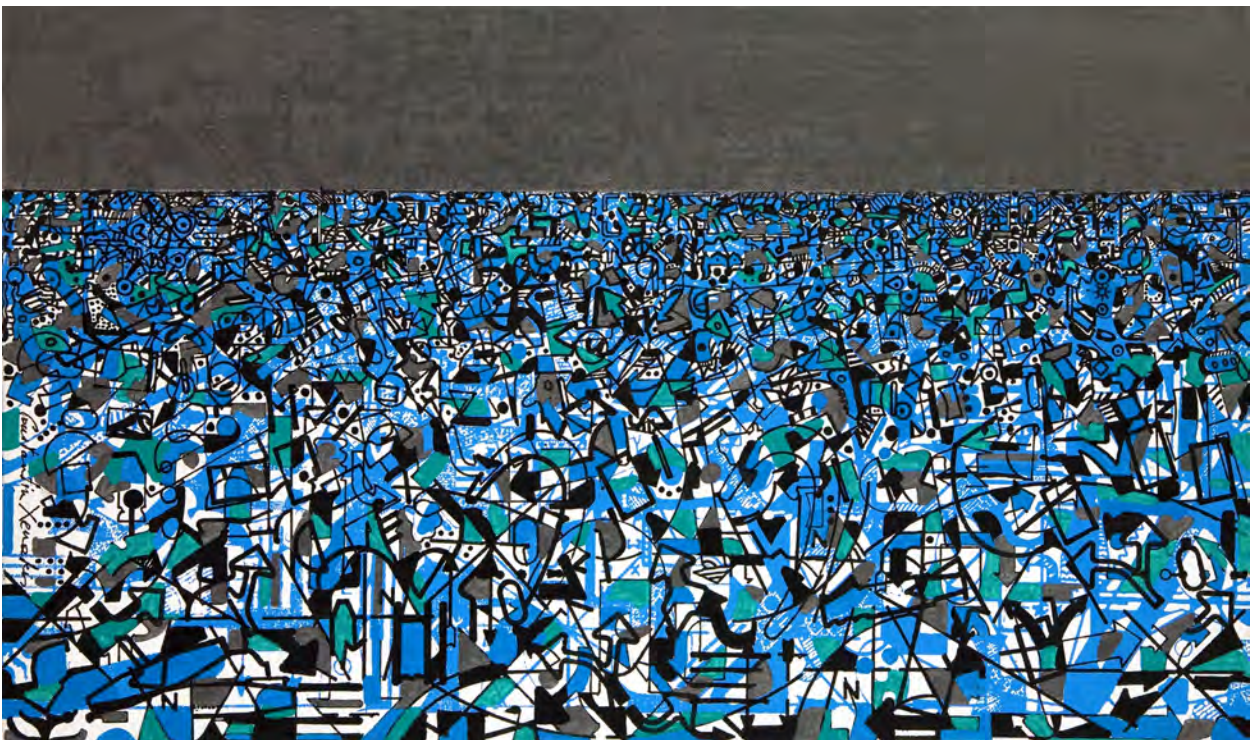
Εικ.72, *La Flèche*, 1978-1982, gouache, 76 x 57 εκ.



Εικ.73, *Circuits*, 1982, ακρυλικό, 35 x 27 εκ.



Εικ.74, *Flèches*, 1978-1982, σχέδιο, 76 x 57 εκ.



Εικ.75, *Too much*, 2004, ακρυλικό, 27 x 46 εκ.



Εικ.76, *Fractal 13*, 2009, ακρυλικό, 50 x 50 εκ.



Εικ.77, *Parcours sémiotiques*, ανάγλυφα και κεραμικά, 670 m², σταθμός επεξεργασίας λυμάτων Crosne, Γαλλία



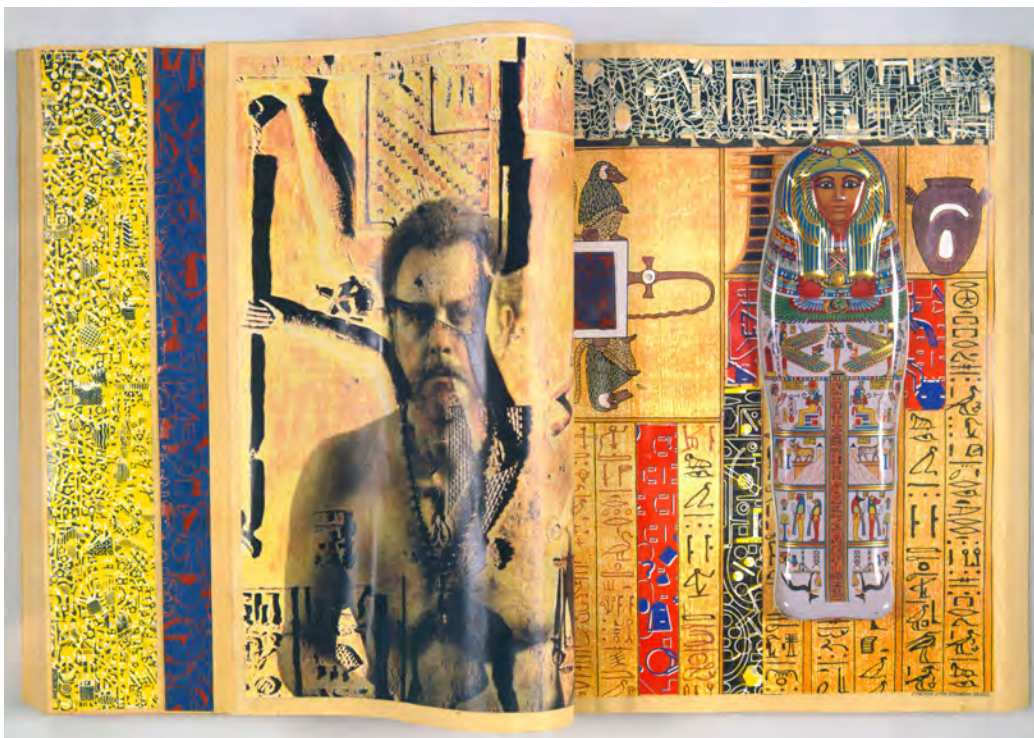
Εικ.78, *Constantin Xenakis*, 1995, μεικτή τεχνική, 260 x 180 εκ.



Εικ.79, *Το βιβλίο της ζωής. Κεφάλαιο Β', Ο Μέγας Αλέξανδρος κι εγώ*, 1997, μεικτή τεχνική, 220 x 205 x 135 εκ.



Εικ.80-81, *Το βιβλίο της ζωής. Κεφάλαιο Β', Ο Μέγας Αλέξανδρος κι εγώ*, 1997, εγκατάσταση, 220 x 205 x 135 εκ.



Εικ.82, *Το βιβλίο της ζωής. No 1*, 1997, μεικτή τεχνική, 43 x 59 x 12 εκ.



Εικ.83-84, *Το βιβλίο της ζωής. Κεφάλαιο Γ', Τα τρία Κ*, 2003, εγκατάσταση, Μακεδονικό Μουσείο Θεσσαλονίκης



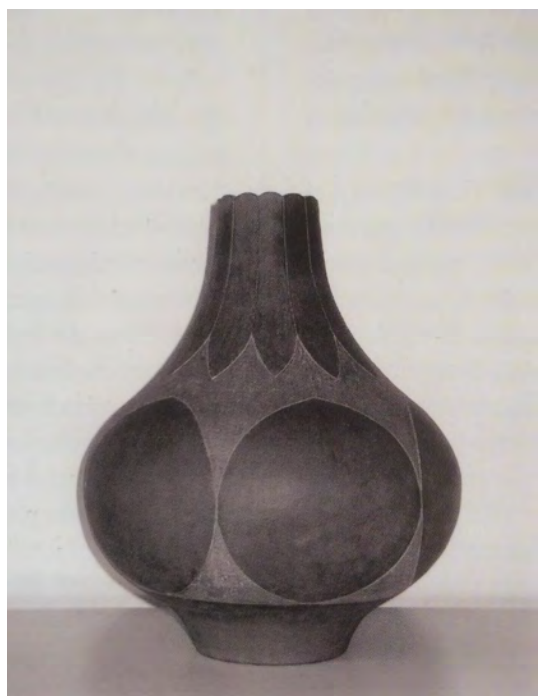
Εικ.85, ΠΗΛΑΚΑ, 2013, μεικτή τεχνική, 40 x 90 x 17 εκ.

Εικόνες Ναυσικά Πάστρα

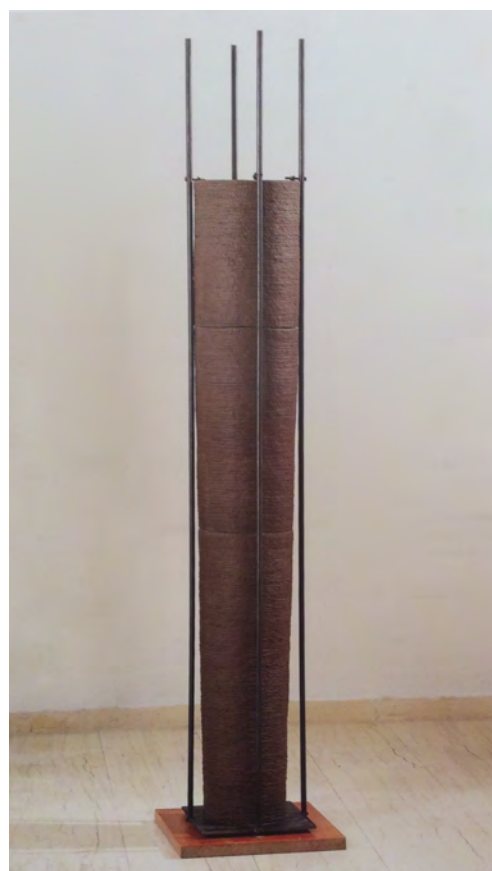
Το φωτογραφικό υλικό και τα στοιχεία στις λεζάντες προέρχονται από το αρχείο της καλλιτέχιδος, τον κατάλογο *Ναυσικά Πάστρα (1921-2011)*. Αναδρομική έκθεση: *τα Σχέδια, τα Γλυπτά και τα Θεωρητικά Κείμενα*, (επιμ. Μαυρομάτης, Ε.), Θεσσαλονίκη, Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 2014 και άλλους καταλόγους της καλλιτέχιδος.



Εικ.86, Ο καθηγητής Mataré διδάσκει μπροστά από το αγγείο της Ναυσικάς Πάστρα, Σάλζμπουργκ, 1957



Εικ.87, *Αγγείο*, 1957, πηλός, 35,5 εκ.



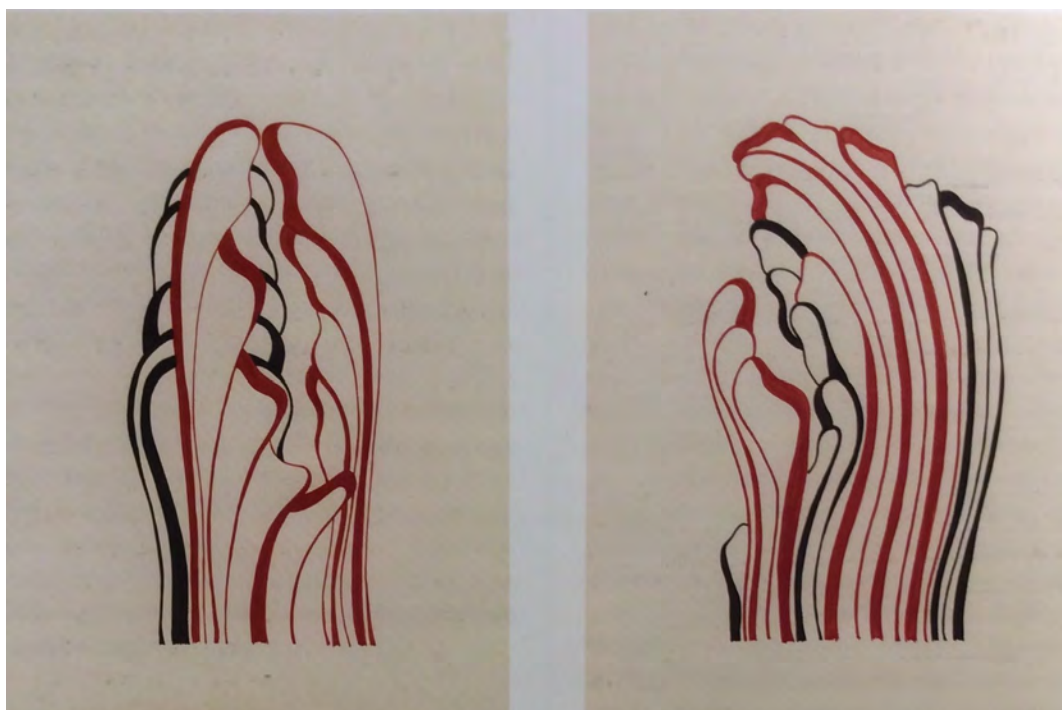
Εικ.88, *Γη*, σίδηρο, ξύλο, *No 4*, 1998, 203 x 40,5 x 40,5 εκ., από τη σειρά *Σχέσεις-Ρυθμοί Τ.Ε.*, 1998



Εικ.89, *Τόρσο Ι*, 1959, μπρούτζος, 50 εκ.



Εικ.90, *Κεφάλι*, 1963-64, τσιμέντο, 57 εκ.



Εικ.91, *Φυτικοί οργανικοί ρυθμοί*, 1964-65, σχέδια με μελάνι, 59,2 x 42 εκ.



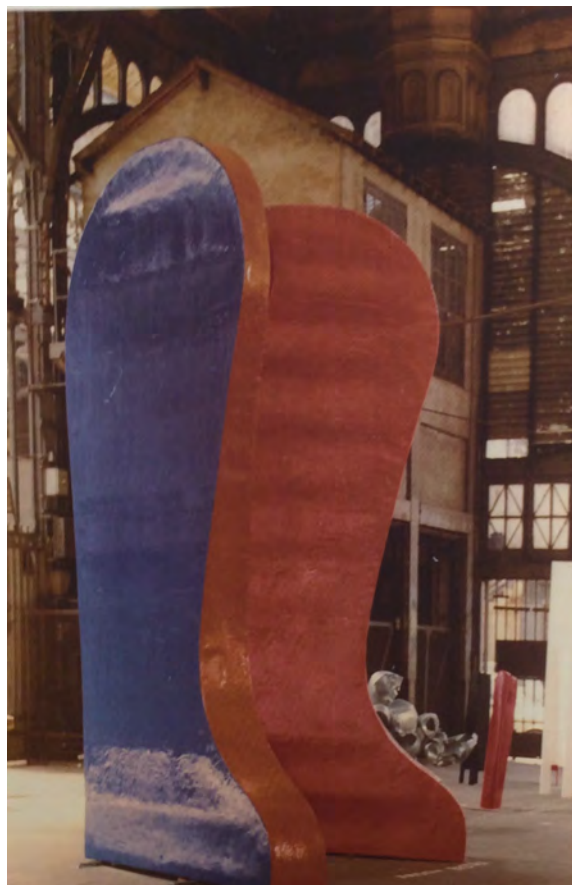
Εικ.92-93, Όγκοι και οργανωμένοι χώροι, 1968, σχέδια με μελάνι, 31,5 x 23,5 εκ.



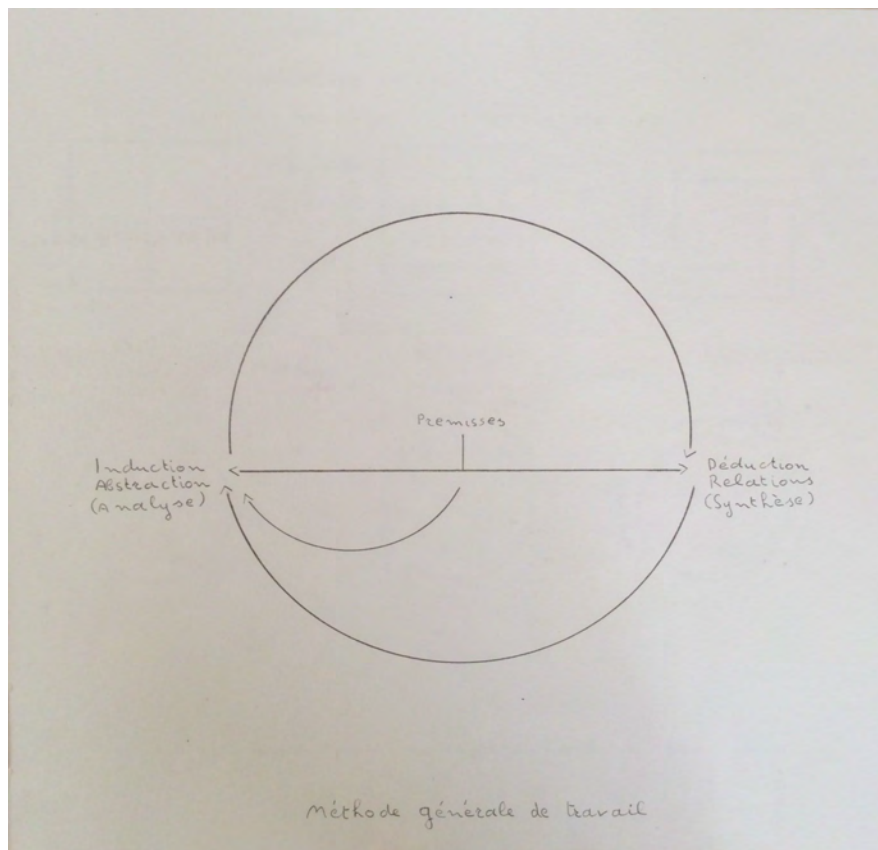
Εικ.94, Συμπαγείς χώροι και γλυπτικά περιβάλλοντα, 1968, ακρυλικά, 31,8 x 41,7 εκ.



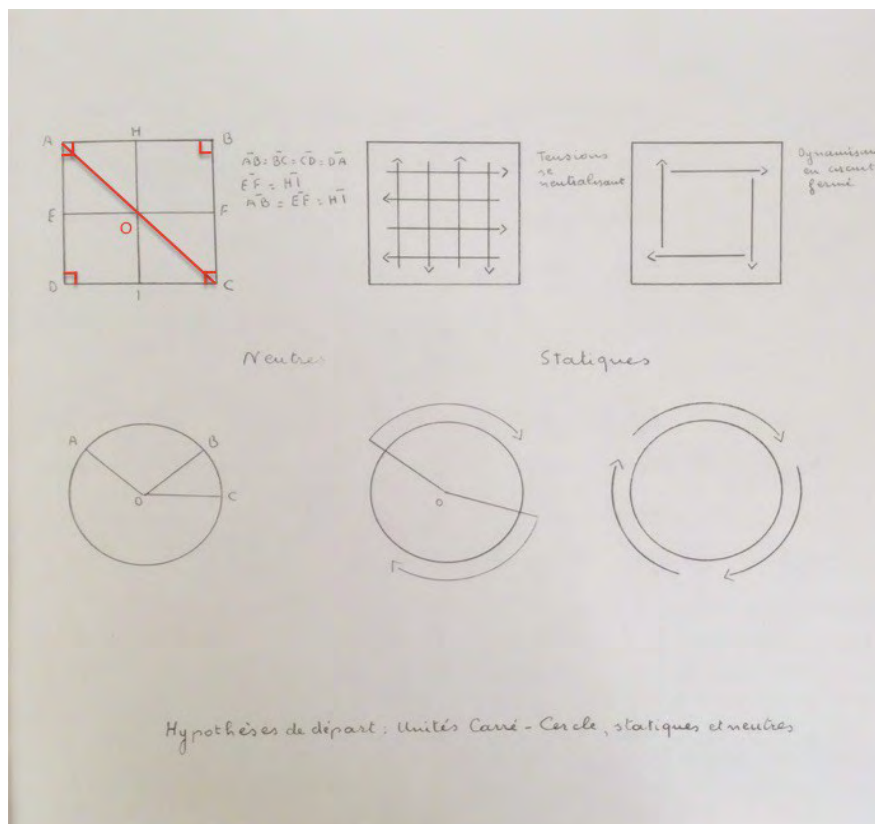
Εικ.95, Γιγάντιες Πύλες, 1968-69, μακέτα από πηλό, 44 x 20 εκ.



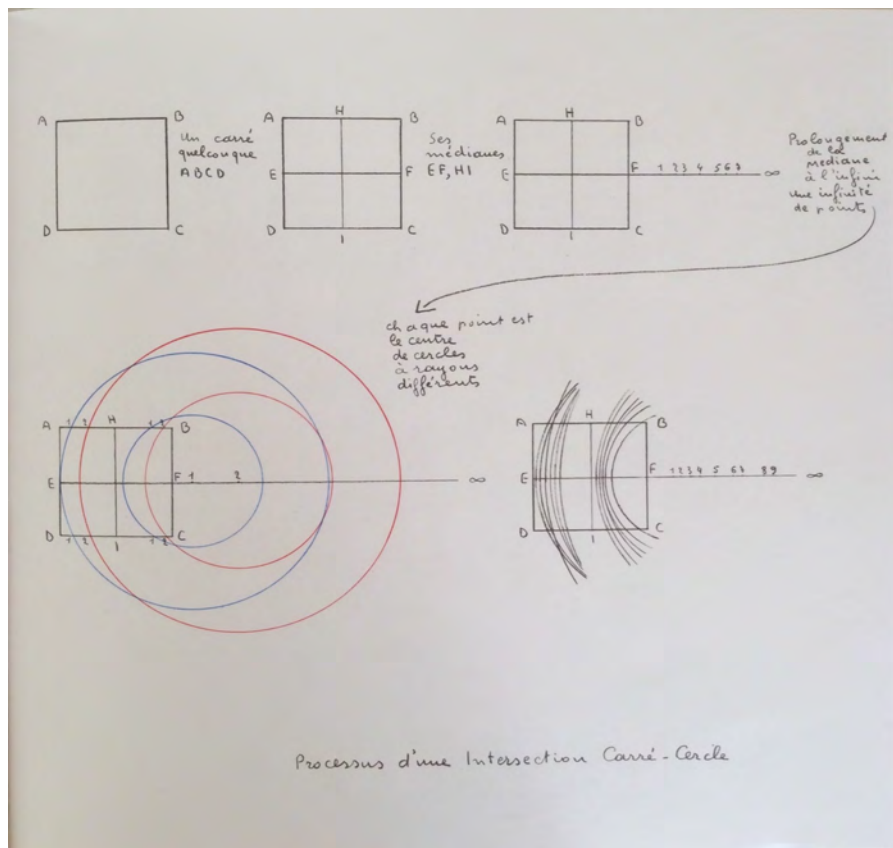
Εικ.96, Ιθάκη, 1969, βαμμένος πολυεστέρας, 432 x 396 x 228 εκ., XXI Salon de la Jeune Sculpture, Παρίσι



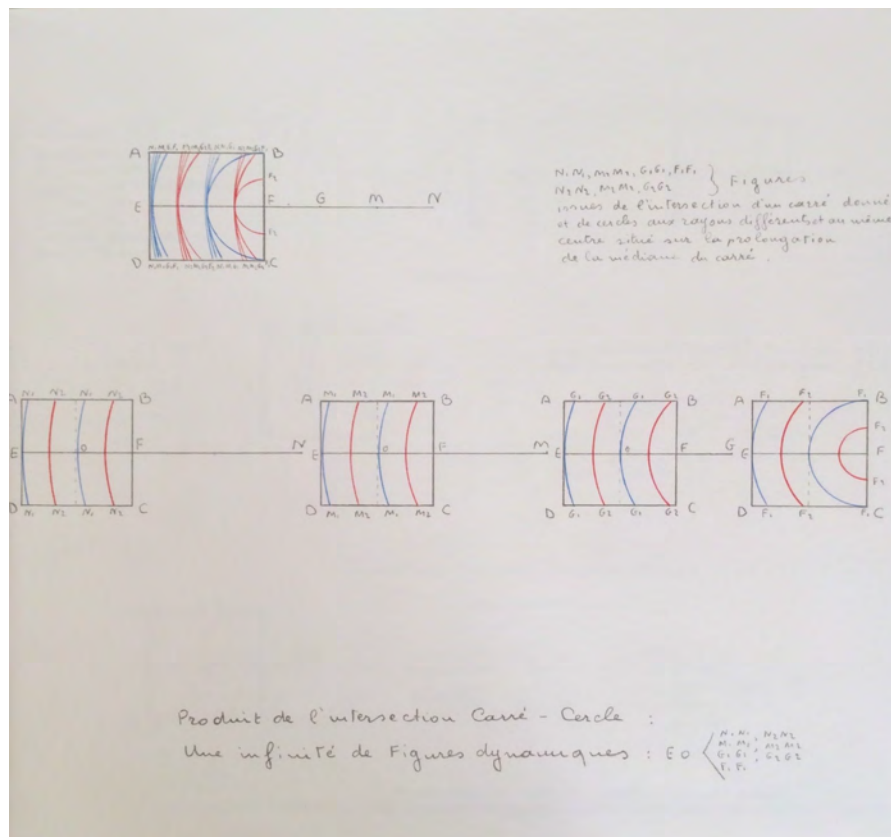
Εικ.97, Γενική μέθοδος εργασίας, 1976, σχέδιο, λιθογραφία, 23,9 x 24 εκ. Όλες οι εικόνες προέρχονται από τον κατάλογο *Analogiques*, Editions Denise Rene Paris, 1976.



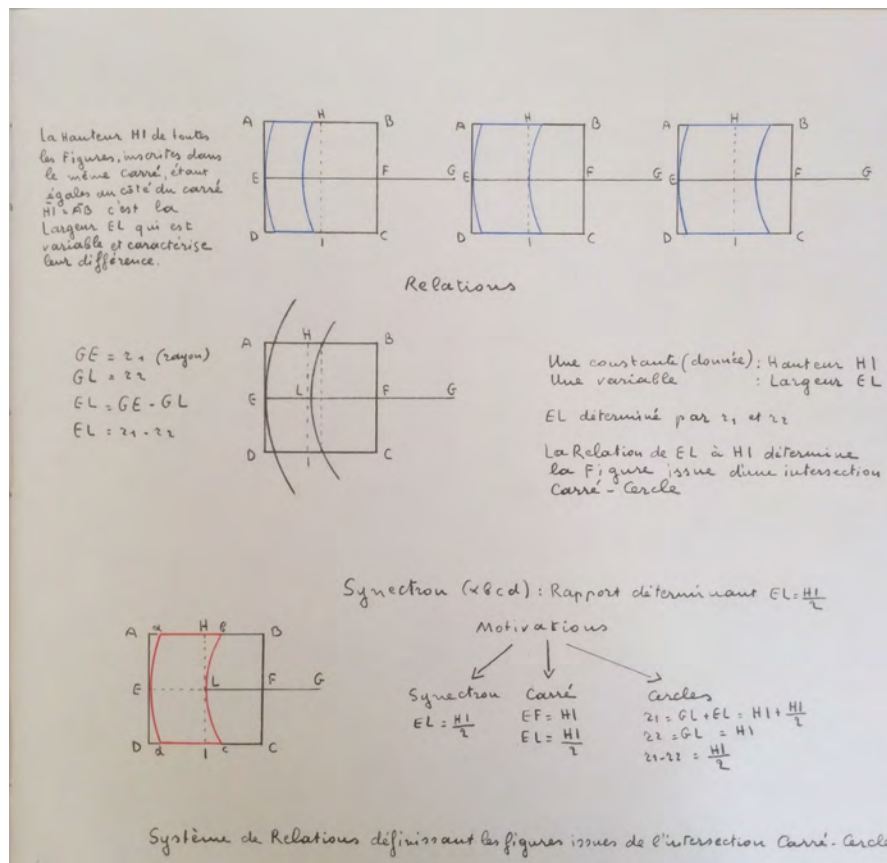
Εικ.98, Αρχικές υποθέσεις : Ενότητες Τετραγώνου - Κύκλου, 1976, σχέδιο, λιθογραφία, 23,9 x 24 εκ. (οι σημειώσεις με κόκκινο είναι επιπρόσθετες για την ανάγκη επεξήγησης του σχεδίου)



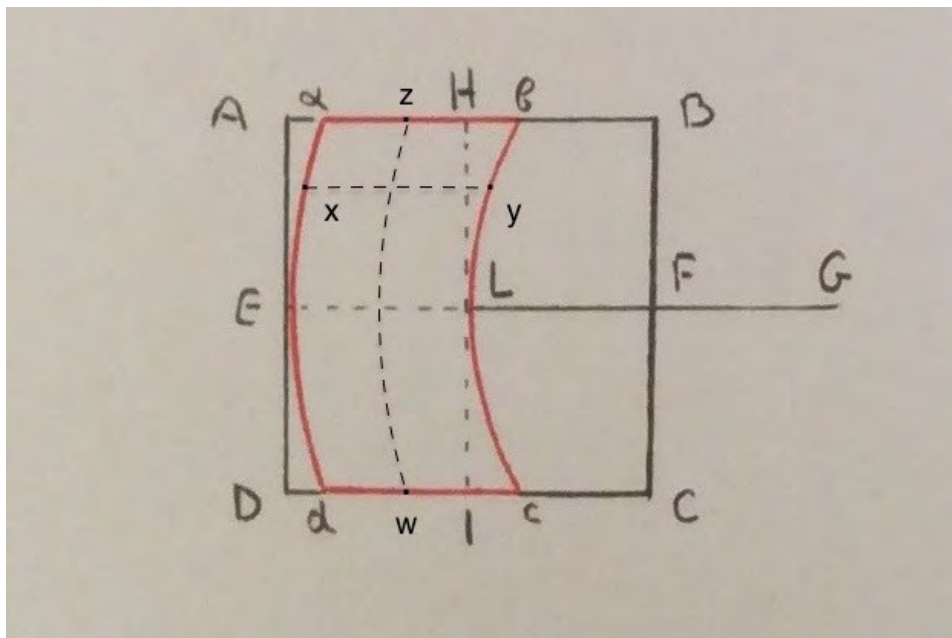
Εικ.99 Διδικασία της διατομής Τετραγώνου -Κύκλου, 1976, σχέδιο, λιθογραφία, 23,9 x 24 εκ.



Εικ.100, Αποτέλεσμα της διατομής Τετραγώνου-Κύκλου : Ένας άπειρος αριθμός δυναμικών φιγούρων, 1976, σχέδιο, λιθογραφία, 23,9 x 24 εκ.



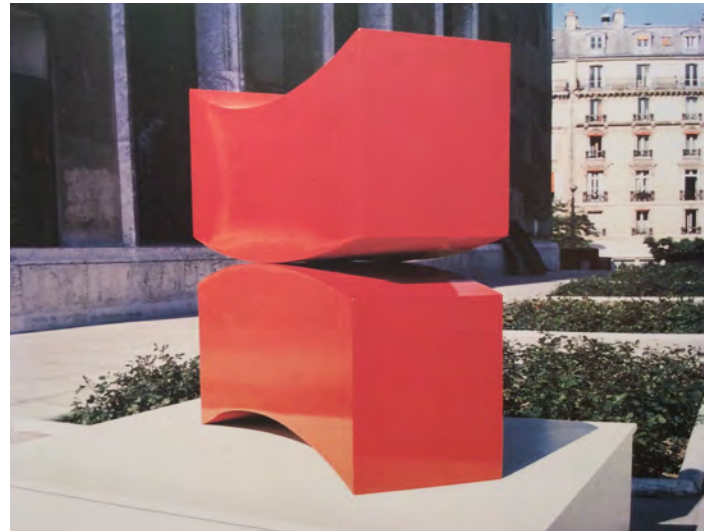
Εικ.101, Σύστημα σχέσεων που προσδιορίζει τις μορφές που προκύπτουν από τη διατομή Τετραγώνου-Κύκλου, 1976, σχέδιο, λιθογραφία, 23,9 x 24 εκ.



Εικ.102, Σύνεκτρον, λεπτομέρεια από το παραπάνω σχέδιο για τη μαθηματική επεξήγηση της κατασκευής



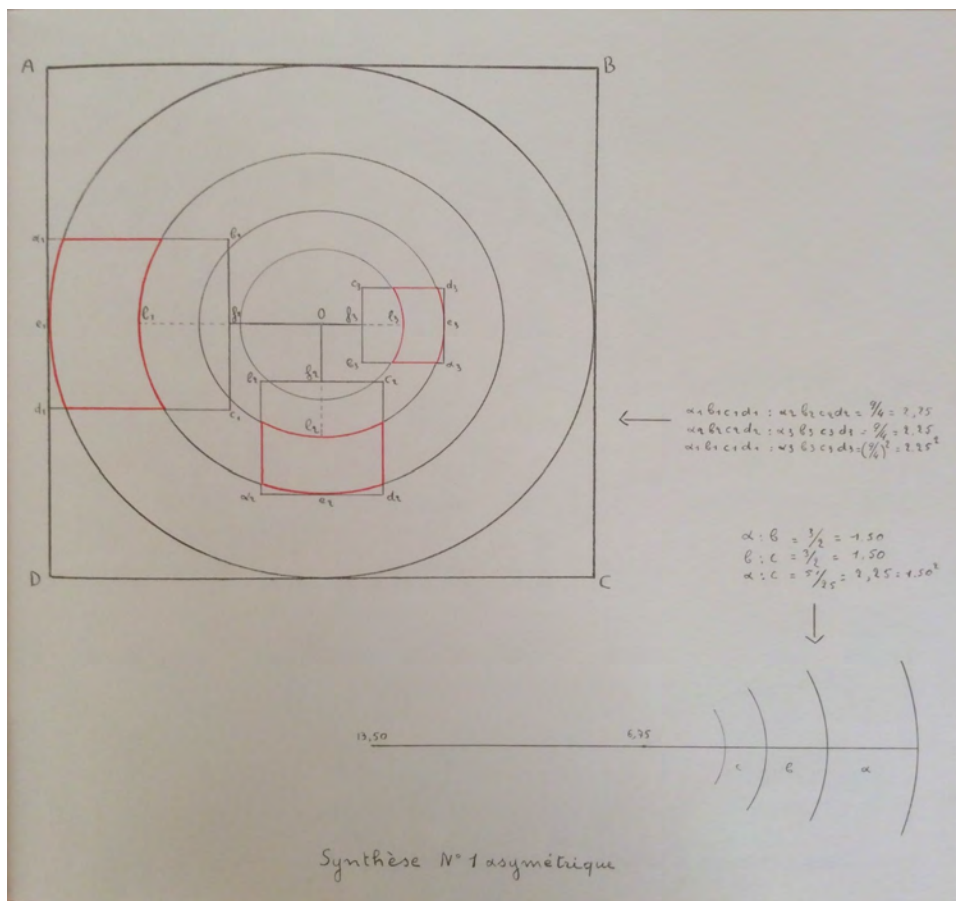
Εικ.103, *Σύνεκτρον S2 + S3*, 1972, *Αναλογικά I*, duraluminum, 16,1 x 41,1 x 2,7 εκ.



Εικ.104, *Σύνεκτρον, X2*, 1973, βαμμένο σίδερο, μέταλλο, 95 x 90 x 30 εκ., Salon de Mai, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Παρίσι



Εικ.105, *Σύνεκτρον*, 1971, 7 στοιχεία, μέταλλο, 90 x 45 x 40 εκ. (το καθένα), Salon de Mai, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Παρίσι



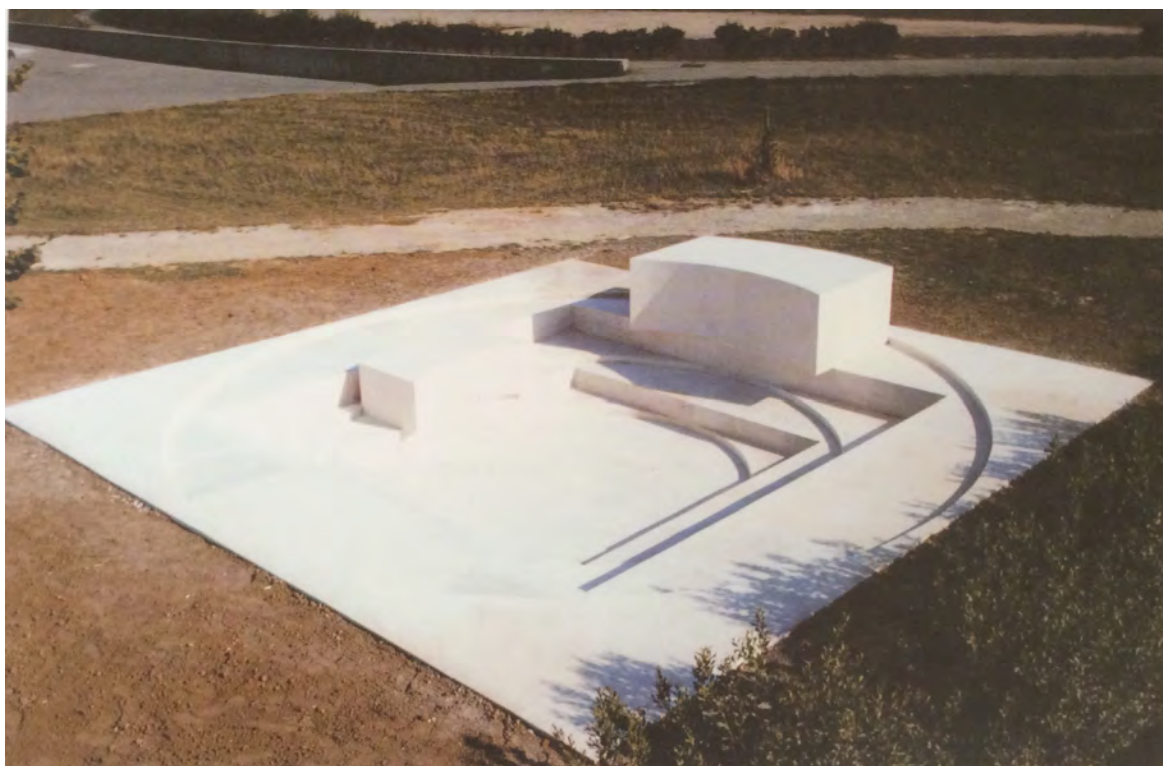
Εικ.106, Σύνθεση αριθμ. 1 ασυμμετρική, 1976, σχέδιο, λιθογραφία, 23,9 x 24 εκ.



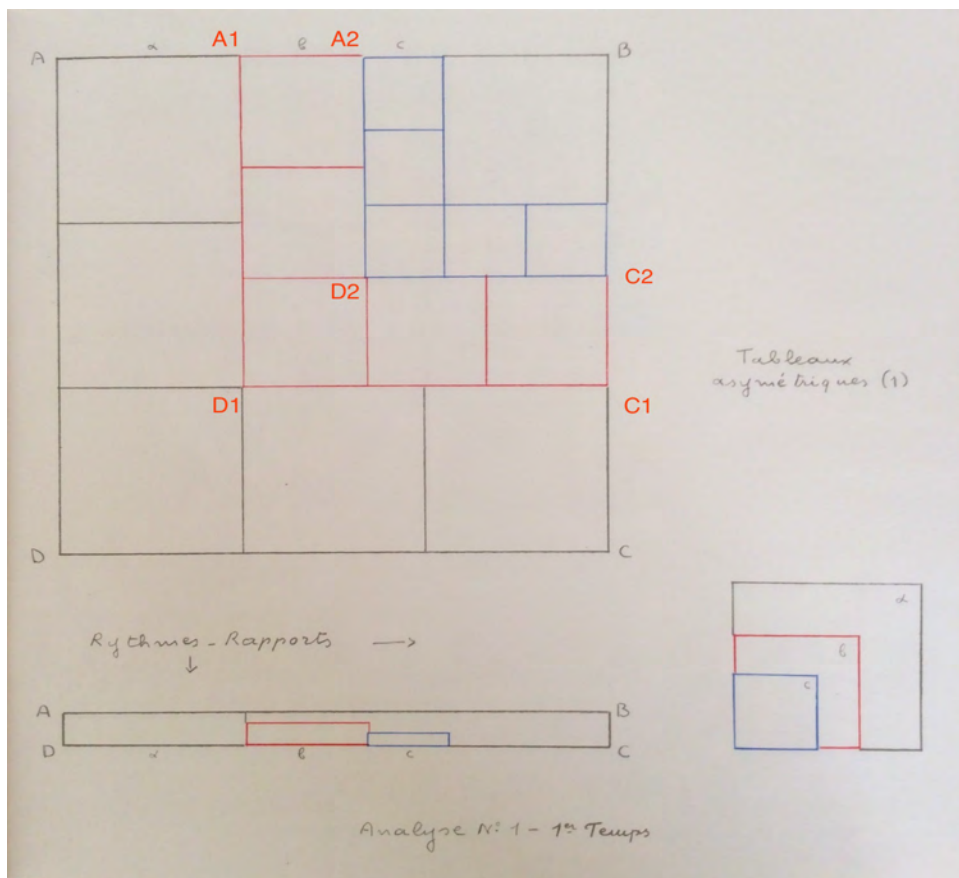
Εικ.107, Σύνεκτρον-τετράγωνο-κύκλος, σειρά Αναλογικά I, 1968-1976, γλυπτό-πηγή από μάρμαρο, 121,5 x 121,5 x 27 εκ., Μουσείο Γουλανδρή/Ανδρός, 1986



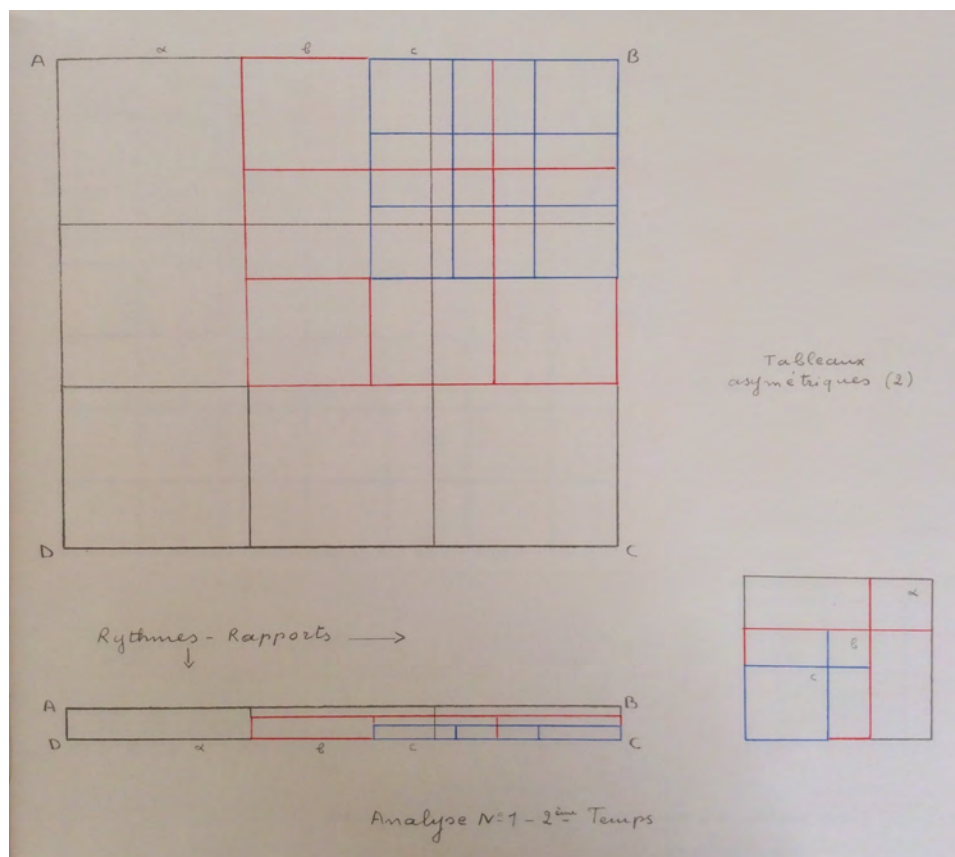
Εικ.108, *Σύνεκτρον-τετράγωνο-κύκλος*, σειρά *Αναλογικά 1*, 1968-1976, γλυπτό-πηγή, 9 τ.μ., Ίδρυμα Γιάννη και Ζωής Σπυρόπουλου, Αθήνα, 1980



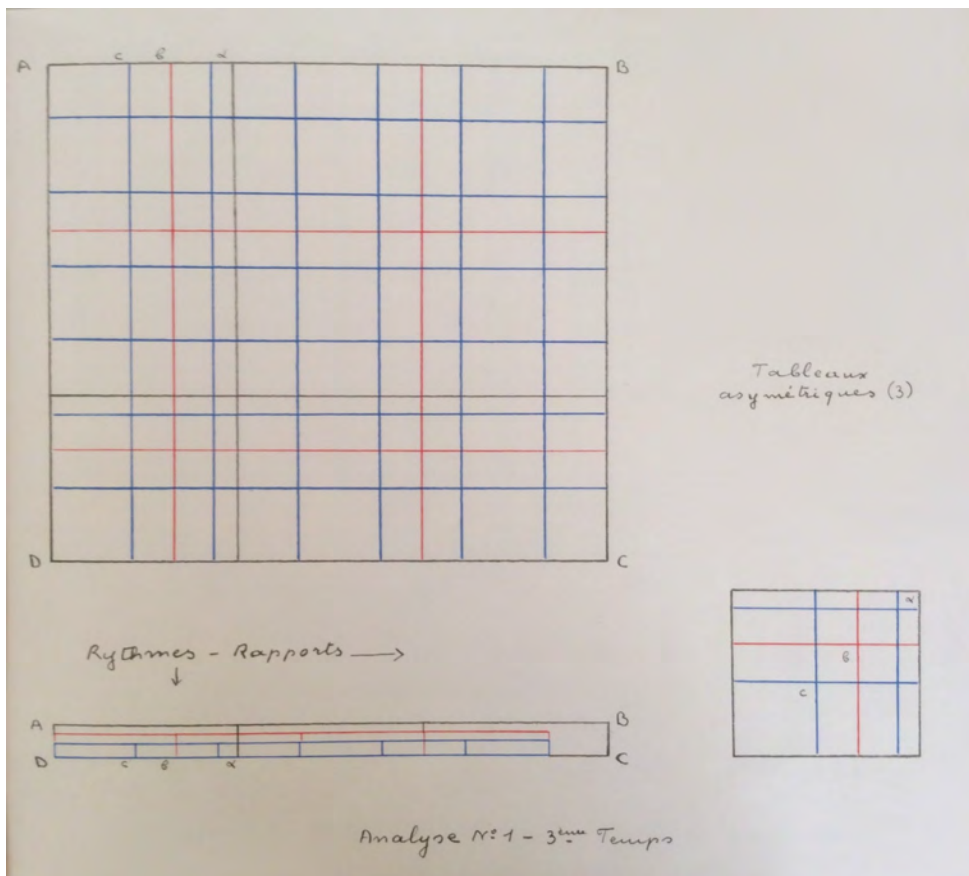
Εικ.109, *Σύνεκτρον-τετράγωνο-κύκλος*, σειρά *Αναλογικά 1*, 1968-1976, γλυπτό-περιβάλλον από πέτρα Labrouzet, 68 τ.μ., Lycée Polyvalent, Mirepoix, Γαλλία, 1976



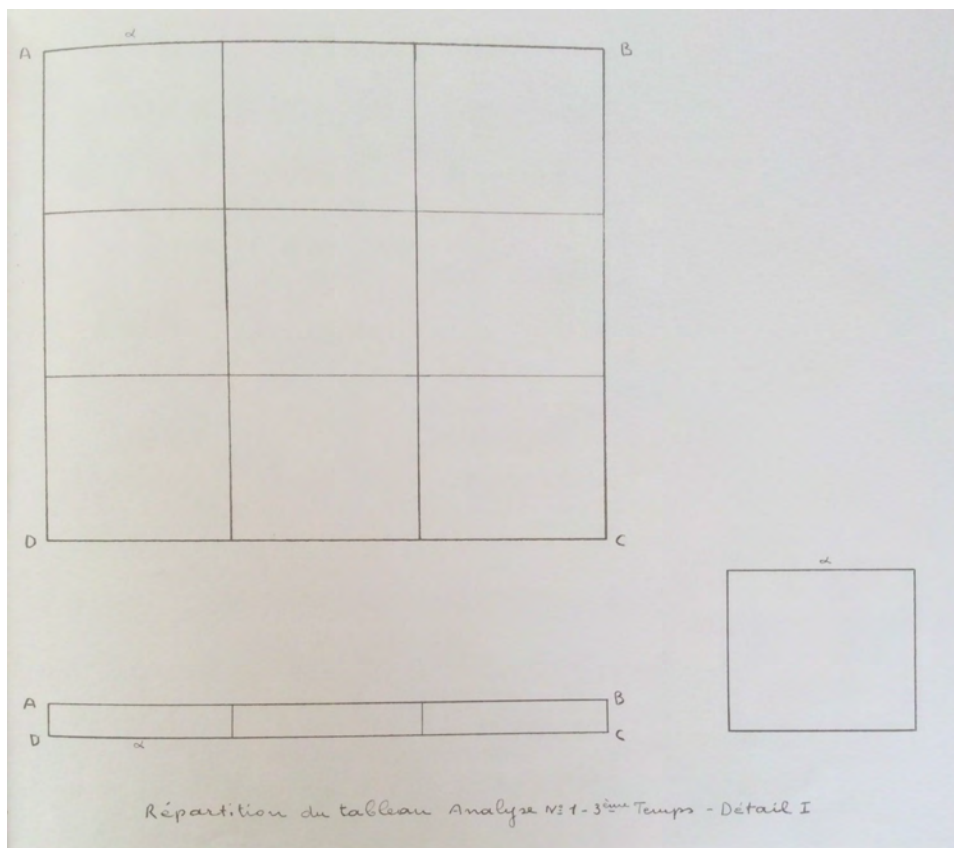
Εικ.110, Ανάλυση αριθμ. 1 - 1ος Χρόνος, 1976, σχέδιο, λιθογραφία, 23,9 x 24 εκ., (τα γράμματα με κόκκινο είναι επιπρόσθετα για την ανάγκη επεξήγησης του σχεδίου)



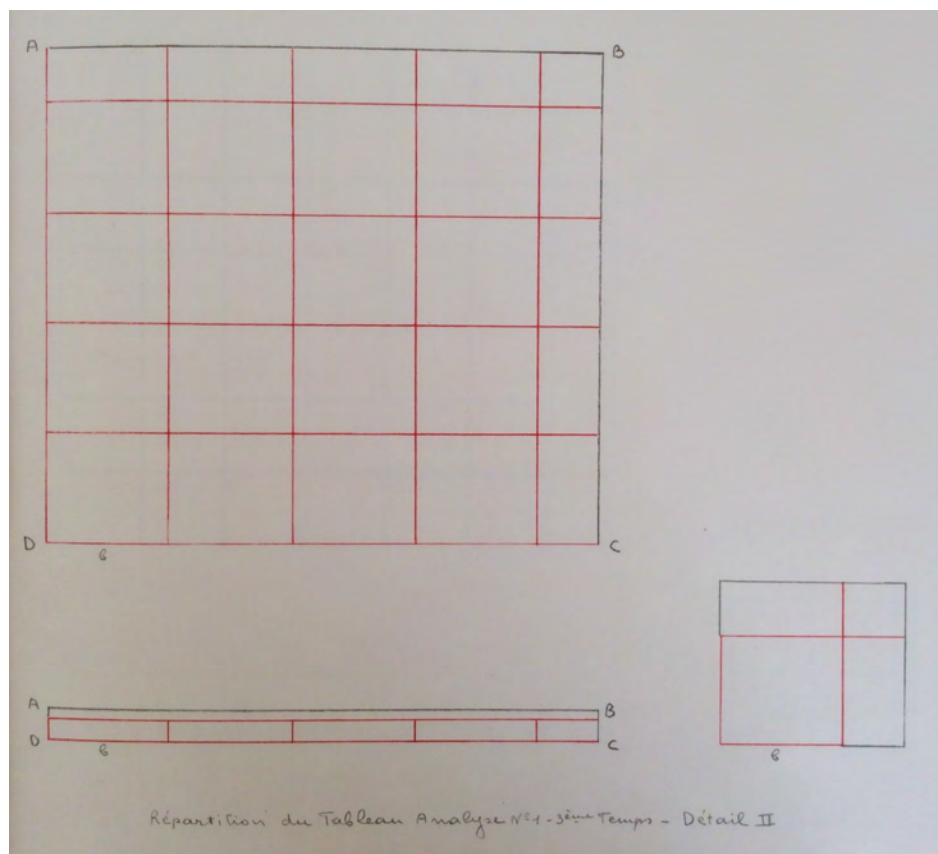
Εικ.111, Ανάλυση αριθμ. 1 - 2ος Χρόνος, 1976, σχέδιο, λιθογραφία, 23,9 x 24 εκ.



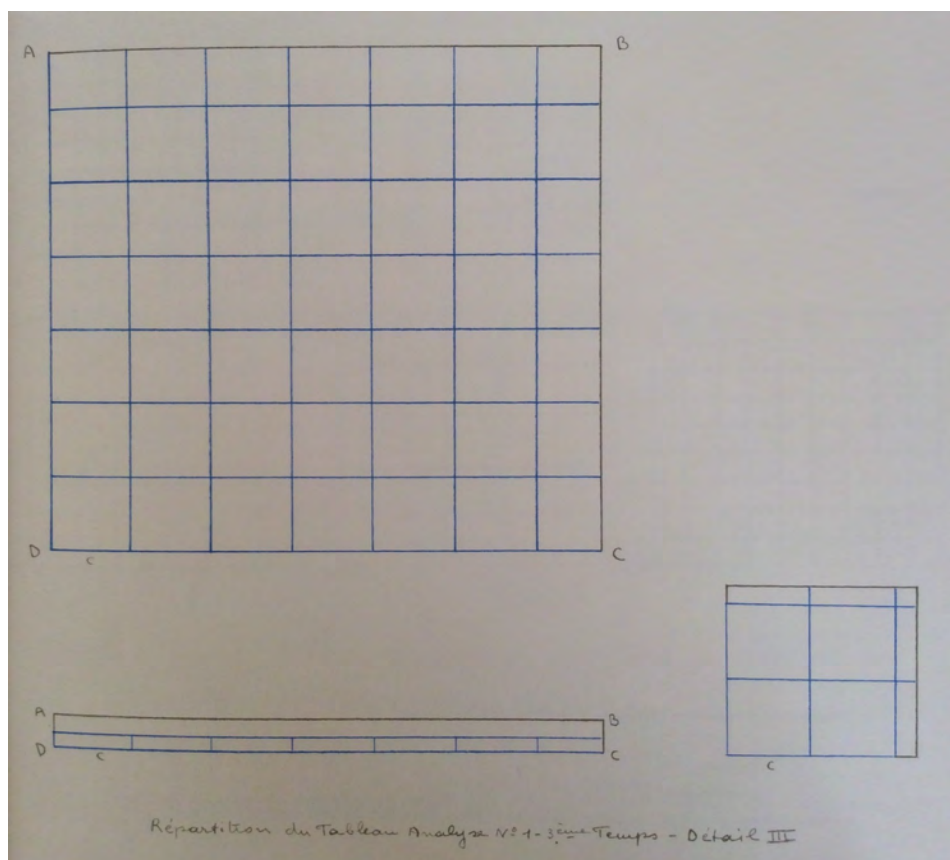
Εικ. 112, Ανάλυση αριθμ. 1 - 3ος Χρόνος, 1976, σχέδιο, λιθογραφία, 23,9 x 24 εκ.



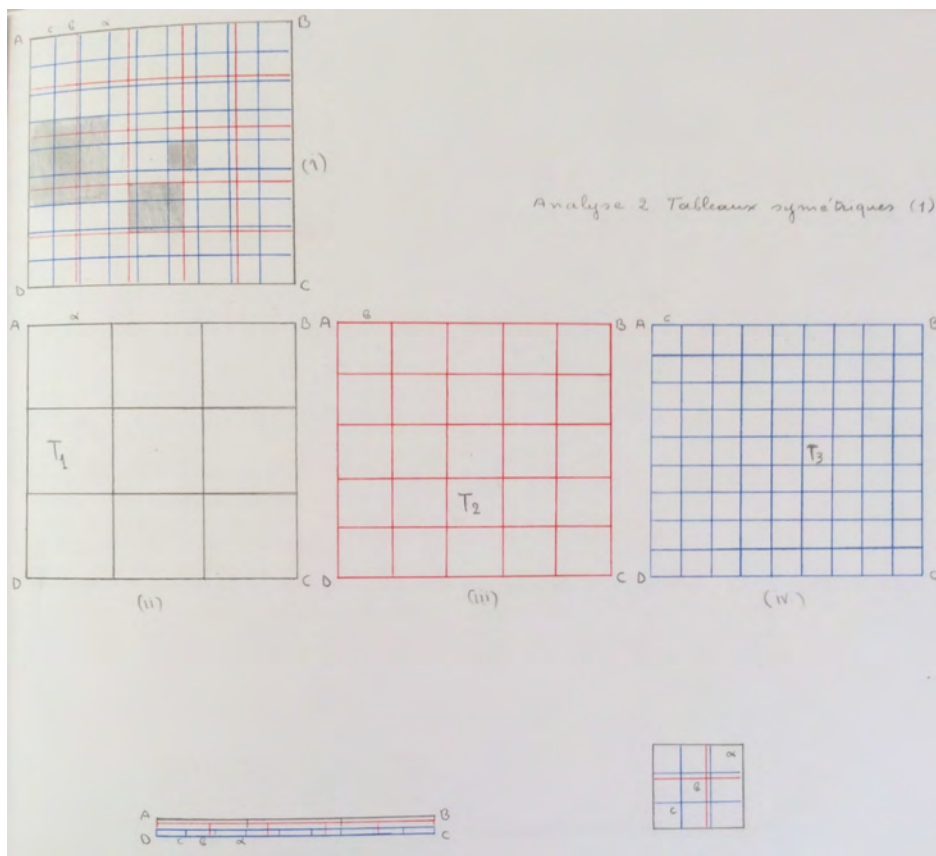
Εικ.113, Κατανομή του πίνακα Ανάλυση αριθμ.1 - 3ος Χρόνος- Λεπτομέρεια I (συμμετρία), 1976, σχέδιο, λιθογραφία, 23,9 x 24 εκ.



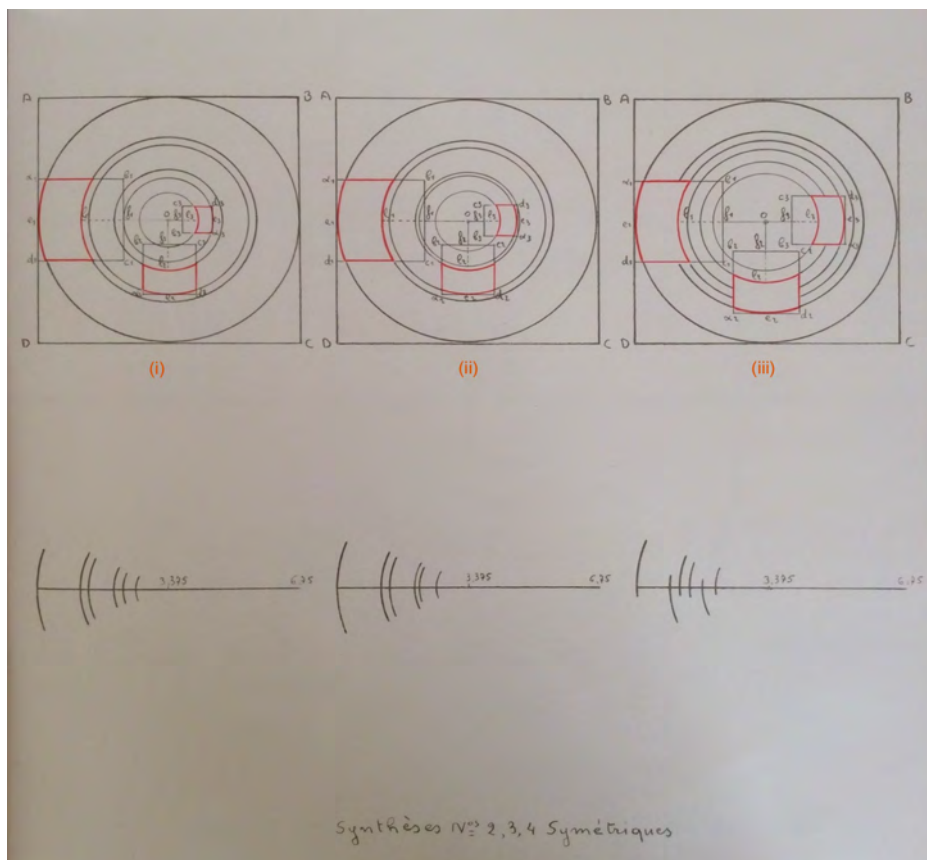
Εικ.114, Κατανομή του πίνακα Ανάλυση αριθμ.1 - 3ος Χρόνος - Λεπτομέρεια II (ασυμμετρία), 1976, σχέδιο, λιθογραφία, 23,9 x 24 εκ.



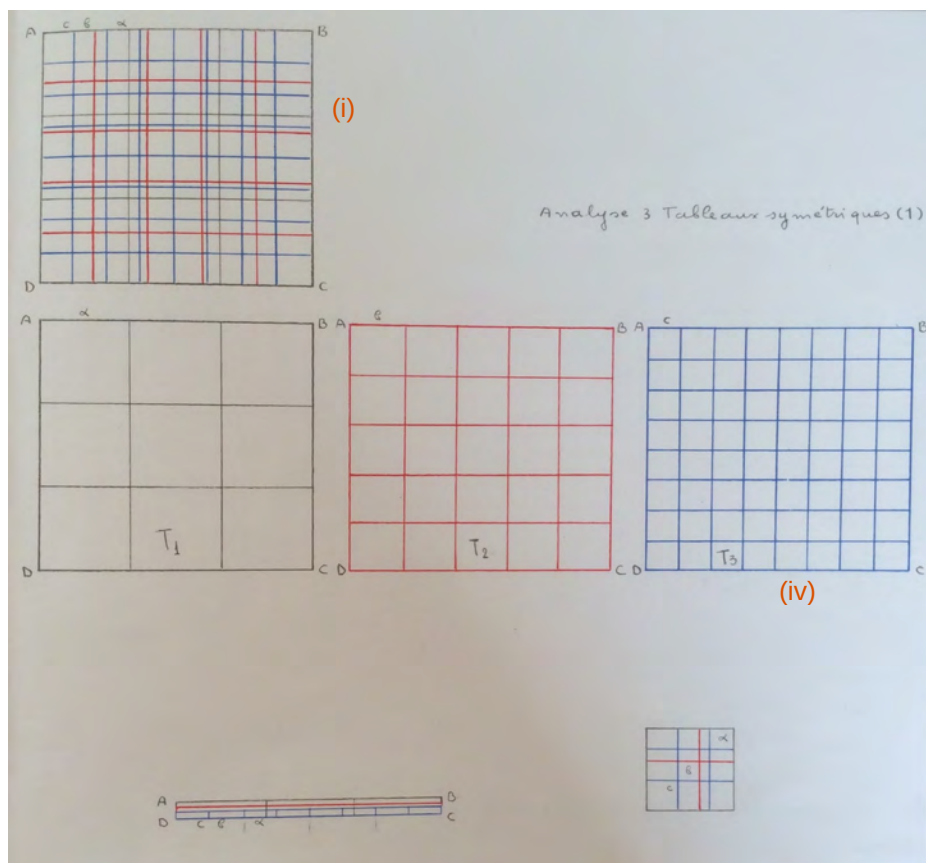
Εικ.115, Κατανομή του πίνακα Ανάλυση αριθμ.1 - 3ος Χρόνος - Λεπτομέρεια III (ασυμμετρία), 1976, σχέδιο, λιθογραφία, 23,9 x 24 εκ.



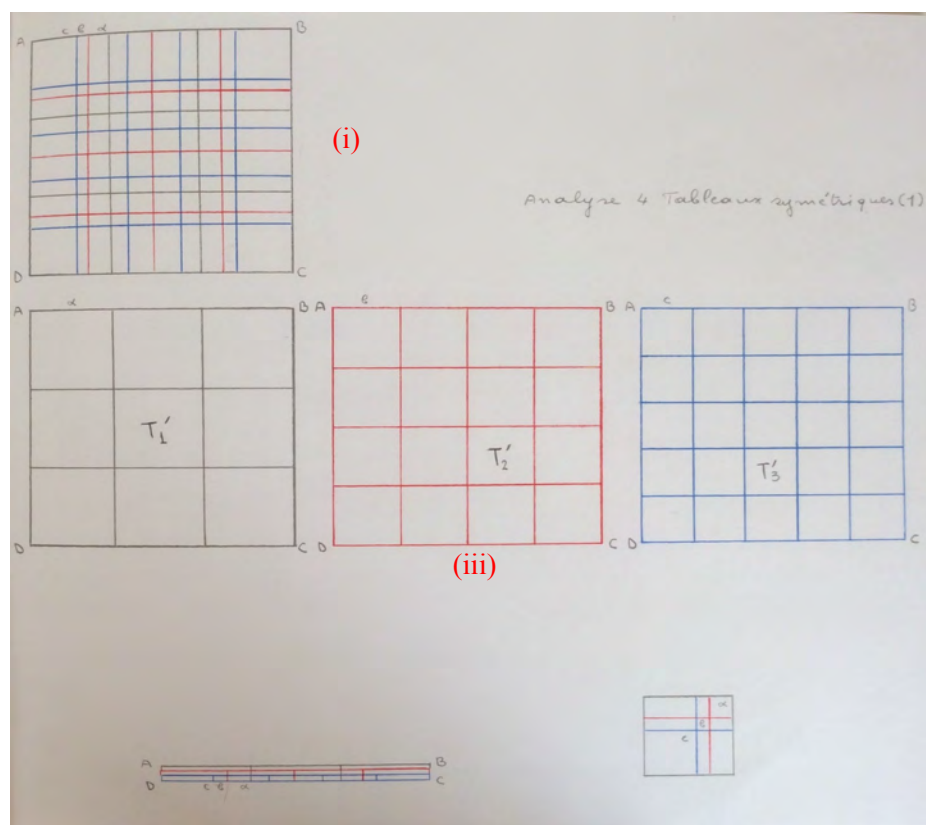
Εικ. 116, Ανάλυση Νο 2 - 1ος Χρόνος - Συμμετρικοί Πίνακες (1), 1976, σχέδιο, λιθογραφία, 23,9 x 24 εκ., (τα γκρι σκιασμένα τετράγωνα και οι λατινικοί αριθμοί είναι επιπρόσθετα για την ανάγκη επεξήγησης του σχεδίου)



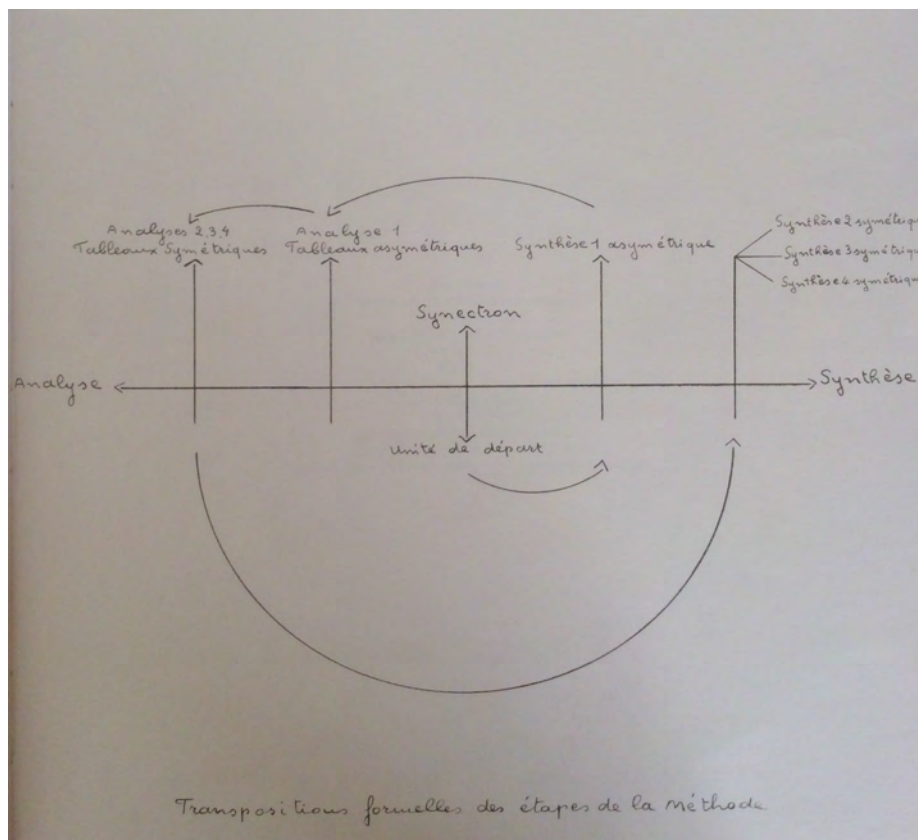
Εικ. 117, Συνθέσεις Νο 2, 3, 4 Συμμετρικές, 1976, σχέδιο, λιθογραφία, 23,9 x 24 εκ., (οι λατινικοί αριθμοί είναι επιπρόσθετοι για την ανάγκη επεξήγησης του σχεδίου)



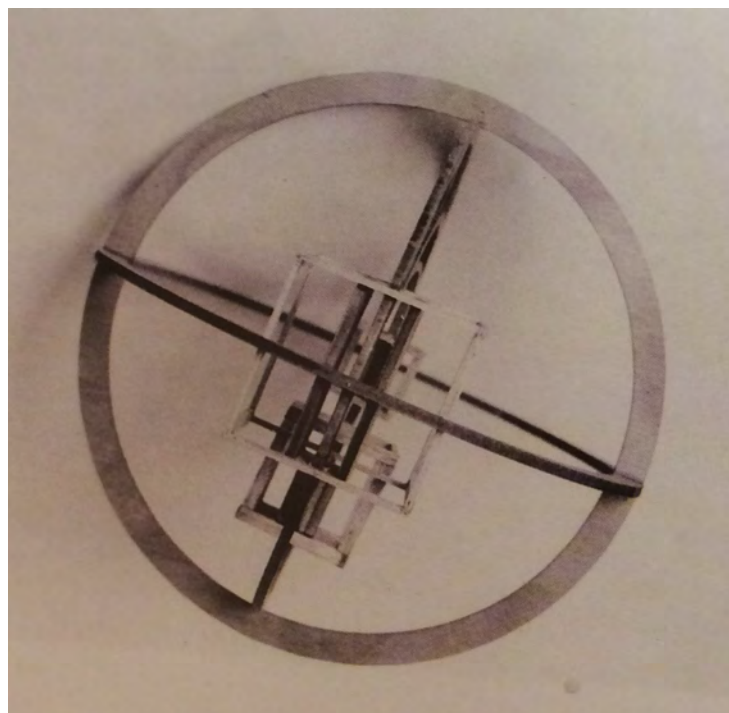
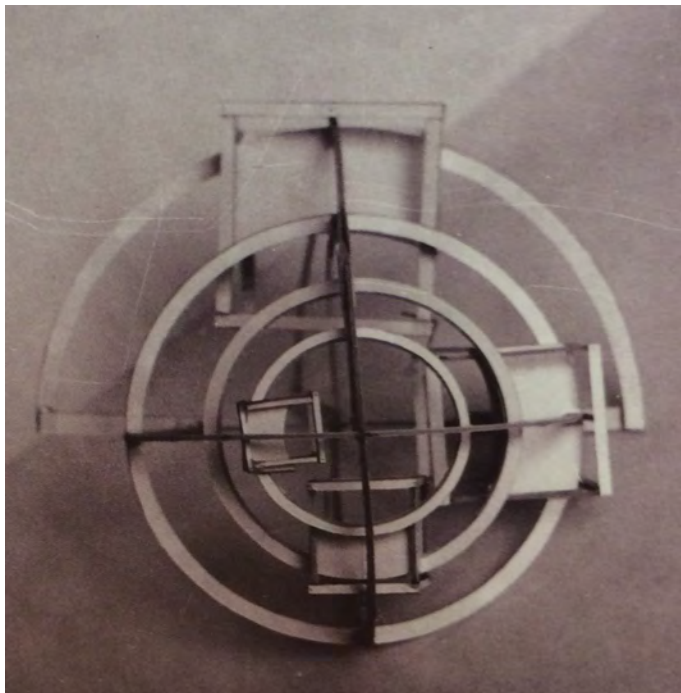
Εικ.118, *Ανάλυση Νο 3 - Πίνακες Συμμετρικοί (1)*, 1976, σχέδιο, λιθογραφία, 23,9 x 24 εκ., (οι λατινικοί αριθμοί είναι επιπρόσθετοι για την ανάγκη επεξήγησης του σχεδίου)



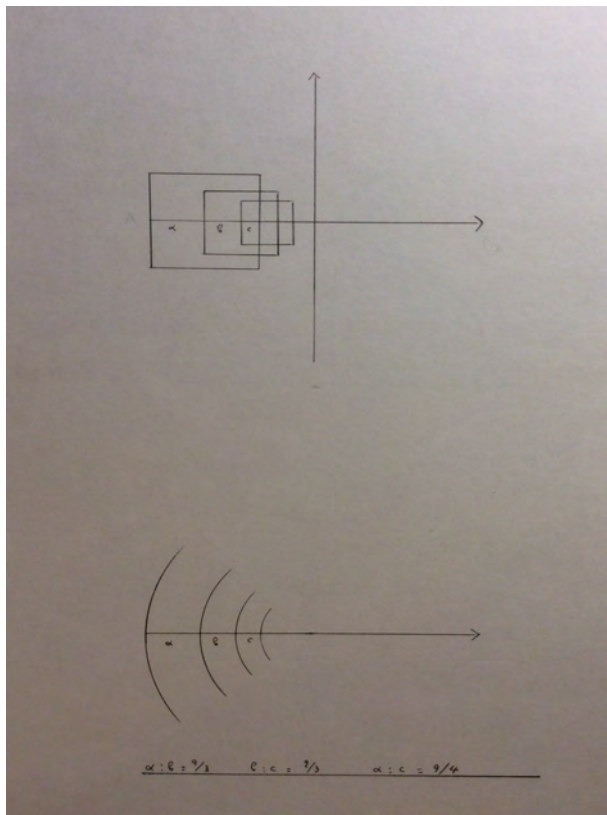
Εικ.119, *Ανάλυση Νο 4 - Πίνακες Συμμετρικοί (1)*, 1976, σχέδιο, λιθογραφία, 23,9 x 24 εκ., (οι λατινικοί αριθμοί είναι επιπρόσθετοι για την ανάγκη επεξήγησης του σχεδίου)



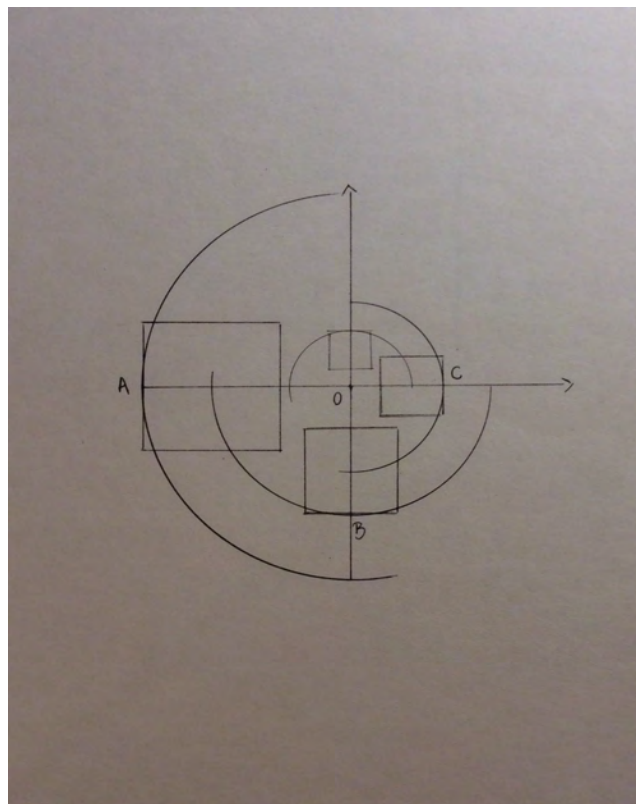
Εικ.120, Σχήμα - Μορφολογικές μεταθέσεις των σταδίων της μεθόδου, 1976, σχέδιο, λιθογραφία, 23,9 x 24 εκ.



Εικ.121, Σφαίρα I και II, 1977-1980, ξύλο και χαρτόνι

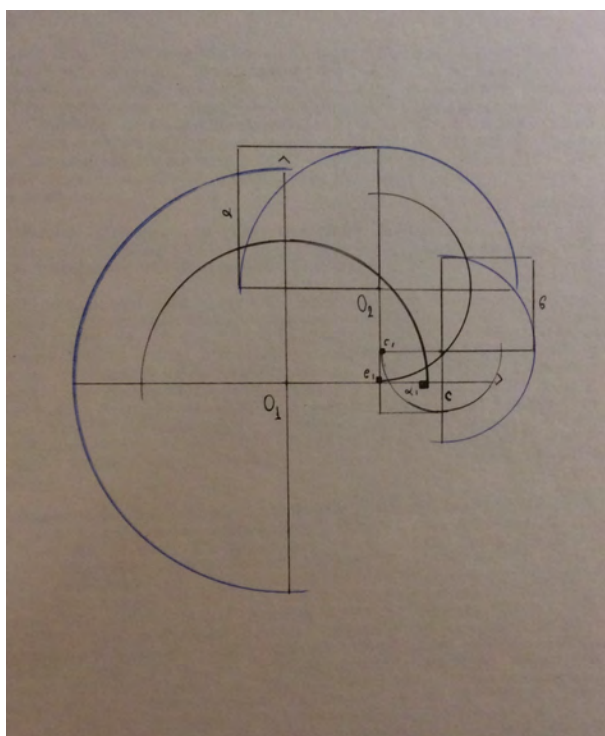


Εικ.122



Εικ.123

Σχέδια *Αναλογικά 2* από τον κατάλογο *Nausica Pastra*, Wiener Secession, Βιέννη, 1979



Εικ.124



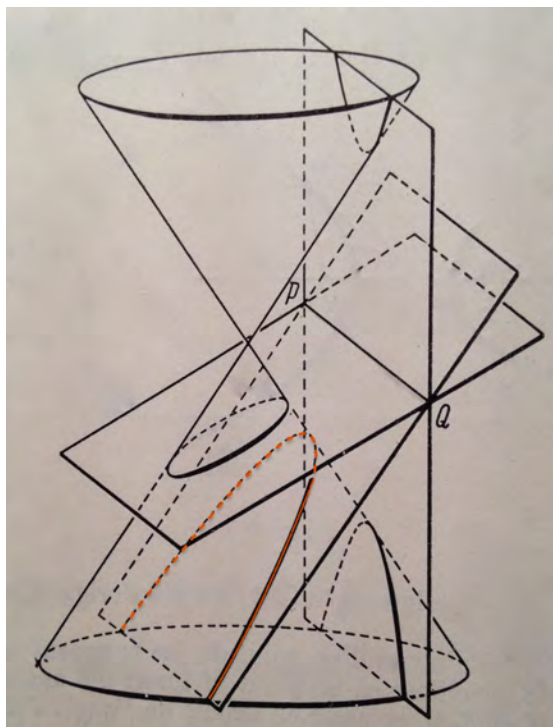
Εικ.125, *Αναλογικά 2*, Αναγλυφα αρ. 9, 10, 15, 16, 18, 1979-1982, ξύλο, 110 x 126 x 46 εκ. το καθένα, Biennale Αλεξάνδριας, 1982



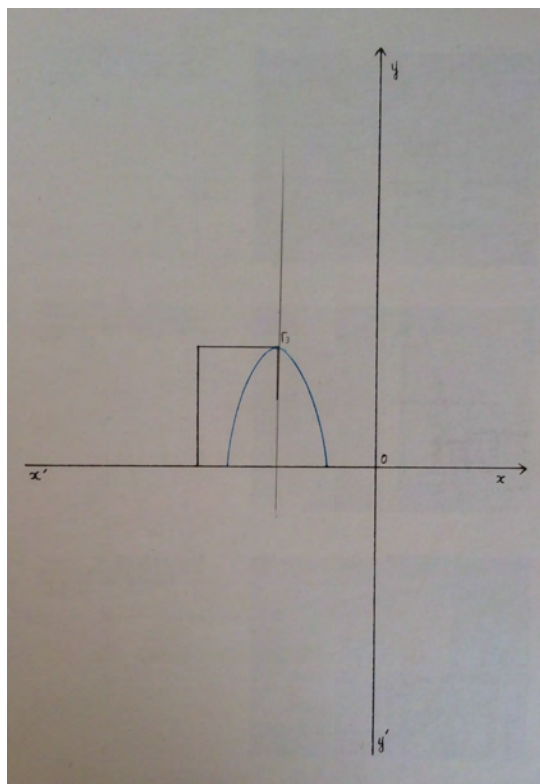
Εικ.126, *Αναγλυφα αρ. 17, Αναλογικά 2*, 1981, ξύλο, συλλογή P.C. Ruppert, Museum im Kulturspeicher, Würzburg, Γερμανία



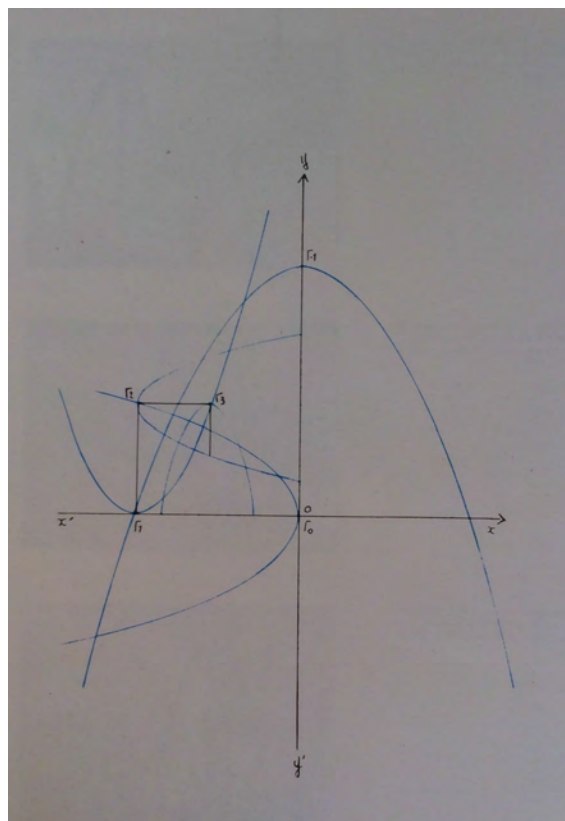
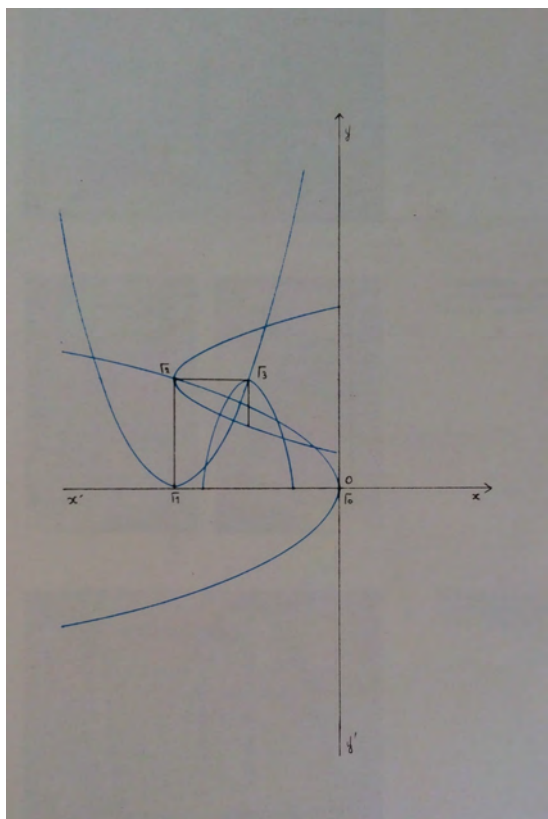
Εικ.127, *Συνάρτηση I, Αναλογικά 2*, 1979-82, ξύλο, 500 x 450 x 270 εκ., Wiener Secession, Βιέννη, Αυστρία



Εικ.128, *Κωνικές τομές - Παραβολή*, (σχέδιο της συγγραφέως της διατριβής)



Εικ.129, *Σχέδιο, Αναλογικά 3*, 1982-86, κατάλογος Γκαλερί Μέδουσα, Αθήνα



Εικ.130-131, Σχέδια Συναρτήσεων, Αναλογικά 3, 1982-86, κατάλογος Γκαλερί Μέδουσα, Αθήνα, 1984



Εικ.132, Συνάρτηση VII, Αναλογικά 3, 1982-86, ξύλο, 500 x 450 x 270 εκ., κατάλογος Γκαλερι Μεδουσα, Αθηνά, 1984



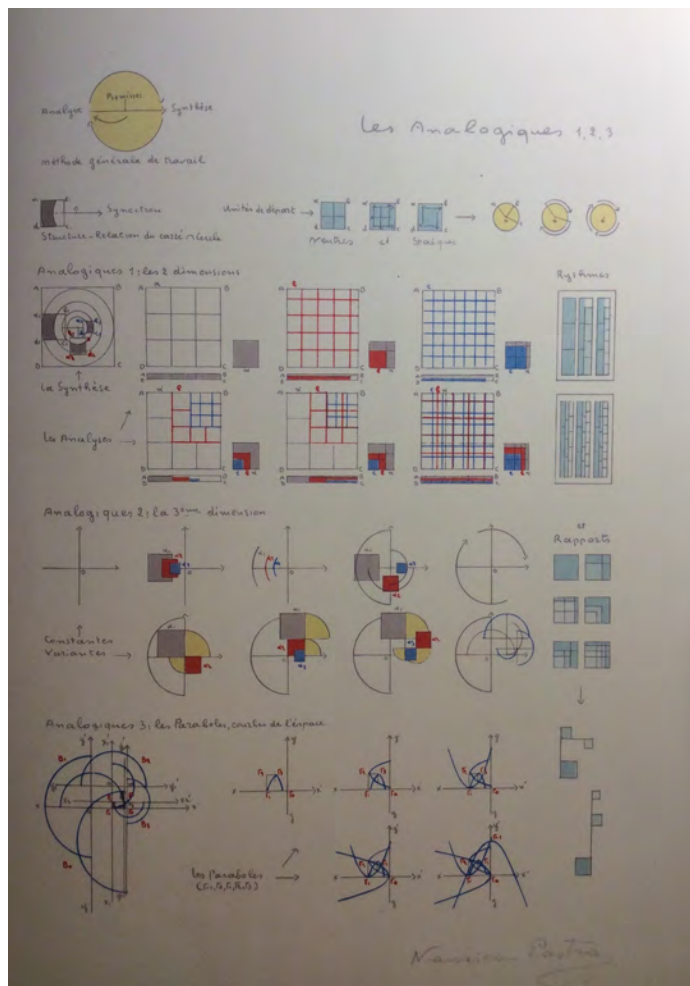
Εικ.133, Συνάρτηση IX, Αναλογικά 3, 1982-86, βαμμένο σίδηρο, 270 x 315 x 90 εκ., κατάλογος Αθήνα Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης, συλλογή Μουσείου Βορρέ, 1985



Εικ.134, *Συναρτηση ΙΧ*, *Αναλογικά 3*, 1982-86, βαμμένο σίδερο, 270 x 315 x 90 εκ., κατάλογος Αθήνα Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης, συλλογή Μουσείου Βορρέ, 1985



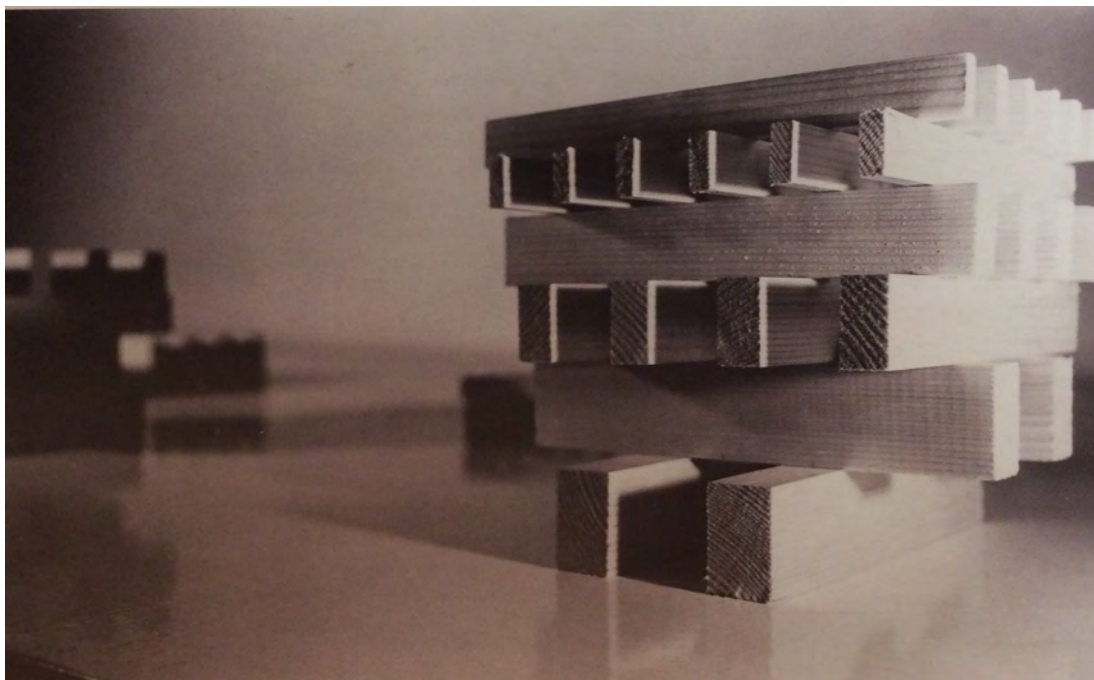
Εικ.135, *Συναρτηση Χ*, *Αναλογικά 3*, 1982-86, βαμμένο σίδερο, 30 x 36 x 18 εκ., Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, Τελλόγλειο Ίδρυμα, Θεσσαλονίκη



Εικ.136, Μεταξοτυπία *Τα Αναλογικά 1,2,3* ως πρόγραμμα της εργασίας, έκδοση Blank Page του Λονδίνου, αρ.2, 1989



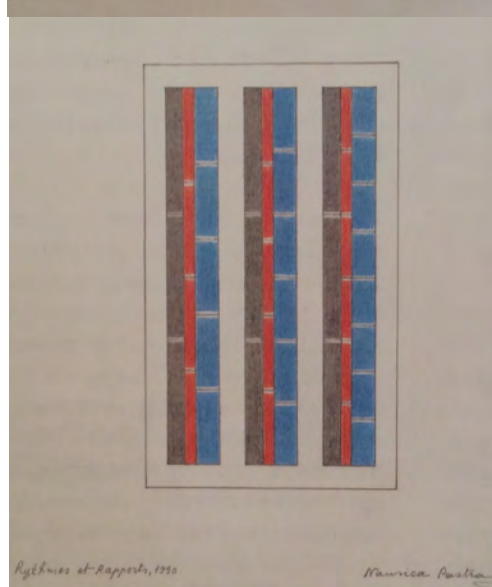
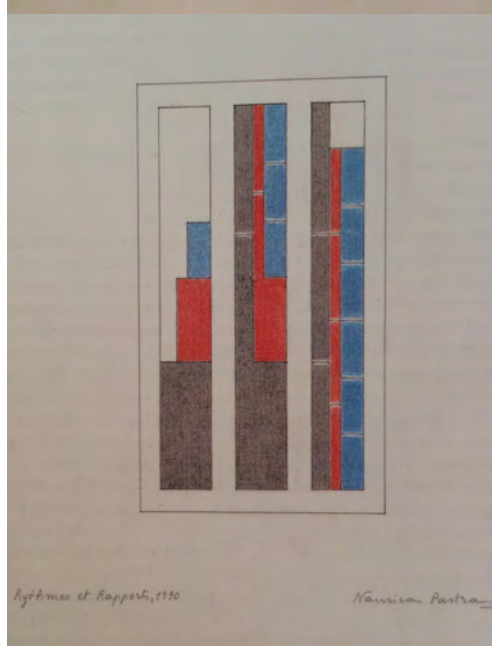
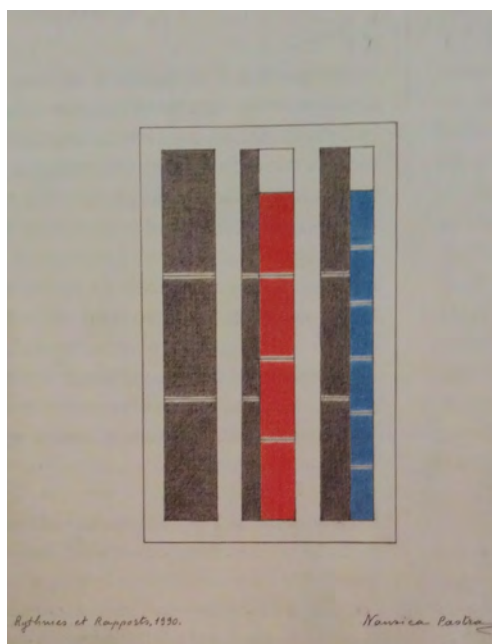
Εικ.137, *Αναλύσεις ασυμετρικές, Αναλογικά 1*, 1968-76, ξύλο, 36 x 36 x 13 εκ., Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης Helm, Πολωνία, 1986



Εικ.138, *Αναλύσεις ασυμετρικές, Αναλογικά 1*, 1968-76, ξύλο, 36 x 36 x 13 εκ., Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης Helm, Πολωνία, 1986



Εικ.139, Σχέσεις - Ρυθμοί, 1988, oregon pine,
141 x 71 x 9,9 εκ.



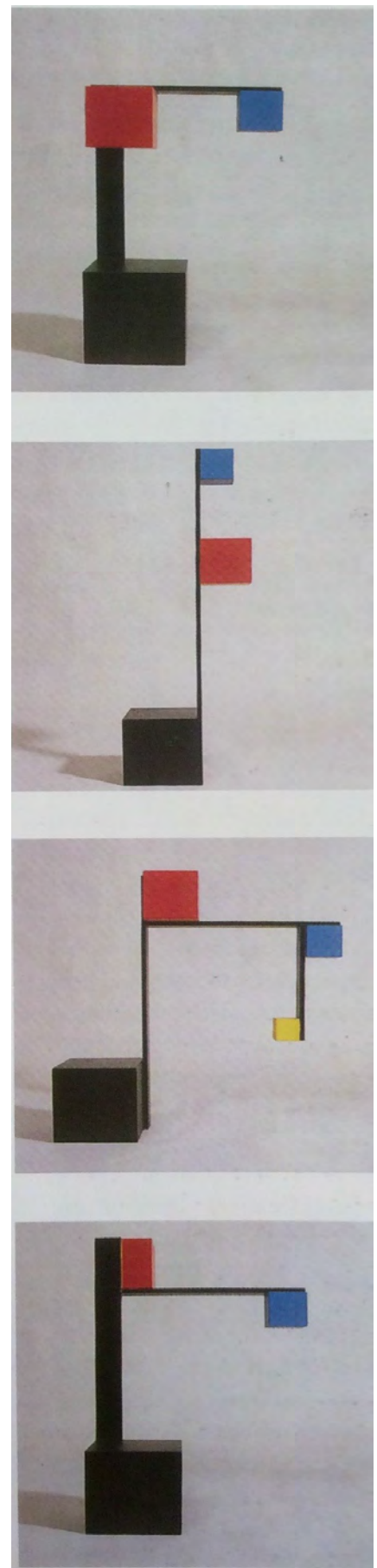
Εικ.140, Σχέσεις - Ρυθμοί, 1990, μολύβι σε
χαρτί, 39,5 x 29 εκ.



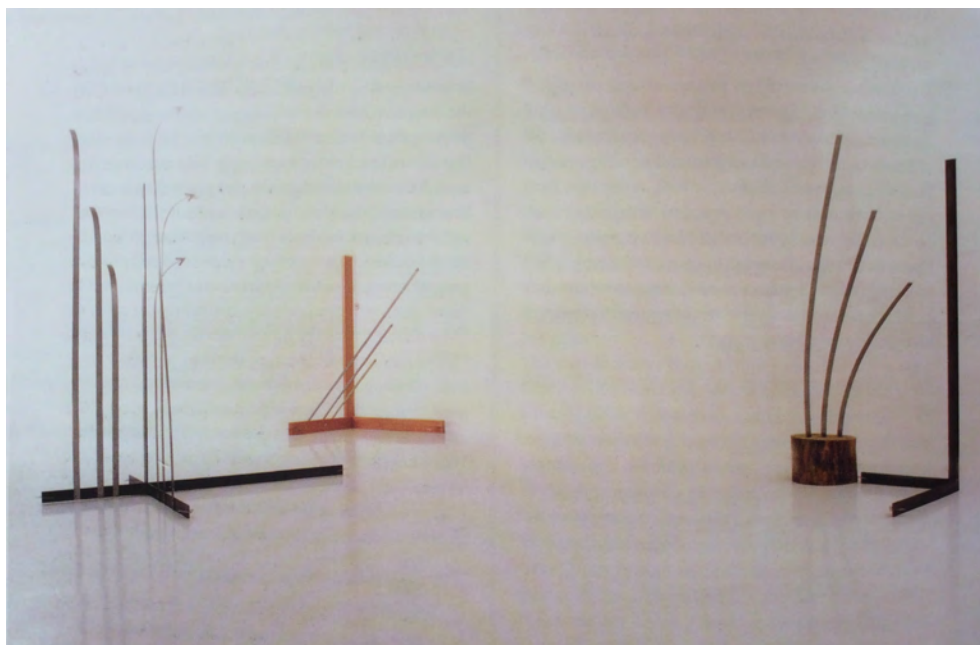
Εικ.141, *Σχέσεις - Ρυθμοί, Τρίπτυχο 1*, 1988, oregon pine, 248 x 121,5 x 20,5 εκ. κάθε στοιχείο



Εικ.142, *Σχέσεις- Ρυθμοί*, 1991, βαμμένο σίδηρο, έκθεση Artforum Gallery, Θεσσαλονίκη, 1994



Εικ. 143, *Σχέσεις - Ρυθμοί, αρ. 2α, 3α, 1β, 1α, Αναλογικά 3*, 1991, βαμμένο ξύλο, 2α: 27 x 36 x 9 εκ., 3α: 45 x 9 x 9 εκ., 1β: 33 x 22 x 9 εκ., 1α: 33 x 22 x 9 εκ.



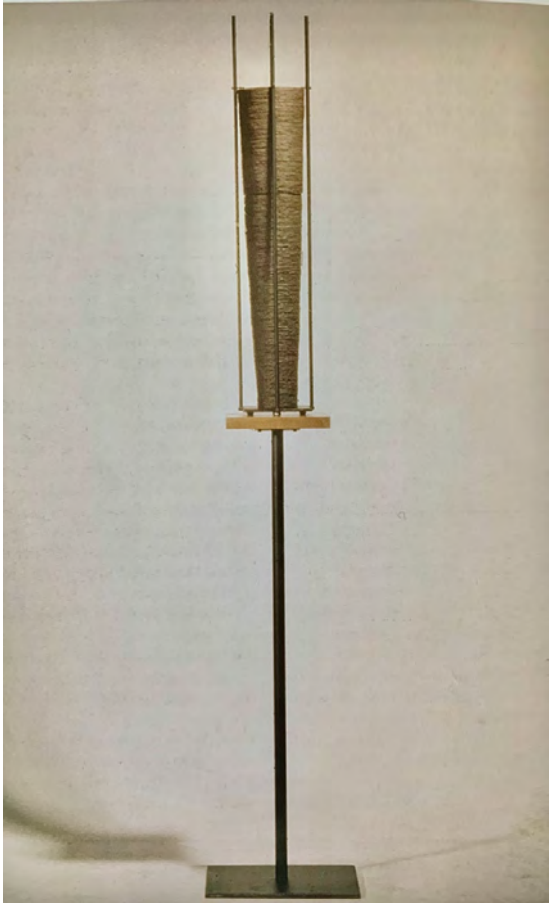
Εικ.144, *Σχέσεις-Ρυθμοί T.E., αρ. 4, 2, 5, 1995*, ξύλο και σίδερο,
280 x 260 x 180 εκ. το καθένα, έκθεση Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Ιλεάνα
Τούντα, Αθήνα, 1997



Εικ.145, *Σχέσεις-Ρυθμοί T.E., αρ. 2, 1995*,
ξύλο και σίδερο, 280 x 260 x 180 εκ.,
έκθεση Μύλος, Θεσσαλονίκη, 1995



Εικ.146, *Σχέσεις-Ρυθμοί T.E., αρ. 3, 1994*, ξύλο και σίδερο,
280 x 260 x 180 εκ., έκθεση Γκαλερί 7, Αθήνα, 1994



Εικ.147, Γη, σίδηρο, ξύλο, Σχέσεις-Ρυθμοί Τ.Ε., 1998



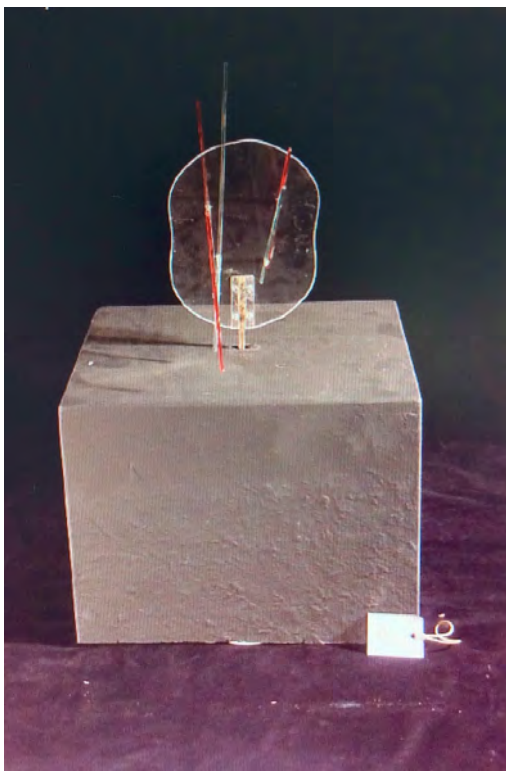
Εικ.148, Γη, σίδηρο, ξύλο, Σχέσεις-Ρυθμοί Τ.Ε., 2002-03, 33 x 7,5 x 7,5 εκ. το καθένα



Εικ.149, Γη, σίδηρο, ξύλο, αρ. 18, 2004, από τη σειρά Σχέσεις-Ρυθμοί Τ.Ε., 110 x 88 x 88 εκ.

Εικόνες Παντελής Ξαγοράρης

Το φωτογραφικό υλικό και τα στοιχεία στις λεζάντες προέρχονται από τα αρχεία του ΕΜΣΤ, του Τελλόγλειου Ιδρύματος Θεσσαλονίκης και τη διδακτορική διατριβή του καλλιτέχνη.



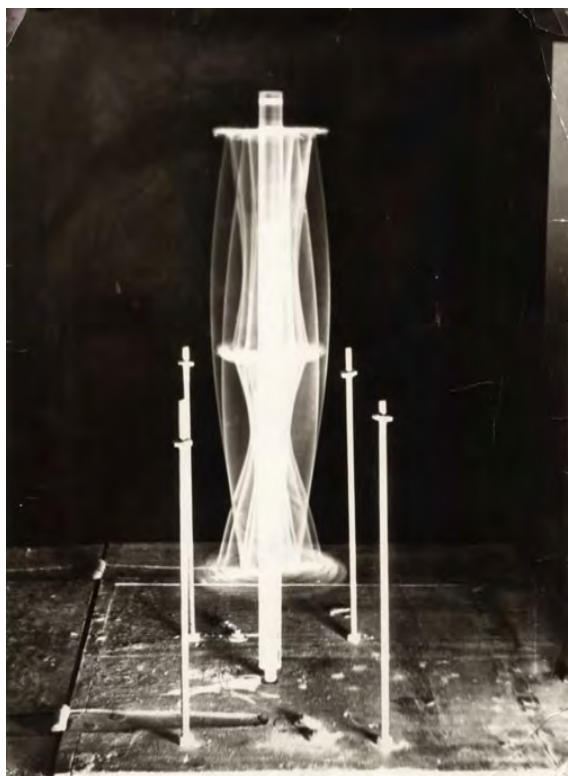
Εικ.150, *Κινητικό*, 1963-1970, πλεξιγκλάς, πολυστερίνη, κινητήρας, βάση, 55 x 35 x 30 εκ., αρχείο ΕΜΣΤ, Αρ. Εισ. 413/02



Εικ.151, *Κινητικό*, 1963-1970, πλεξιγκλάς, σίδερο, κινητήρας, πλαστική βάση, 37 x 15 x 15 εκ., αρχείο ΕΜΣΤ, Αρ. Εισ. 414/02



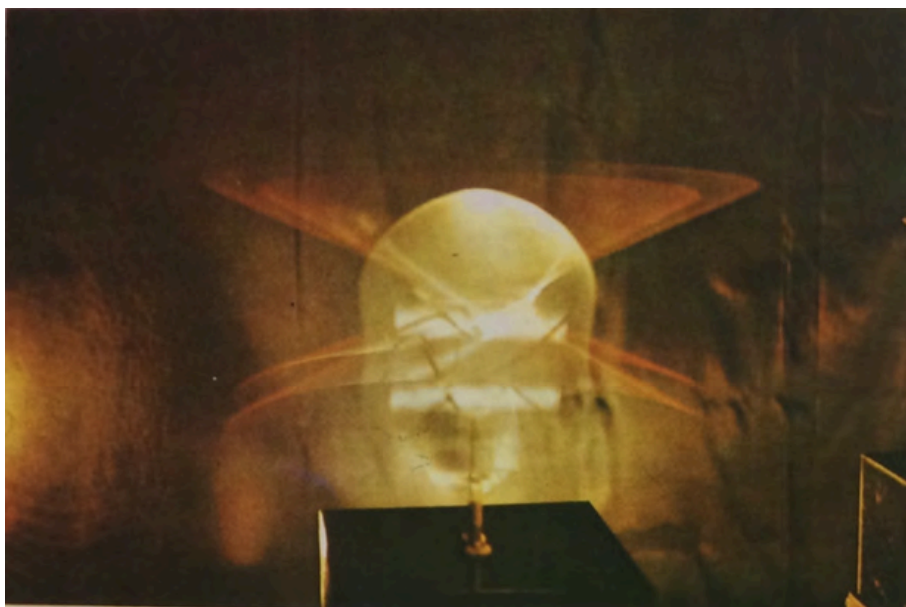
Εικ.152, «*Σχημάτων τε γαρ κάλλος*», [1963-1970;], αρχείο Τελλόγλειου Ιδρύματος



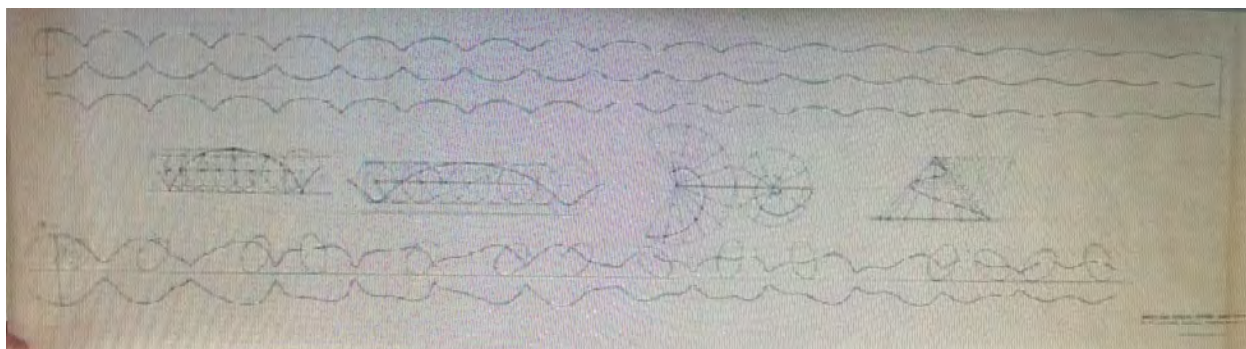
Εικ.153, *Υπερβολοειδή*, 1965 (ή *Σχημάτων τε γαρ κάλλος*, 1963-70), πλεξιγκλάς, ηλεκτρικός κινητήρας, φως, αρχείο Τελλόγλειου Ιδρύματος



Εικ.154, *Υπερβολοειδές Κινητικό (ή Σχημάτων τε γαρ κάλλος)* , 1963-1970, αρχείο Τελλόγλειου Ιδρύματος



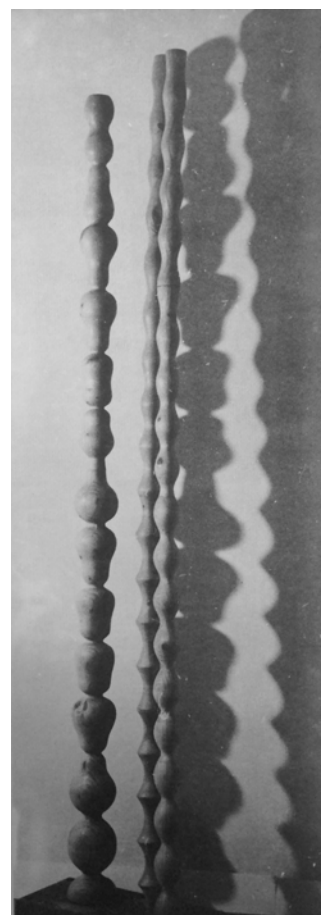
Εικ.155, *Υπερβολοειδές Κινητικό (ή Σχημάτων τε γαρ κάλλος)* , 1963-1970, φωτογραφία από το περιοδικό *Δημιουργίες*



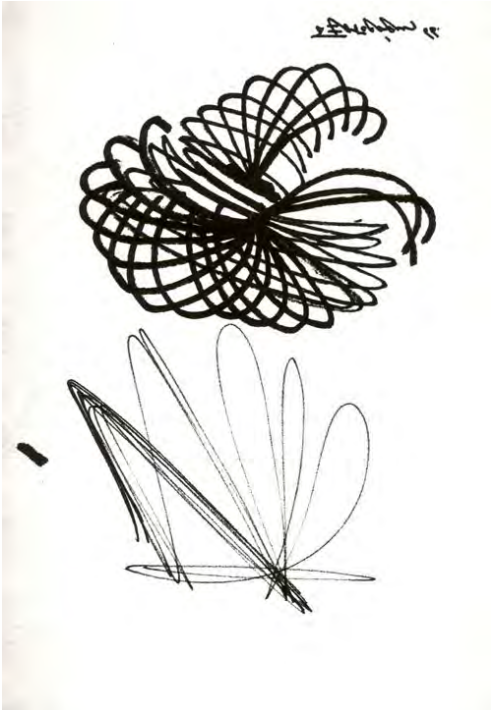
Εικ.156, Αναλυτικό σχέδιο κυλισιγενών καμπύλων - μεσημβρινών των εκ περιστροφής επιφανειών «πλαστικού μετασχηματισμού», [1965-1970], μελάνι σε μιλιμετρέ χαρτί, 60 x 215 εκ., αρχείο ΕΜΣΤ, Αρ. Εισ. 437/02



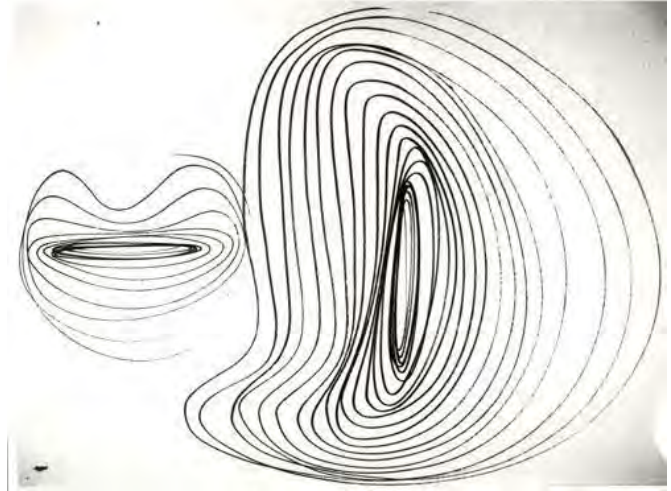
Εικ.157, Σύνθεση κυλισιγενών περιστροφών μιας αλγεβρικής καμπύλης, (ή Κυλισιγενές), 1965, ξύλο, αρχείο Τελλόγλειου Ιδρύματος



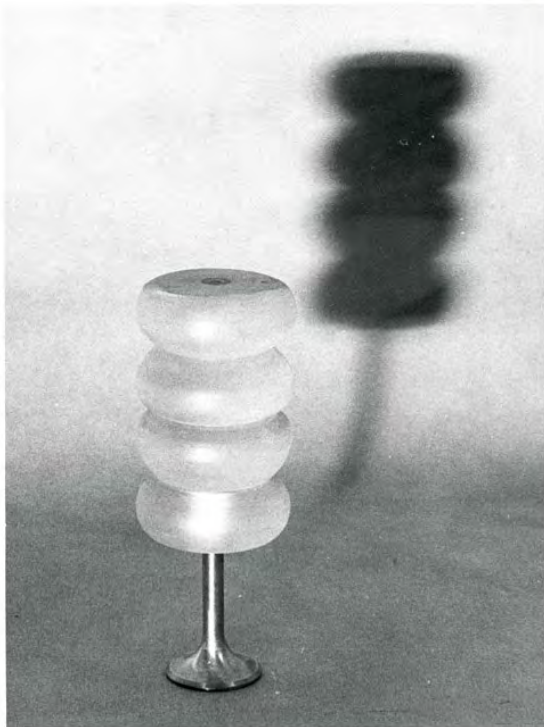
Εικ.158, Κυλισιγενείς μετασχηματισμοί Α., 1967, ξύλο, φωτογραφία από διδακτορική διατριβή Ξαγοράρη



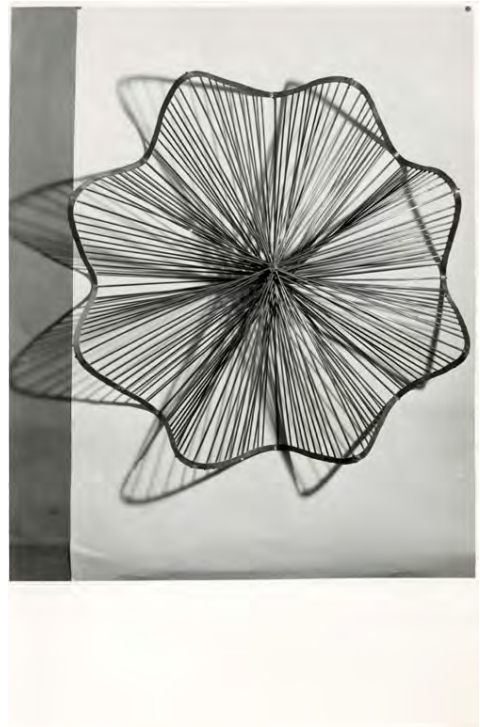
Εικ.159, *Σμήνος καμπύλων*, 1966, μελάνι σε χαρτί, χ.δ., αρχείο Τελλόγλειου Ιδρύματος



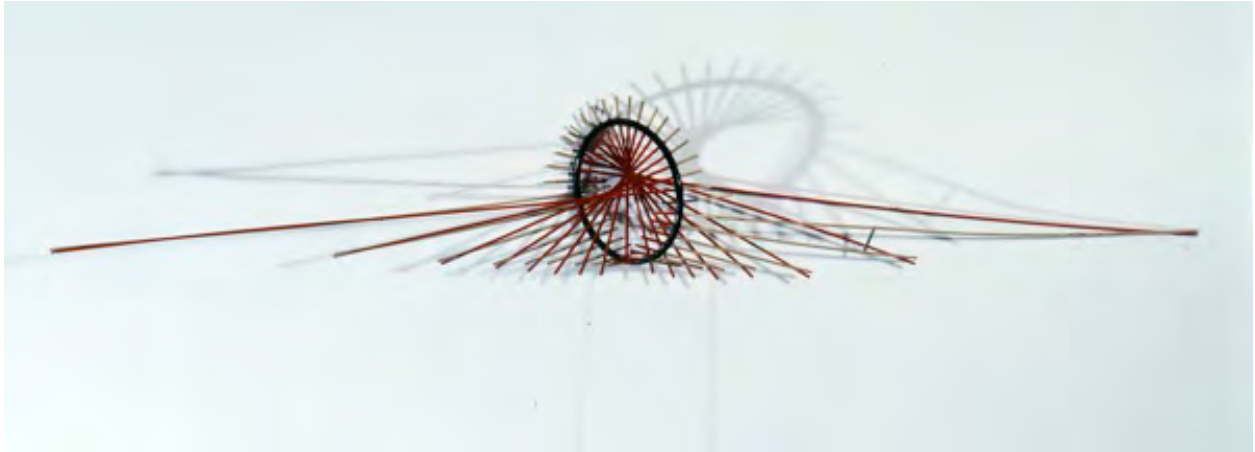
Εικ.160, *Μετασχηματισμοί*, 1966, μελάνι σε χαρτί, χ.δ., αρχείο Τελλόγλειου Ιδρύματος



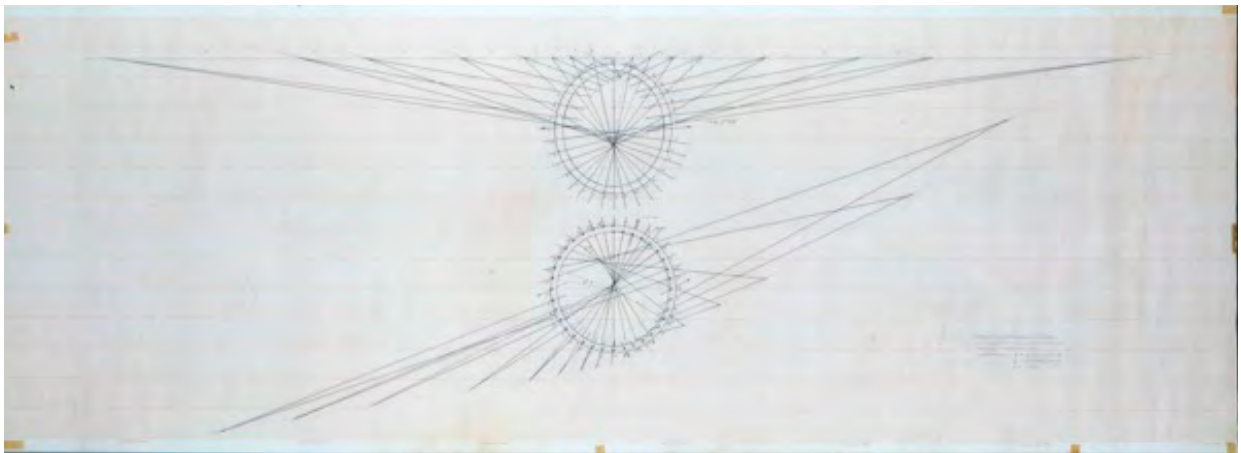
Εικ.161, *Επιφάνεια εκ περιστροφής*, 1966, πολυεστέρας, χ.δ., αρχείο Τελλόγλειου Ιδρύματος



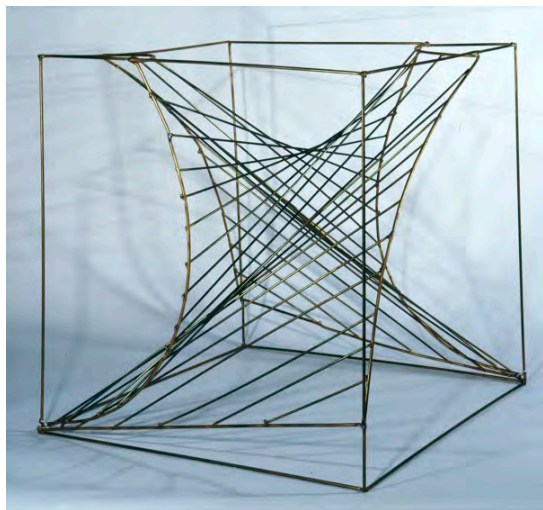
Εικ.162, *Κωνοειδές με οδηγό ημιτονοειδή*, 1965, μπρούτζος, χ.δ., αρχείο Τελλόγλειου Ιδρύματος



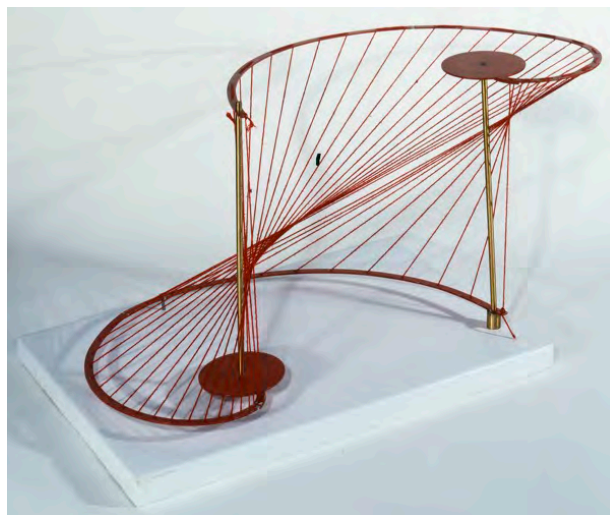
Εικ.163, *Στροφές στο χώρο*, 1963-1970, μέταλλο και πλαστικοποιημένο μέταλλο, 8 x 83 x 13 εκ., αρχείο ΕΜΣΤ, Αρ. Εισ. 419/02



Εικ.164, *Ευθαιογενής μονόπλευρη επιφάνεια (Προσχέδιο για κρεμαστή κατασκευή)*, 1969, μελάνι και μολύβι σε μιλιμετρέ χαρτί, 75 x 210 εκ., αρχείο ΕΜΣΤ, Αρ. Εισ. 432/02



Εικ.165, *Προβολή στο χώρο*, 1966, μπρούντζος, 50 x 50 x 50 εκ., αρχείο ΕΜΣΤ, Αρ. Εισ. 417/02



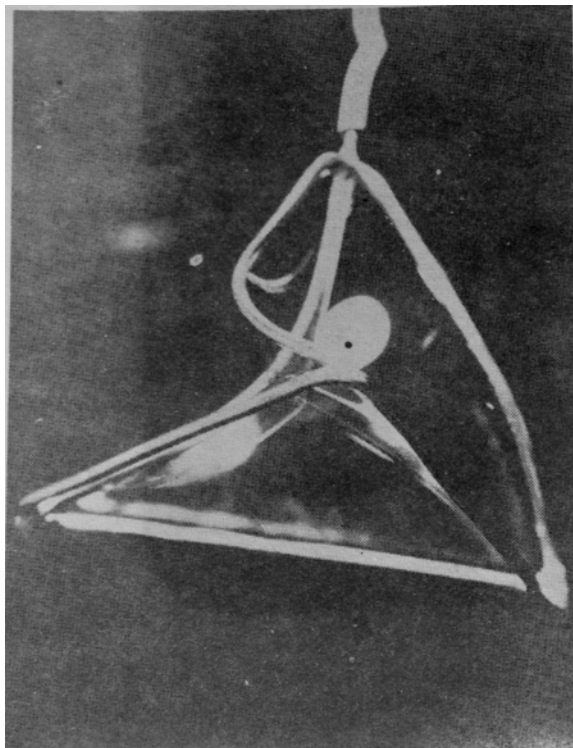
Εικ.166, *[Προβολή στο χώρο] (Ακανόνιστη κόκκινη νηματοειδής κατασκευή)*, περ. 1966, νήμα, αλουμίνιο, μπρούντζος, 34 x 65 x 34 εκ., αρχείο ΕΜΣΤ, Αρ. Εισ. 418/02



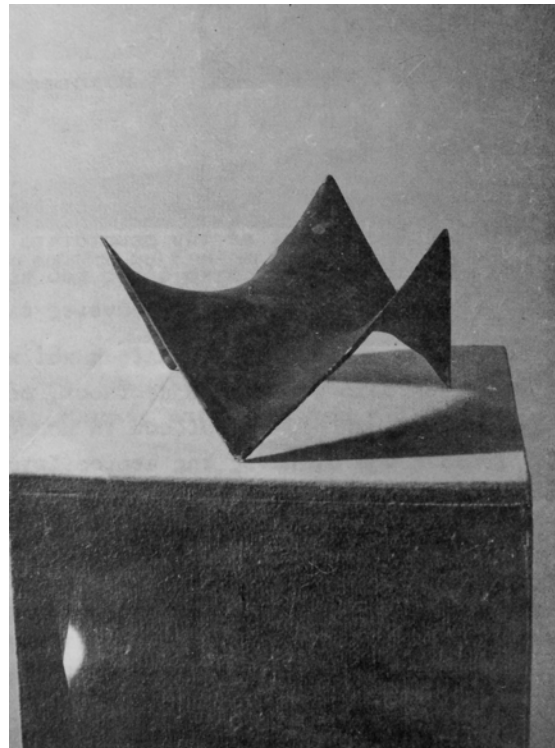
Εικ.167, Φωτογραφία από το εσωτερικό της έκθεσης του Παντελή Ξαγοράρη «Μετασχηματισμοί» στο Α.Τ.Ι., Μάρτιος 1967



Εικ.168, Φωτογραφία από το εσωτερικό της έκθεσης του Παντελή Ξαγοράρη «Μετασχηματισμοί» στο Α.Τ.Ι., Μάρτιος 1967



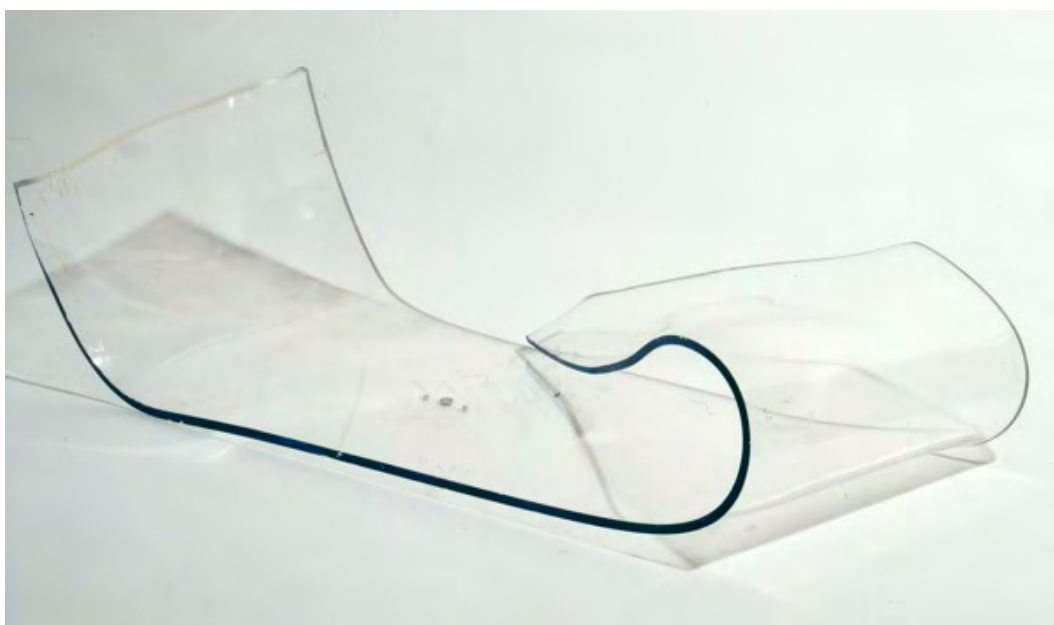
Εικ.169, Υμένια ελάχιστου εμβαδού, (πειραματικό στάδιο μελέτης), 1966, φωτογραφία από διατριβή Ξαγοράρη



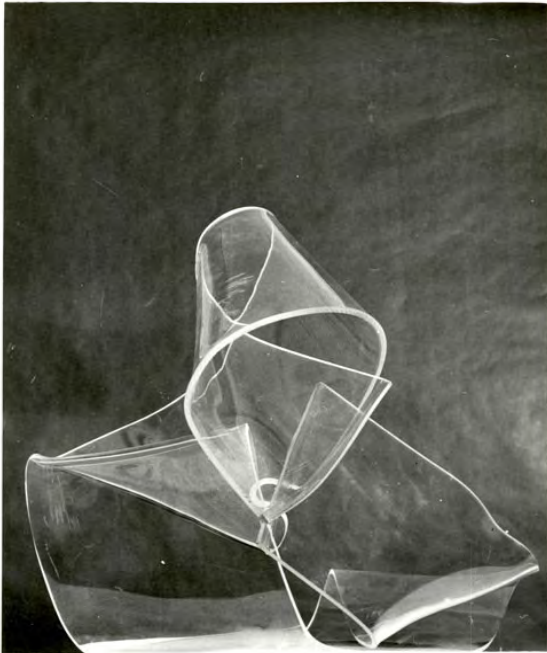
Εικ.170, Ελάχιστες επιφάνειες 1 Ε.Ε.Ε., 1967, πολυεστέρας, φωτογραφία από διατριβή Ξαγοράρη



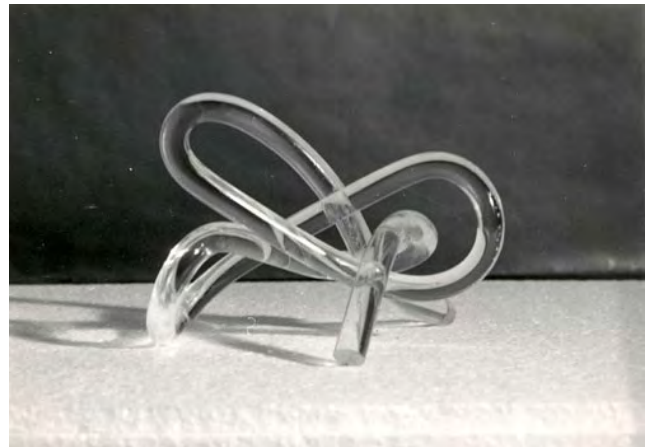
Εικ.174, *Τοπολογική επιφάνεια*, περ. 1966, πλεξιγκλάς, 27 x 30 x 33 εκ., αρχείο ΕΜΣΤ, Αρ. Εισ. 415/02



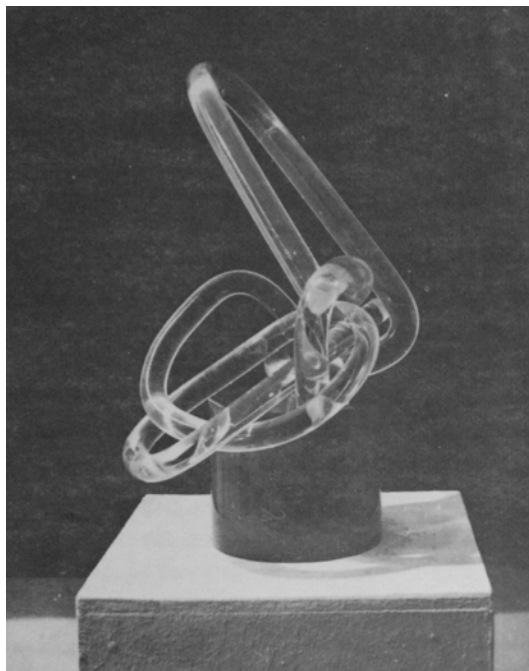
Εικ.175, *Τοπολογική επιφάνεια*, περ. 1966, πλεξιγκλάς, 15,5 x 48 x 30 εκ., αρχείο ΕΜΣΤ, Αρ. Εισ. 416/02



Εικ.176, *Διπλή τοπολογική ταινία*, 1966,
πλέξιγκλας αρχείο Τελλόγλειου
Ιδρύματος και διδακτορική διατριβή
Ξαγοράρη



Εικ.177, *Τοπολογικός κόμβος*, 1967,
πλέξιγκλας, αρχείο Τελλόγλειου Ιδρύματος
και διδακτορική διατριβή Ξαγοράρη



Εικ.178, *Τοπολογικός κόμβος*, 1967,
πλέξιγκλας, φωτογραφία από
διδακτορική διατριβή Ξαγοράρη



Εικ.179, *Τρίμορφο*, τσιμέντο, 1970,
φωτογραφία από διδακτορική διατριβή
Ξαγοράρη



Εικ.180, *Μετασχηματισμοί*, 1970, φωτογραφία και λεζάντα από Β' Συνέδριο Εικαστικών Τεχνών, 1990



Εικ.181, Φωτογραφία του καλλιτέχνη με Κολόνες, 1970, αρχείο Τελλόγλειου Ιδρύματος



Εικ.182, *Κολόνα*, ξύλο: ύψος 154 εκ., βάση: 8 x 21 x 21 εκ., αρχείο ΕΜΣΤ, Αρ. Εισ. 420/02

Λεζάντα Τελλόγλειου Αρχείου:
Υπερβολοειδή, ξύλο, 1971



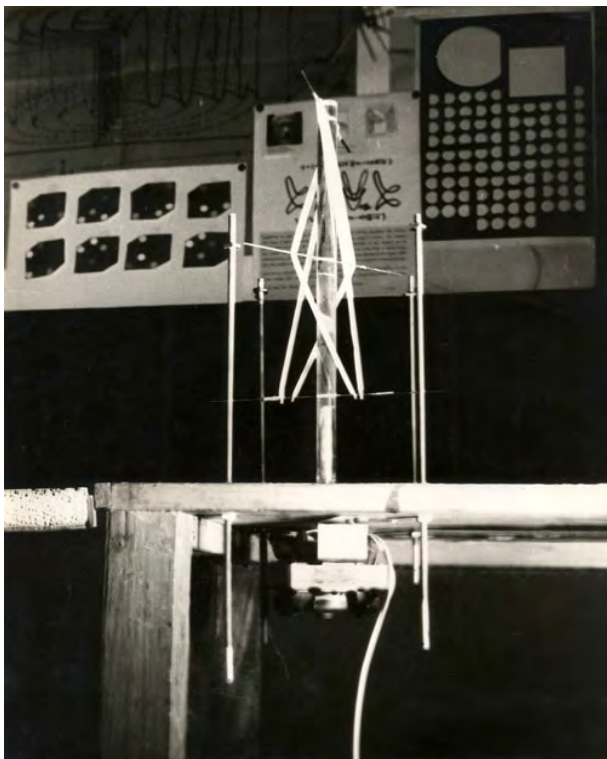
Εικ.183, *Δίδυμη Κολόνα*, ξύλο, χ.χ. κολόνα: ύψος 205 εκ. έκαστη, βάση: 30 x 21 εκ., αρχείο ΕΜΣΤ, Αρ. Εισ. 421/02



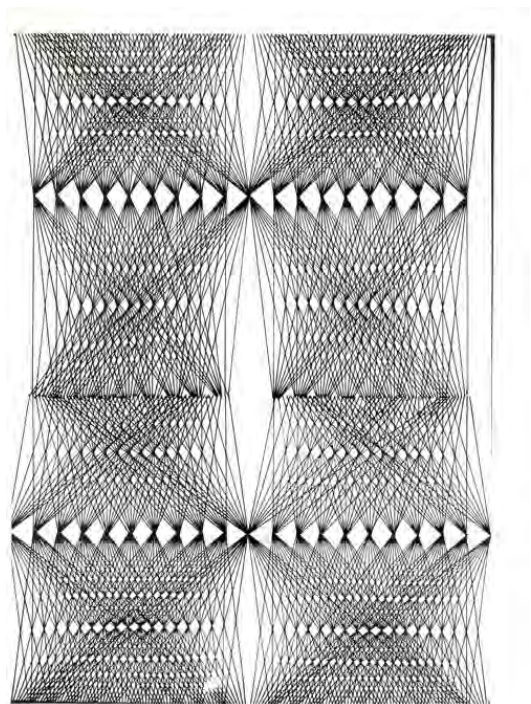
Εικ.184, *Courbes gauches en rotation*, 1970, πλεξιγκλάς μοτέρ, αρχείο Τελλόγλειου Ιδρύματος



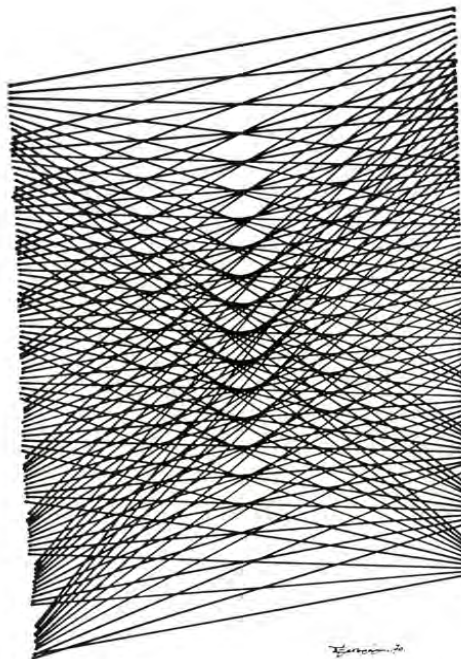
Εικ.185, *Οπτικοκινητική κατασκευή*, 1970(;), αρχείο Τελλόγλειου Ιδρύματος



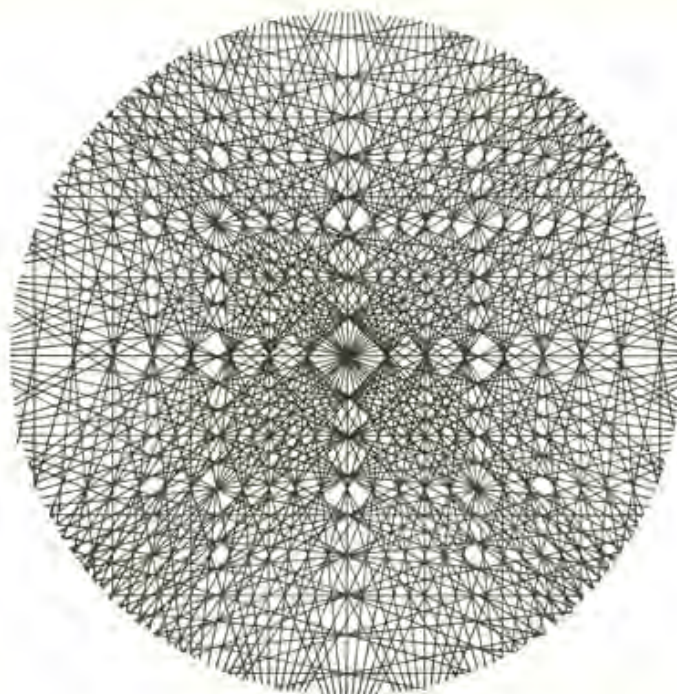
Εικ.186, *Οπτικοκινητική κατασκευή*, 1970, αρχείο Τελλόγλειου Ιδρύματος



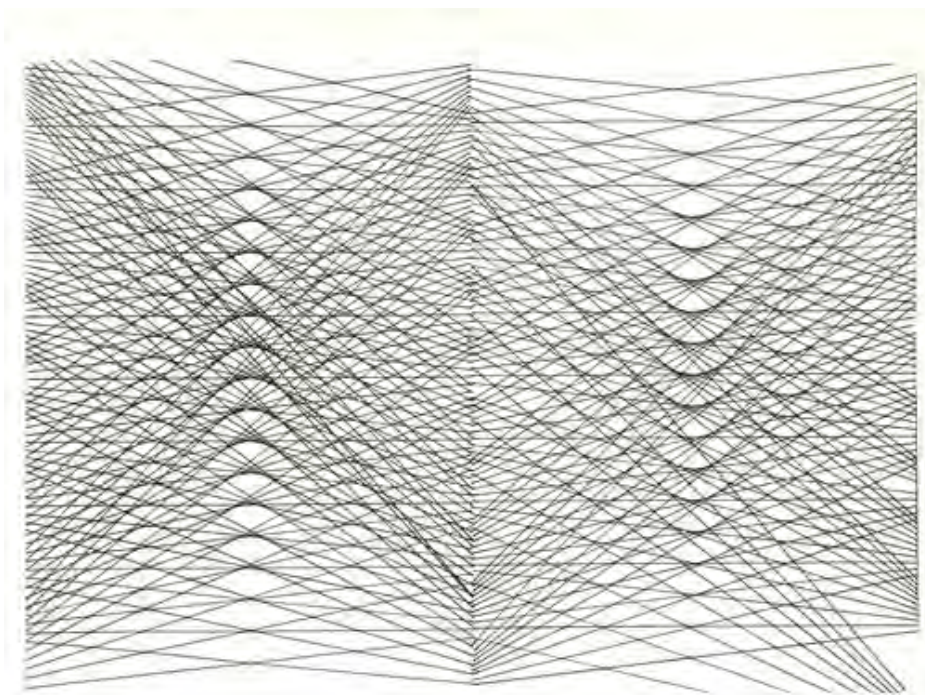
Εικ.187, *Απεόντα–παρεόντα* (absence-présence d’
“être”), μελάνι σε χαρτί, 1971, αρχείο Τελλόγλειου
Ιδρύματος



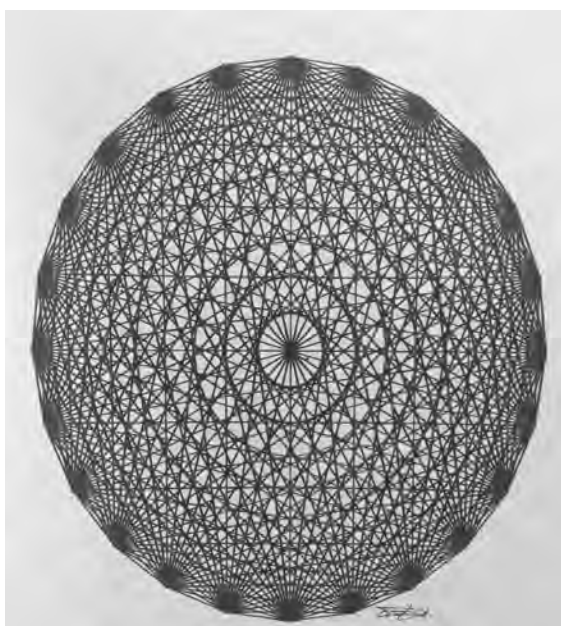
Εικ.188, *Απεόντα–παρεόντα*, 1970, μελάνι
σε χαρτί, αρχείο Τελλόγλειου Ιδρύματος



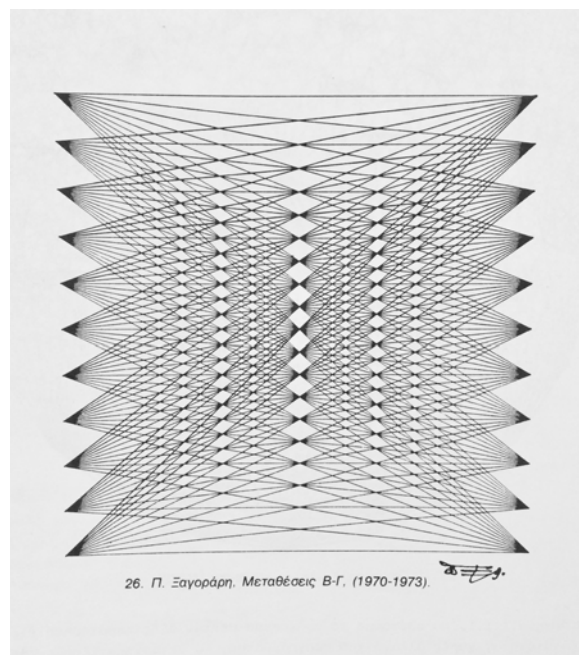
Εικ.189, *Απεόντα–παρεόντα*, 1970, αρχείο Τελλόγλειου Ιδρύματος



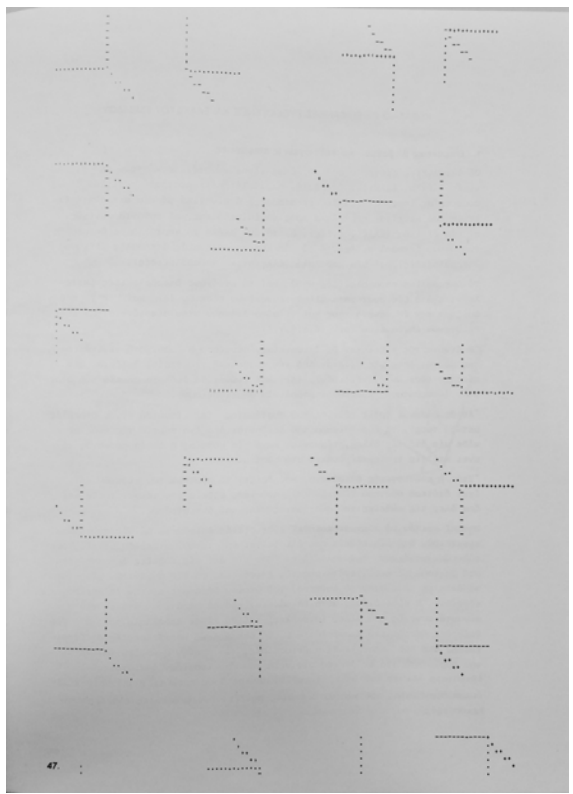
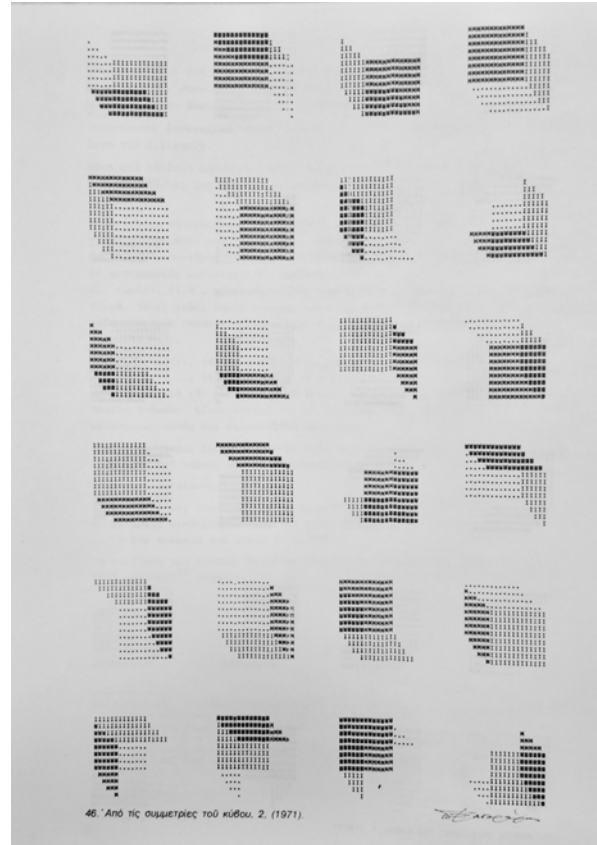
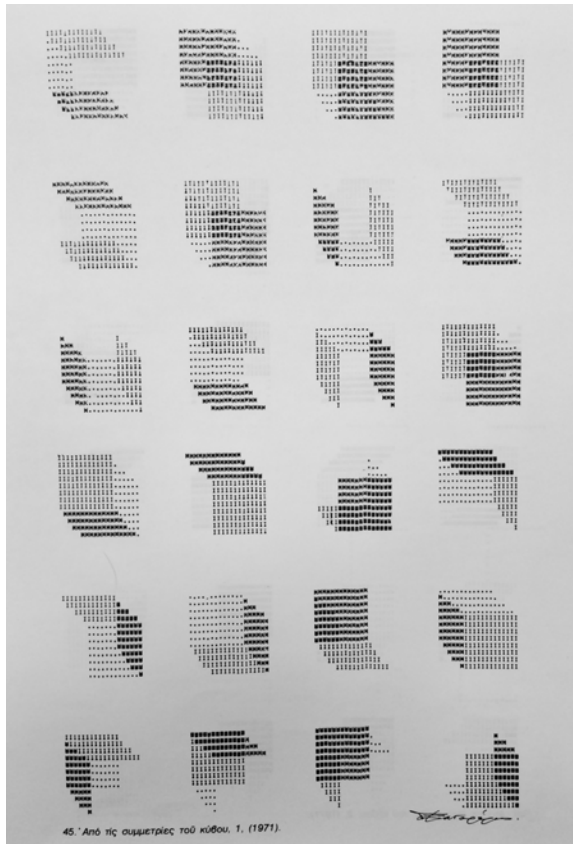
Εικ.190, *Απεόντα-παρεόντα*, 1970, μελάνι σε χαρτί, αρχείο Τελλόγλειου
Ιδρύματος, Λεζάντα ΕΜΣΤ: [Σχέδιο], Μελάνι σε χαρτί, 70 x 96 εκ., Αρ. Εισ.
435/02



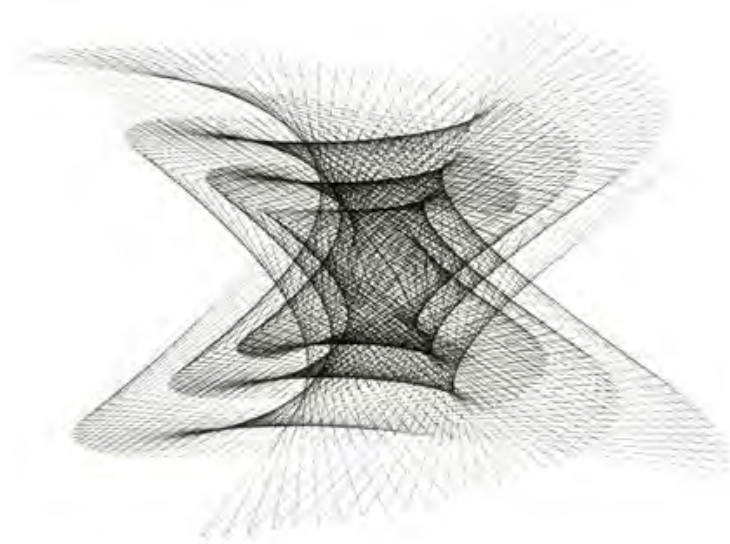
Εικ.191, *Κυκλικές μεταθέσεις*, 1973, μελάνι σε
χαρτί, υπολογιστής Η.Ρ. 9810 Α της Έδρας
Παραστατικής και Προβολικής Γεωμετρίας
του Ε.Μ.Π., φωτογραφία και λεζάντα από
διατριβή Ξαγοράρη



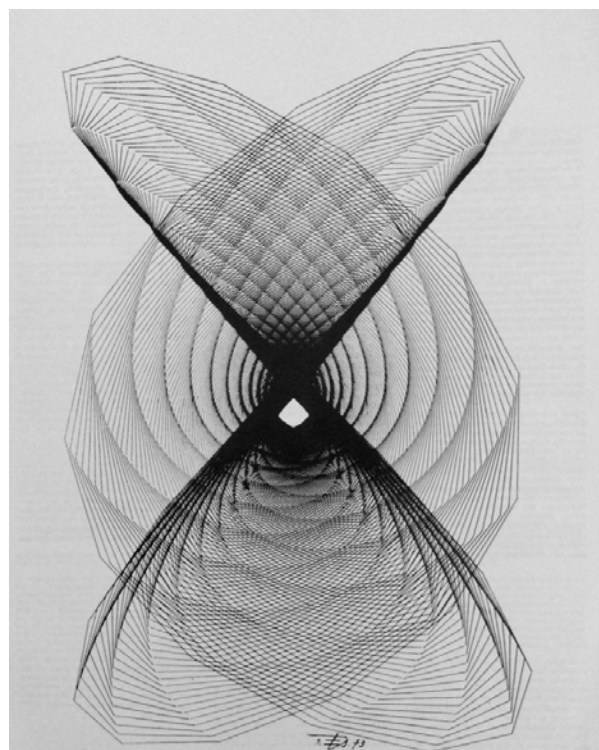
Εικ.192, *Μεταθέσεις Β-Γ*, 1970-1973, μελάνι σε
χαρτί, υπολογιστής Η.Ρ. 9810 Α της Έδρας
Παραστατικής και Προβολικής Γεωμετρίας
του Ε.Μ.Π., φωτογραφία και λεζάντα από
διατριβή Ξαγοράρη



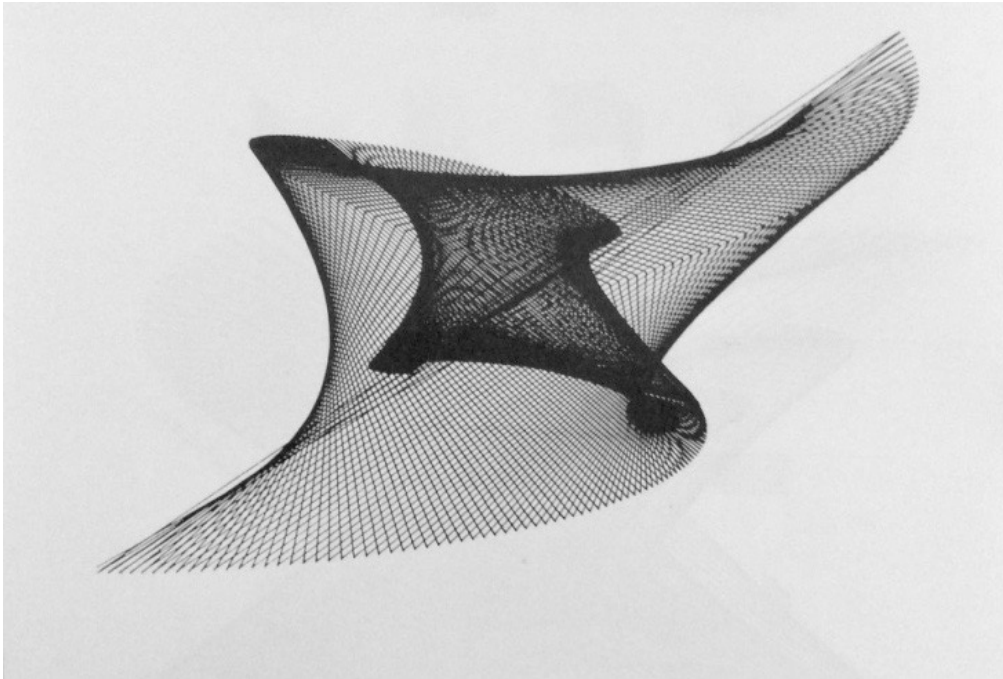
Εικ.193-195, Συμμετρίες του κύβου, Οκτώβριος 1971, σχέδιο με ηλεκτρονικό υπολογιστή τύπου UNIVAC 1107, χρόνος εκτελέσεως 24,09 δευτερόλεπτα, πρόγραμμα A. Parkin, Κέντρο ηλεκτρονικών Υπολογιστών Κ. Α. Δοξιάδη (DACC), αρχείο Τελλόγλειου Ιδρύματος



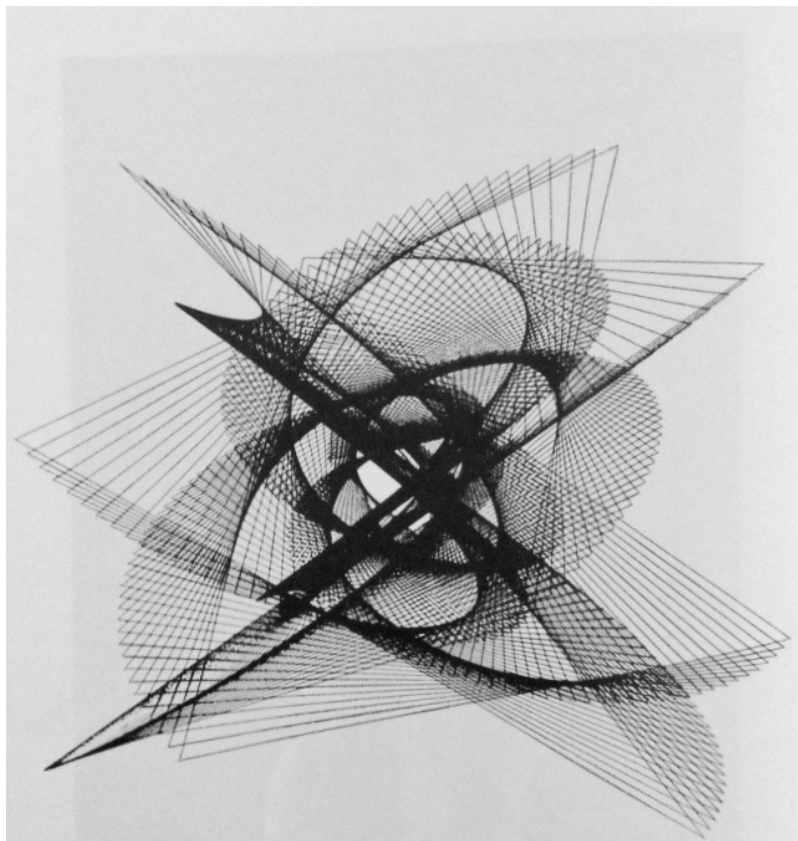
Εικ.196, *Μετασχηματισμός*, 1972, χρόνος καταγραφής 12 λεπτά, φωτογραφία και λεζάντα κατάλογος *Μετασχηματισμοί 3*



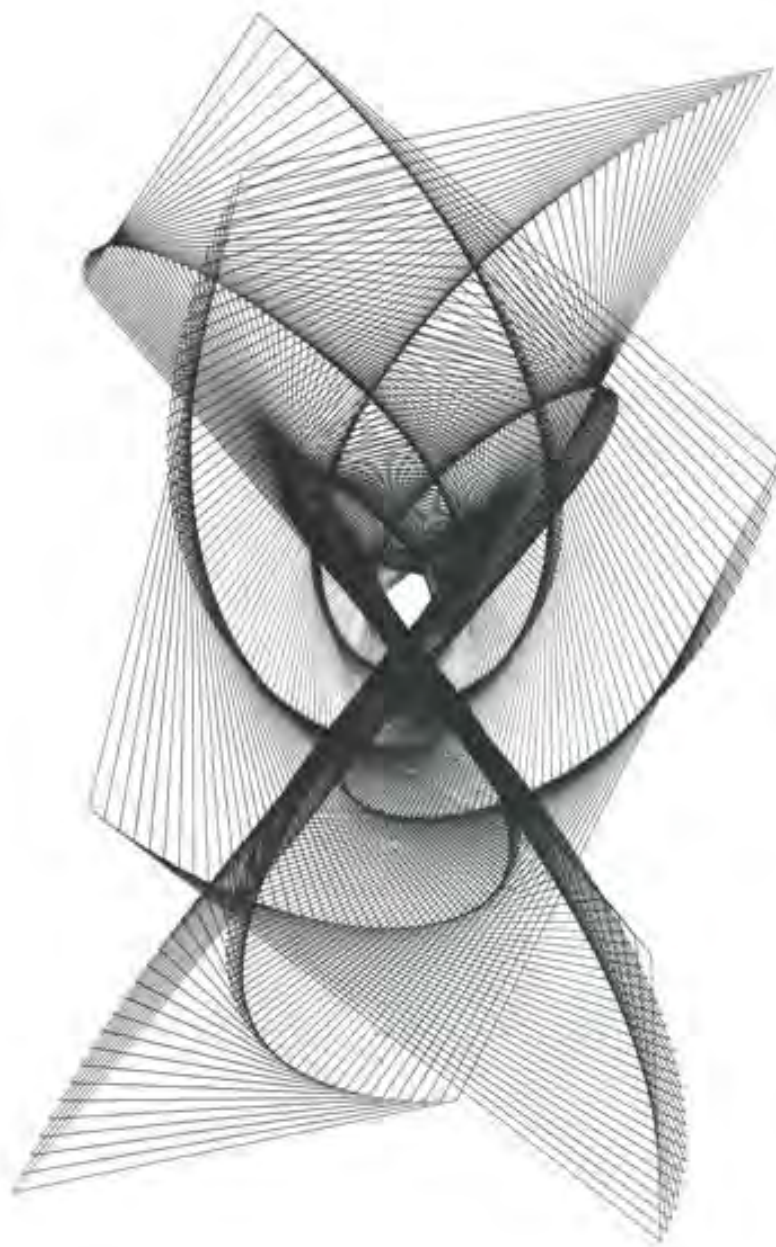
Εικ.197, *Παλμός*, 1973, χρόνος καταγραφής 25 λεπτά, φωτογραφία και λεζάντα κατάλογος *Μετασχηματισμοί 3*



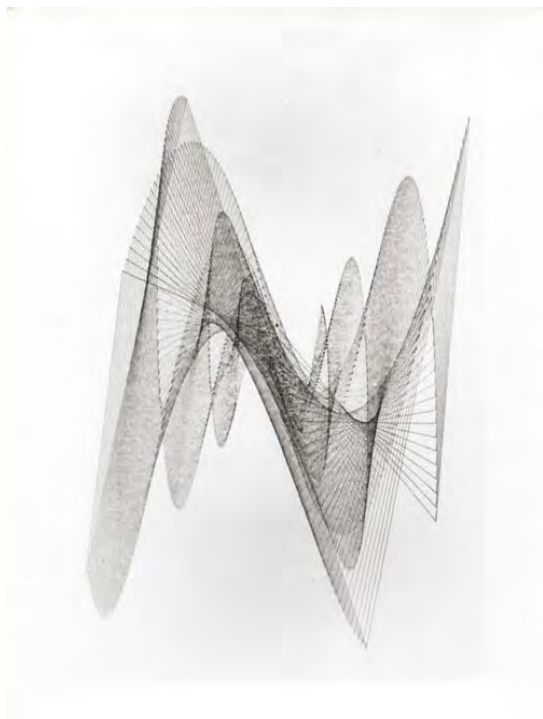
Εικ.198, *Μικροδομή*, 1973, χρόνος καταγραφής 26 λεπτά, φωτογραφία και λεζάντα κατάλογος *Μετασχηματισμοί 3* και διατριβή Ξαγοράρη



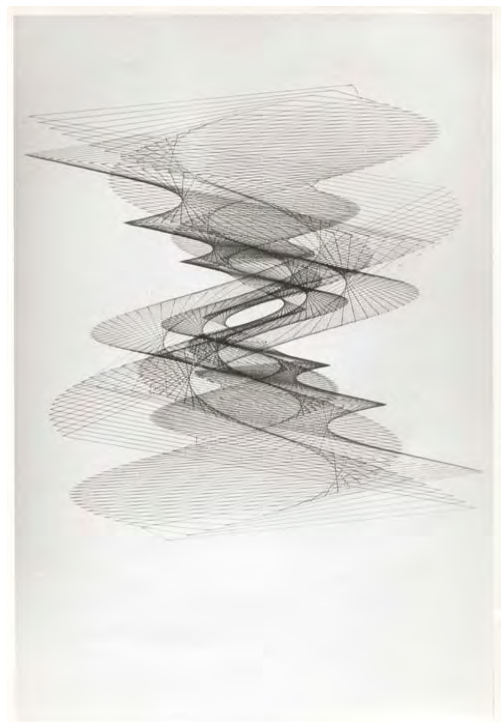
Εικ.199, *Πολύπλοκο*, 1973, χρόνος καταγραφής 17 λεπτά, φωτογραφία και λεζάντα κατάλογος *Μετασχηματισμοί 3*



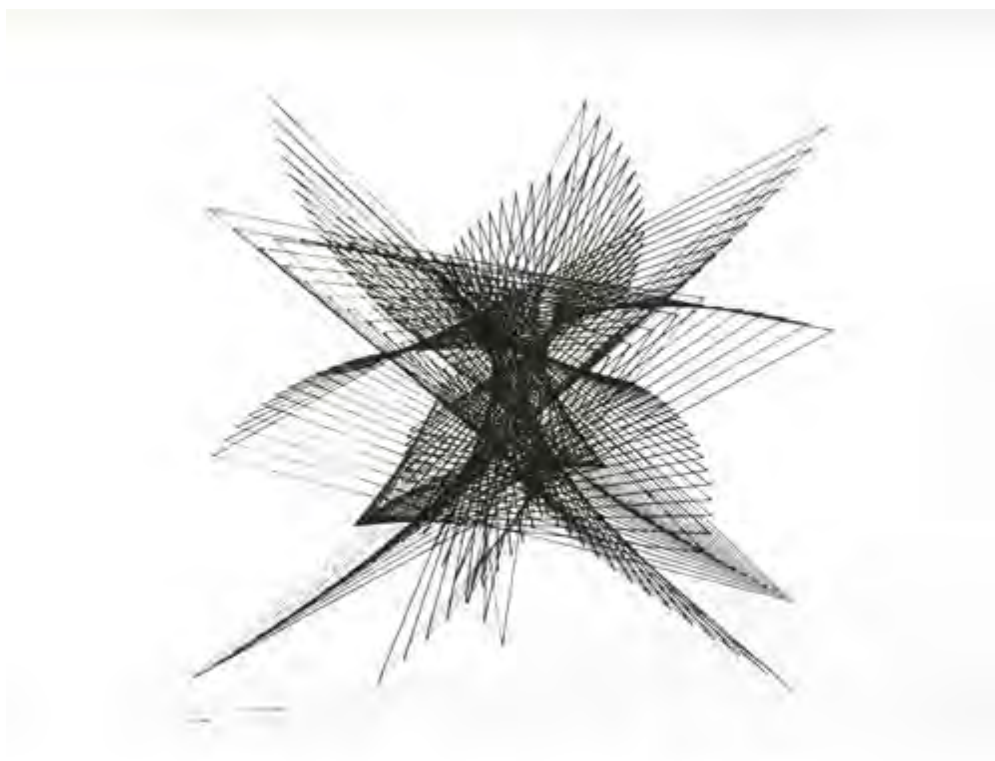
Εικ.200, *Παλμός 3*, 1973, σχέδιο υπολογιστή, μελάνι, χρόνος καταγραφής 22 λεπτά,
αρχείο Τελλόγλειου Ιδρύματος και κατάλογος *Μετασχηματισμοί 3*



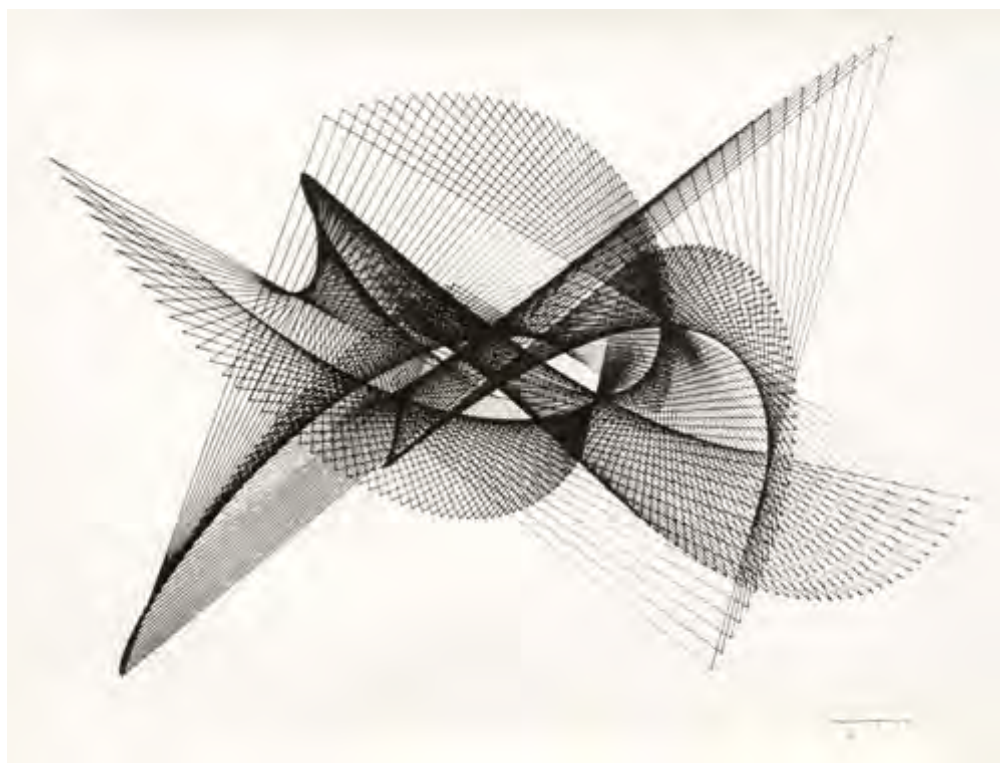
Εικ.201, *Παλμός 2*, 1974, σχέδιο υπολογιστή, μελάνι, αρχείο Τελλόγλειου Ιδρύματος



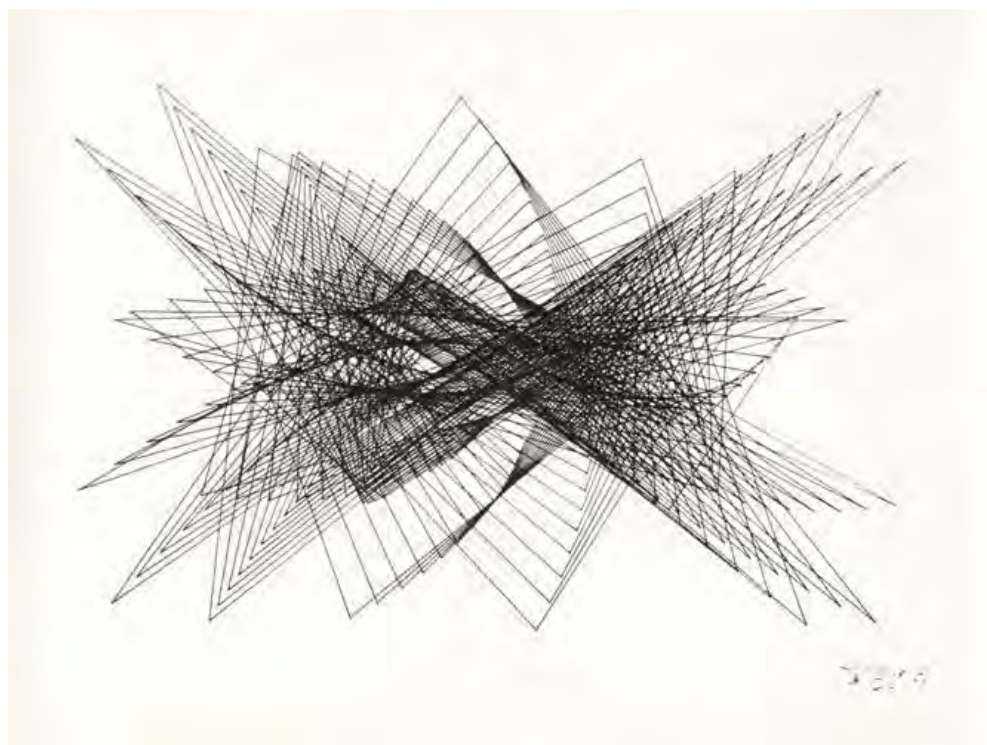
Εικ.202, *Φλόγες*, 1974, σχέδιο υπολογιστή, μελάνι, αρχείο Τελλόγλειου Ιδρύματος



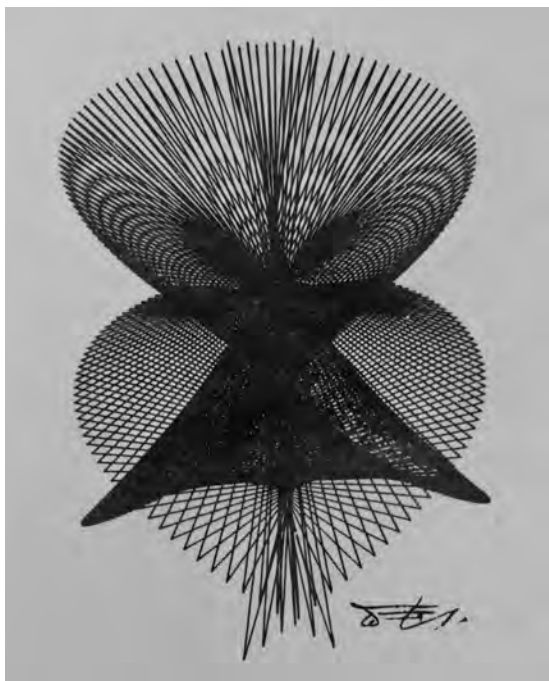
Εικ.203, *Πολύπλοκο*, 1974, σχέδιο υπολογιστή, μελάνι, αρχείο Τελλόγλειου Ιδρύματος



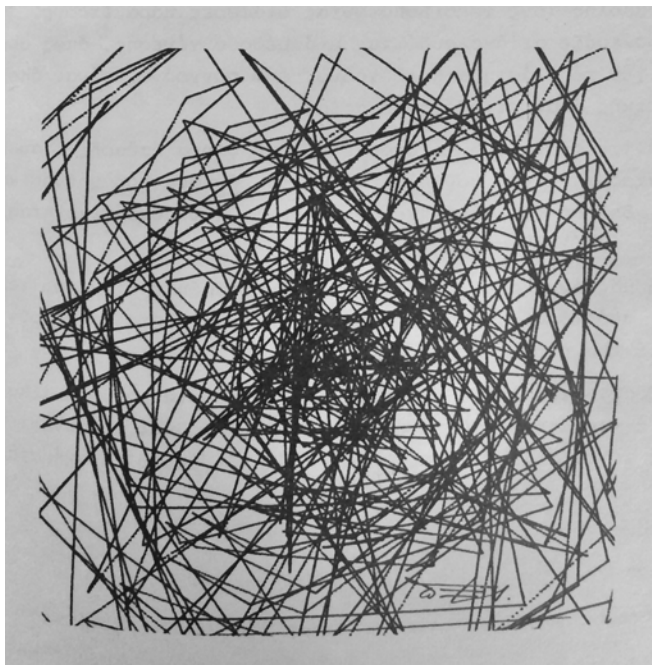
Εικ.204, σχέδιο T1, εκτελέστηκε με υπολογιστή τύπου H.P. 9810A, αρχείο Τελλόγλειου Ιδρύματος



Εικ.205, Σχέδιο 1, εκτελέστηκε με υπολογιστή τύπου H.P. 9810A, αρχείο Τελλόγλειου Ιδρύματος



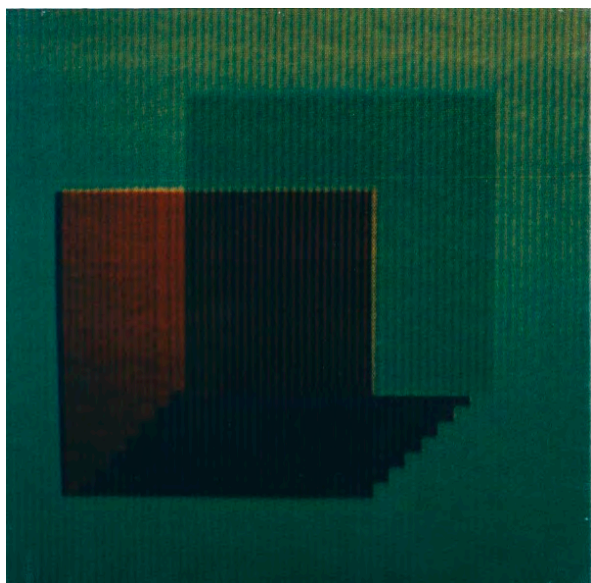
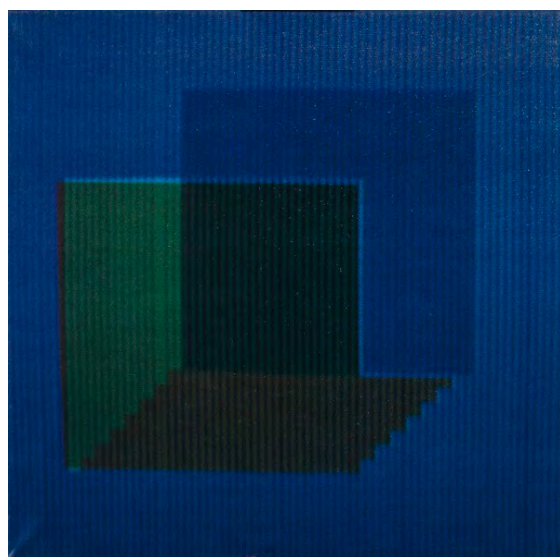
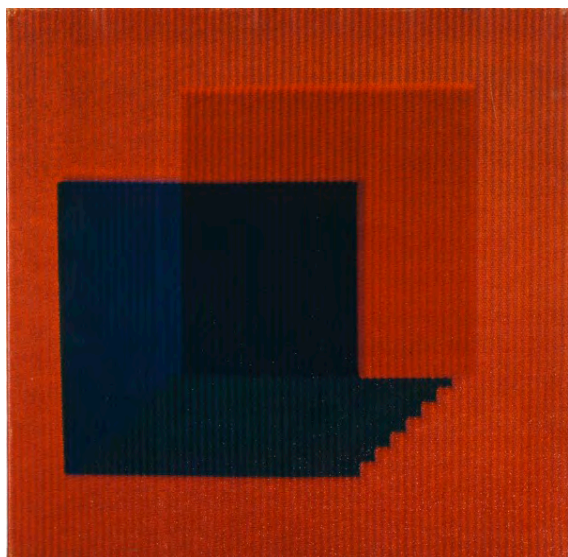
Εικ.206, φωτογραφία σχεδίου από
διατριβή Ξαγοράρη, σ.128, χωρίς λεζάντα



Εικ.207, φωτογραφία σχεδίου από διατριβή
Ξαγοράρη, σ.129, χωρίς λεζάντα



Εικ.208, Ο Ξαγοράρης κατά τη διάρκεια
δημιουργίας έργου με τη χρήση Η/Υ,
φωτογραφία και λεζάντα κατάλογος
Μετασχηματισμοί 3



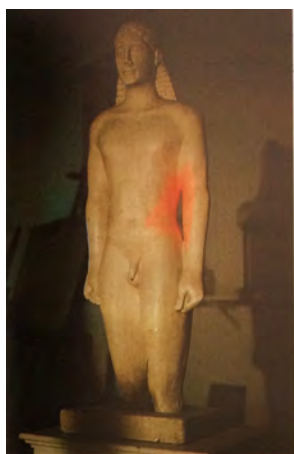
Εικ.209-211, *Συμμετρίες του κύβου*, 1974-76,
φωτογραφικές εκτυπώσεις από φωτογραφίες σε οθόνη
υπολογιστή, 59 x 59 εκ. (καθένα), Υπολογιστής XDP1,
MIT-CAVS, αρχείο ΕΜΣΤ, Αρ. Εισ.
423/02,424/02,425/02



Εικ.212, «*Τα πάντα ρει*», 1984, σύνθετη παρουσίαση οπτικοκινητικών έργων με χρησιμοποίηση ακτίνων λαίιζερ, μουσική Σ.Βασιλειάδης, φωτογραφία και λεζάντα κατάλογος *Μετασχηματισμοί 4*



Εικ.213-216, «Τα πάντα ρει», 1984, σύνθετη παρουσίαση οπτικοκινητικών έργων και επεμβάσεις ακτίνων λαϊτζερ, (φωτεινές διαφάνειες και video), φωτογραφία και λεζάντα κατάλογος *Μετασχηματισμοί 5*



Εικ.217-222, Επεμβάσεις ανακλώμενων ακτίνων λαίηζερ, φωτογραφία και λεζάντα κατάλογος Μετασχηματισμοί 5

Εικόνες Μπία Ντάβου

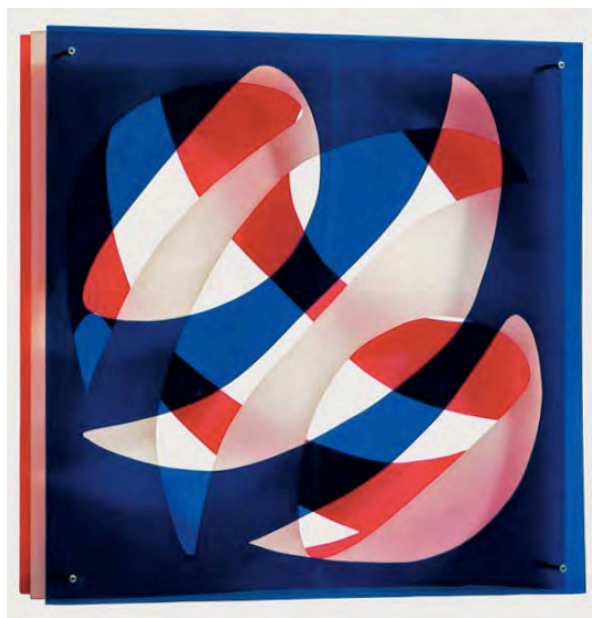
Το φωτογραφικό υλικό και τα στοιχεία στις λεζάντες προέρχονται από τα αρχεία του ΕΜΣΤ, του Ινστιτούτου Σύγχρονης Τέχνης (ΙΣΕΤ) αλλά και τον κατάλογο *Μπία Ντάβου. Αναδρομική*, (επιμ. Πανδής, Τ., Σχιζάκης Σ.), Αθήνα, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 2009.



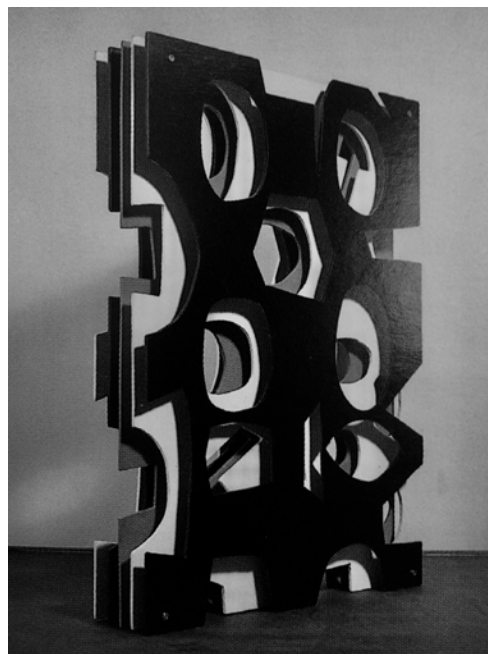
Εικ.223, *Σύνθεση*, [1960], λάδι σε λινάτσα, 100 x 83 εκ.



Εικ.224, *Σύνθεση σε κόκκινο*, 1961, λάδι σε λινάτσα, 120 x 75 εκ.



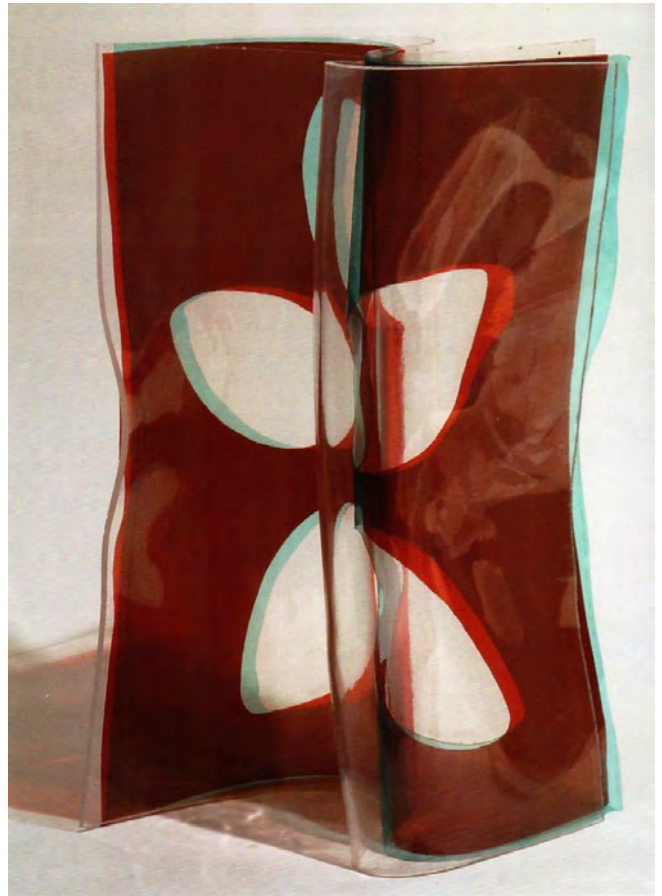
Εικ.225, *Πλέγμα*, [1970], πλεξιγκλάς και χρώμα, 42,5 x 42,5 x 8 εκ., αρχείο ΕΜΣΤ, Αρ. Εισ. 255/02



Εικ.226, *Πλέγμα*, 1968, ξύλο, φωτογραφία από περιοδικό *Δημιουργίες*, τ. 8, Νοέμβριος 1970



Ει.227, *[Πλέγμα]*, 1970, πλαστικές ζελατίνες, πλεξιγκλάς, μεταλλικός συνδετήρας, 30 x 12 x 11 εκ., αρχείο ΕΜΣΤ, Αρ. Εισ. 256/02



Εικ.228, *[Πλέγμα]*, 1970, πλαστικές ζελατίνες, πλεξιγκλάς, μεταλλικός συνδετήρας, 34,5 x 22 x 12 εκ., αρχείο ΕΜΣΤ, Αρ. Εισ. 257/02



Εικ.229, *Διάγραμμα*, 1973, λιντοτυπική πλάκα σε ξύλο, 58 x 37 x 12 εκ.



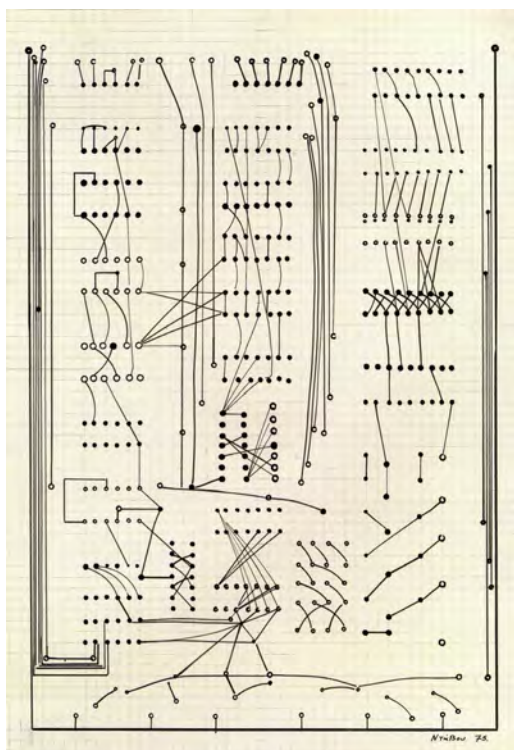
Εικ.230, *Διάγραμμα*, [1974], ακρυλικό σε μουςαμά, 101 x 101 εκ.



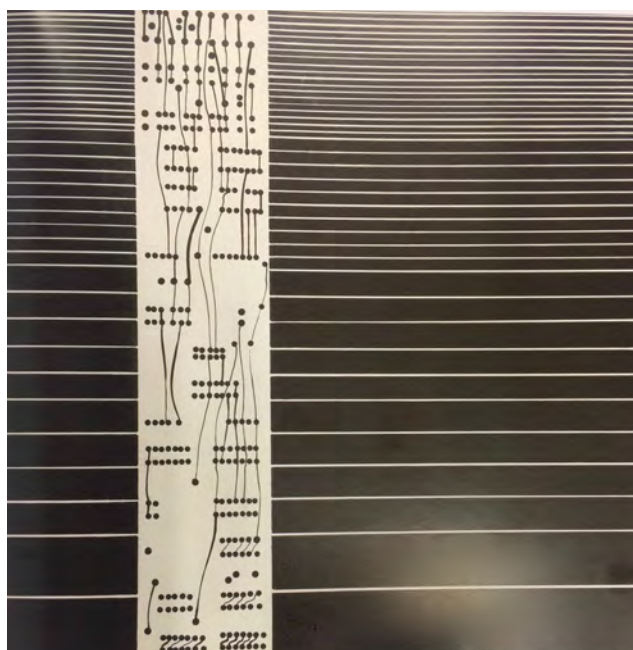
Εικ.231, *Διάγραμμα*, 1973, λινοτυπική πλάκα σε ξύλο, 59 x 37 x 11εκ.



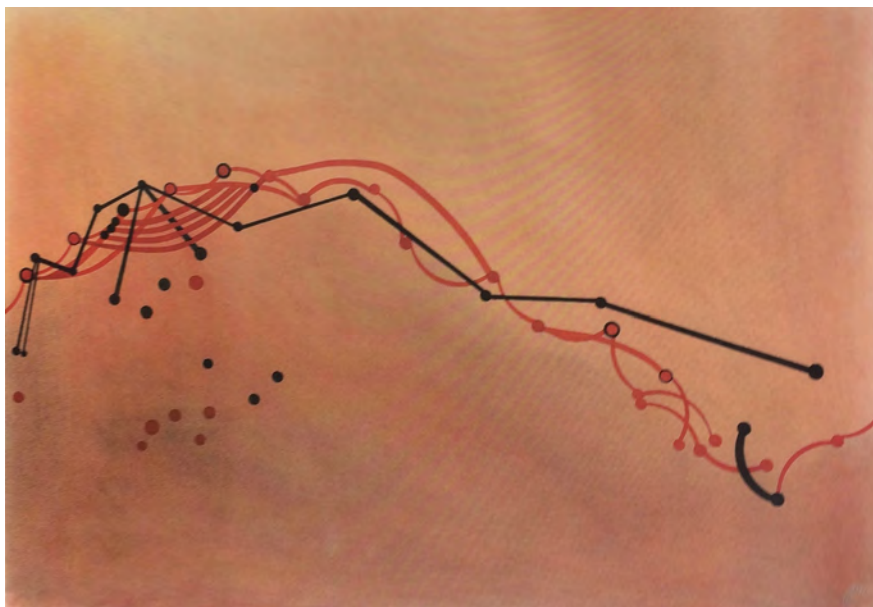
Εικ.232, *Κύκλωμα*, 1974, χαλκός και βακελίτης σε πλεξιγκλάς, 12,5 x 73 x 10 εκ.



Εικ.233, *Χωρίς τίτλο*, 1975, μελάνι σε χαρτί, 70 x 50 εκ.



Εικ.234, *Χωρίς τίτλο*, [1975-78], μελάνι σε χαρτί, 50 x 50 εκ.



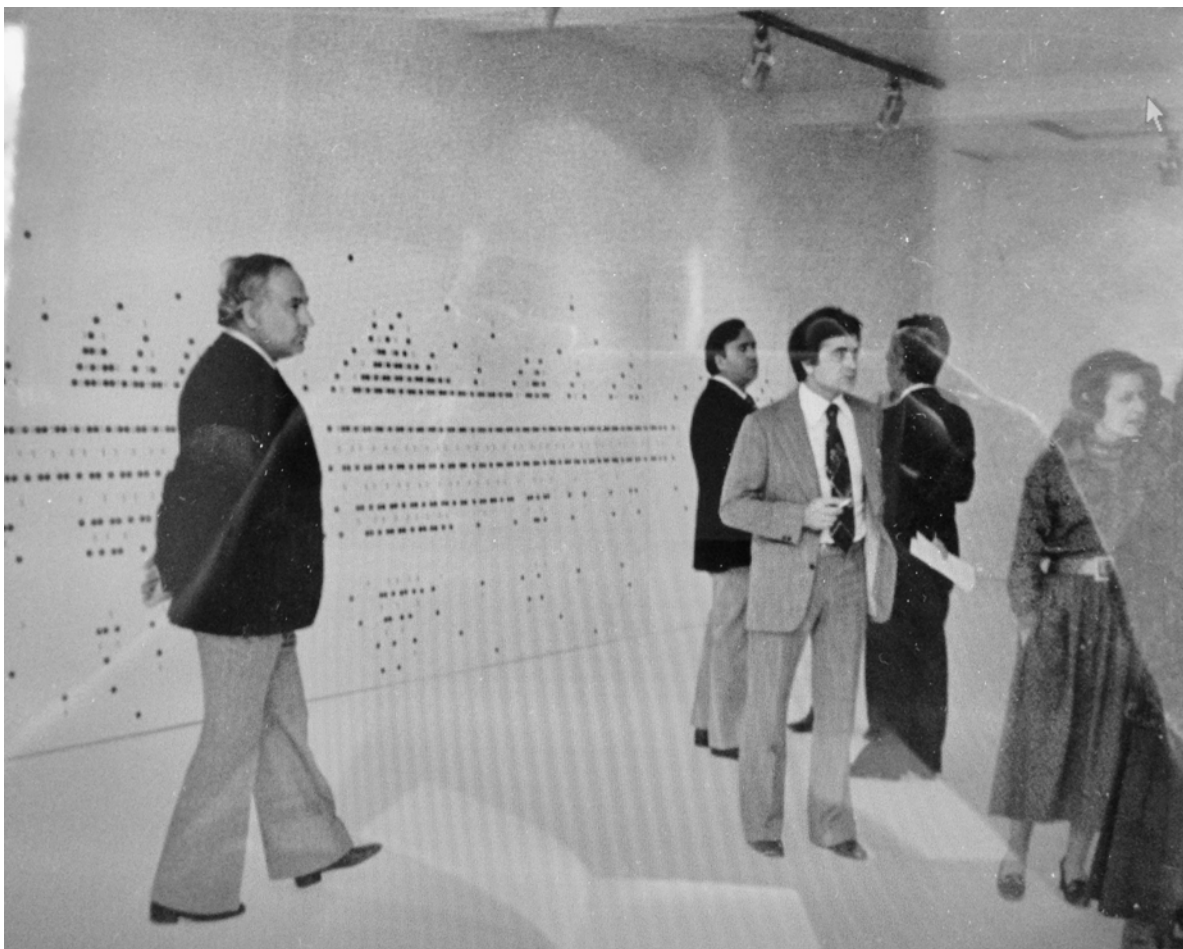
Εικ.235, Χωρίς τίτλο, [1975-78], μελάνι σε χαρτί, 50 x 70 εκ.



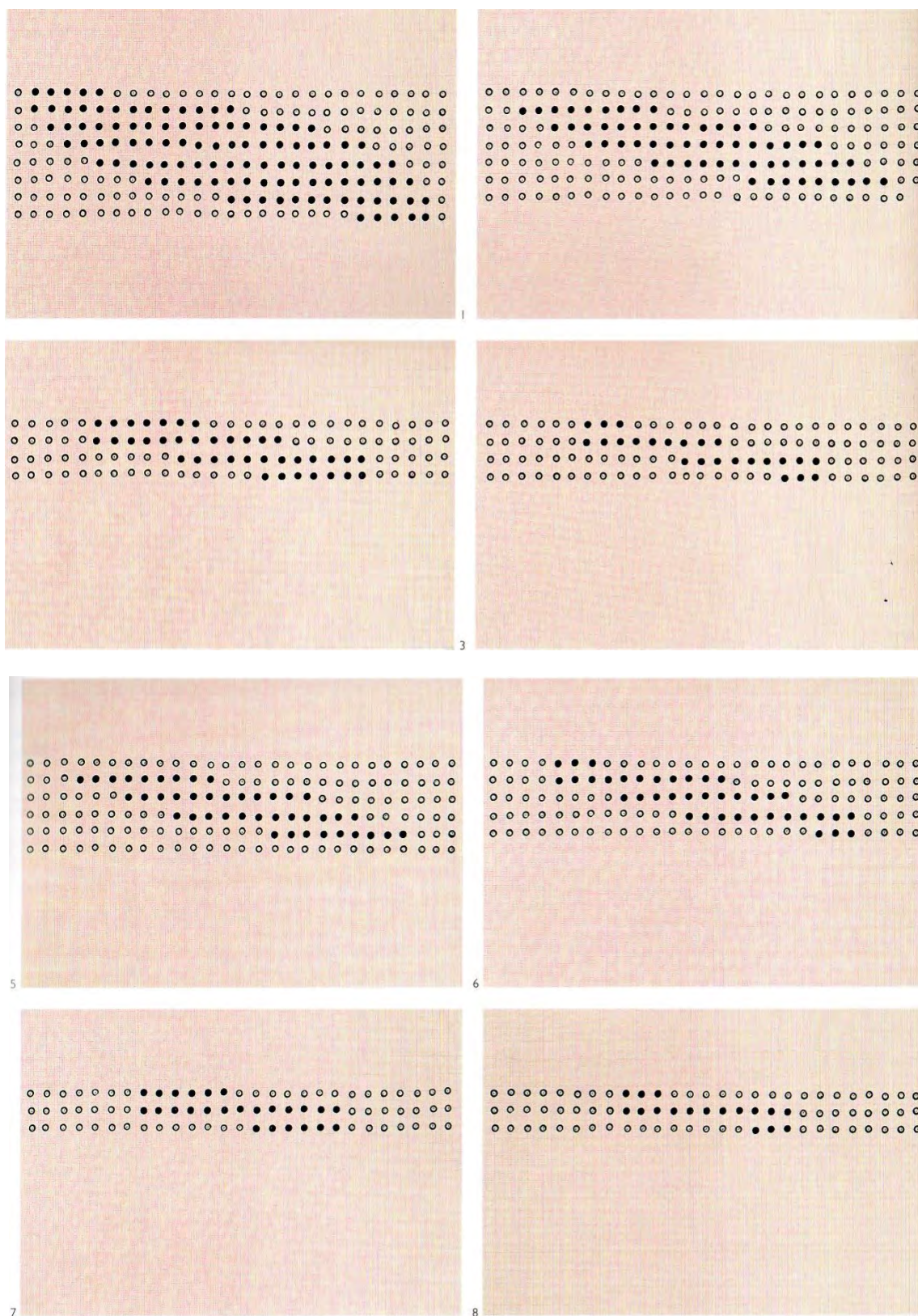
Εικ.236, Χωρίς τίτλο, 1975, Μελάνι σε χαρτί, 70 x 50 εκ.



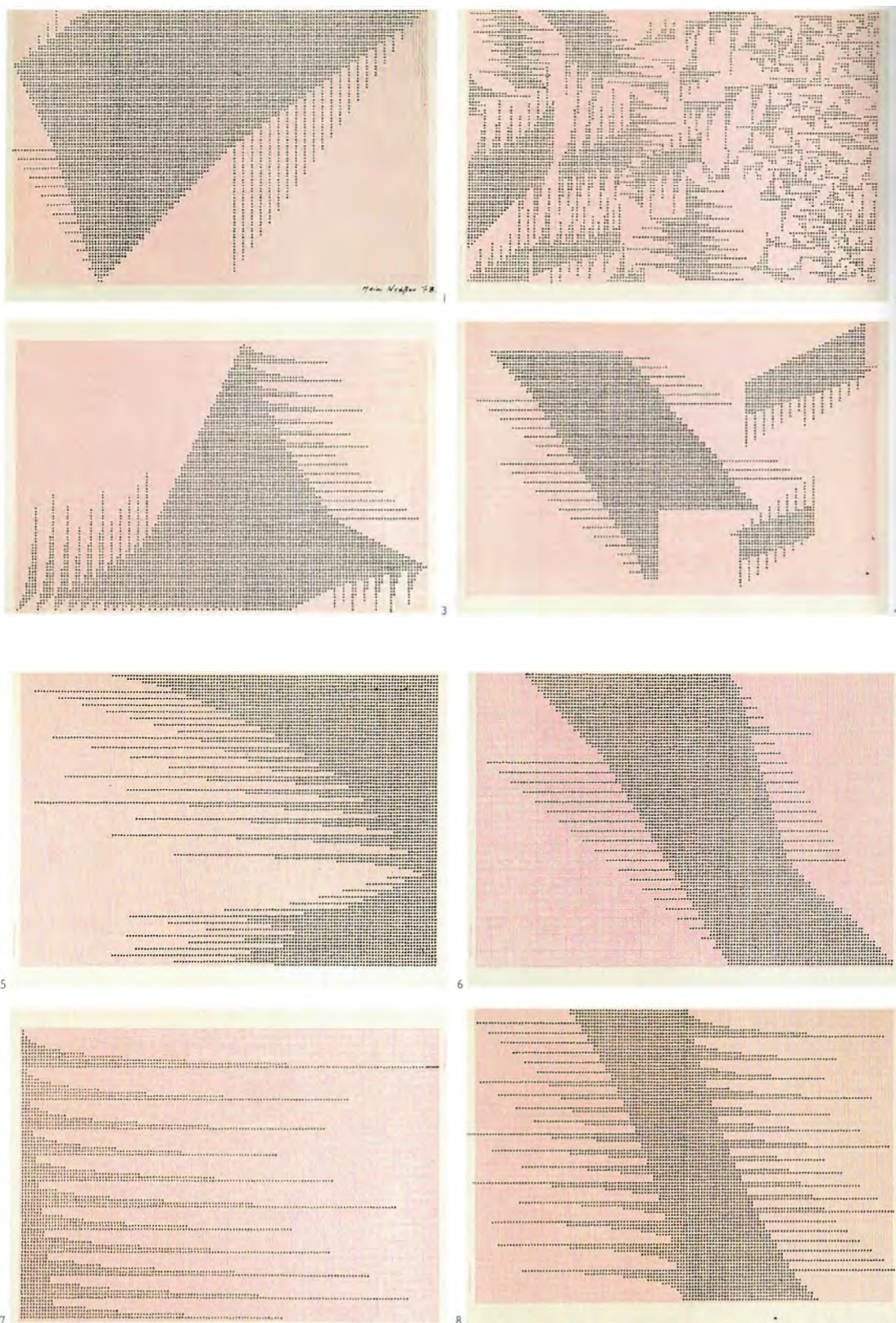
Εικ.237, Χωρίς τίτλο, 1975, μελάνι σε χαρτί, 70 x 50 εκ.



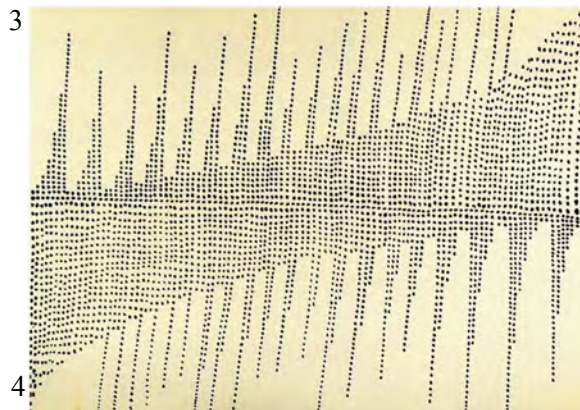
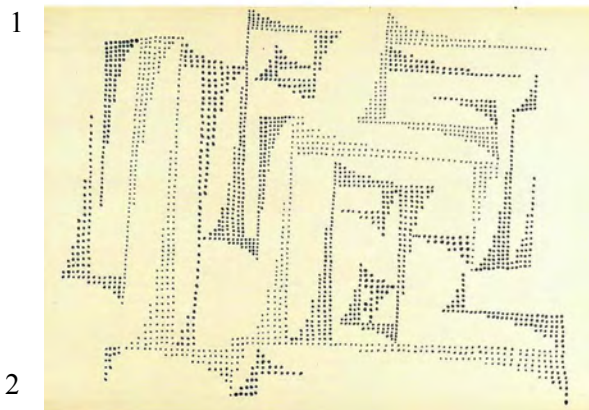
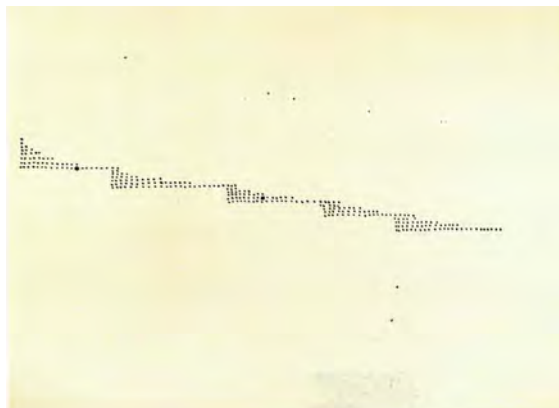
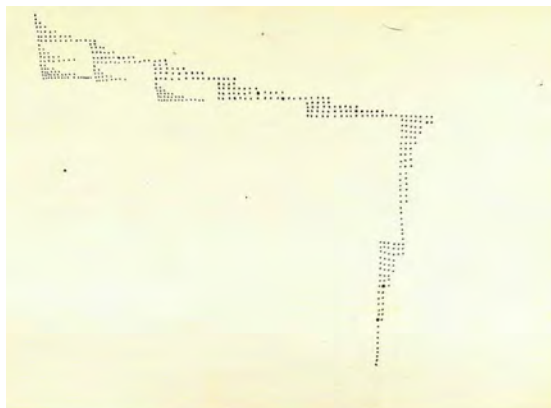
Εικ.238, Φωτογραφία από τα εγκαίνια της έκθεσης *Σειραϊκές Δομές*, 1978 στην Γκαλερί Δεσμός, από το αρχείο του ΙΣΕΤ



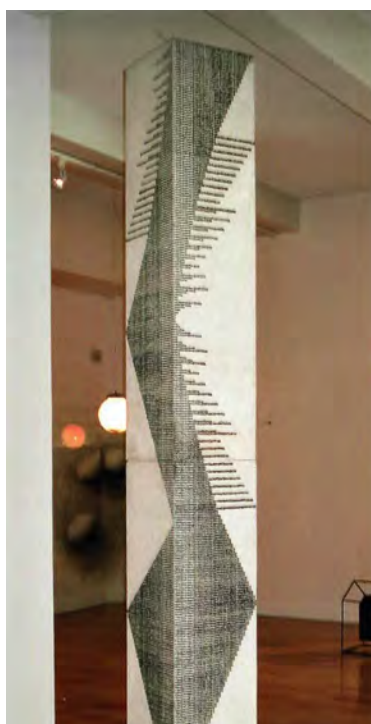
Εικ.239, (1-8), *Σειραϊκές Δομές*, 1978, μελάνι σε χαρτί μιλιμετρέ, αρχείο ΕΜΣΤ,
 Αρ. Εισ. 1)317/02, 18 x 28 εκ., 2) 313/02, 18,1 x 28 εκ., 3) 311/02, 18,1 x 28,1 εκ., 4) 318/02, 18,2 x 28,2 εκ.,
 5) 308/2, 18 x 28 εκ., 6) 307/2, 18,2 x 28,2 εκ., 7)312/02, 18,1 x 28,1 εκ., 8) 309/02, 18,2 x 28,2 εκ.



Εικ.240, (1-8), *Σειραϊκές Δομές*, 1978, Μελάνι σε χαρτί μιλιμετρέ, 19,8 x 29,7 εκ. το καθένα, αρχείο ΕΜΣΤ, Αρ. Εισ. 1) 299/02, 2) 301/02, 3) 300/02, 4) 302/02 5) 303/2 6) 305/2 7) 304/02 8) 306/02



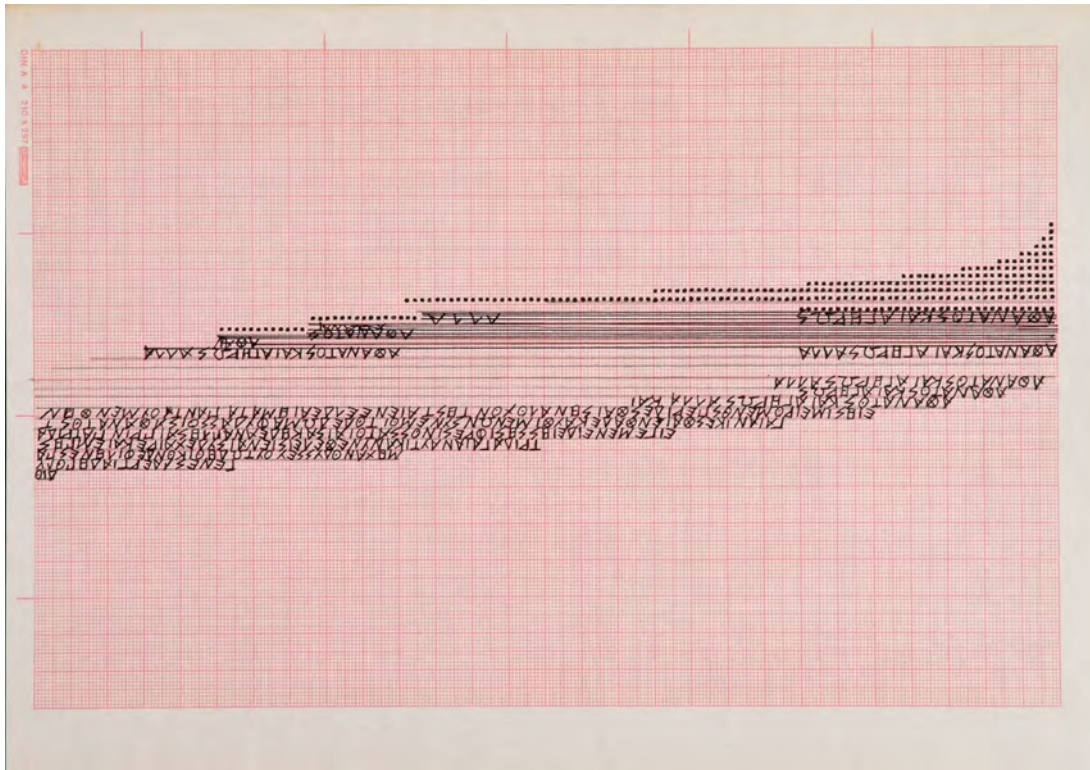
Εικ.241, (1-4), *Σειραϊκές Δομές*, 1978, μελάνι σε χαρτί μιλιμετρέ, αρχείο ΕΜΣΤ, Αρ. Εισ. 1) 263/02, 21 x 28 εκ., 2) 364/02, 21,7 x 28,7 εκ. 3) 365/02, 21 x 28 εκ., 4) 366/02, 21,2 x 28,2 εκ.



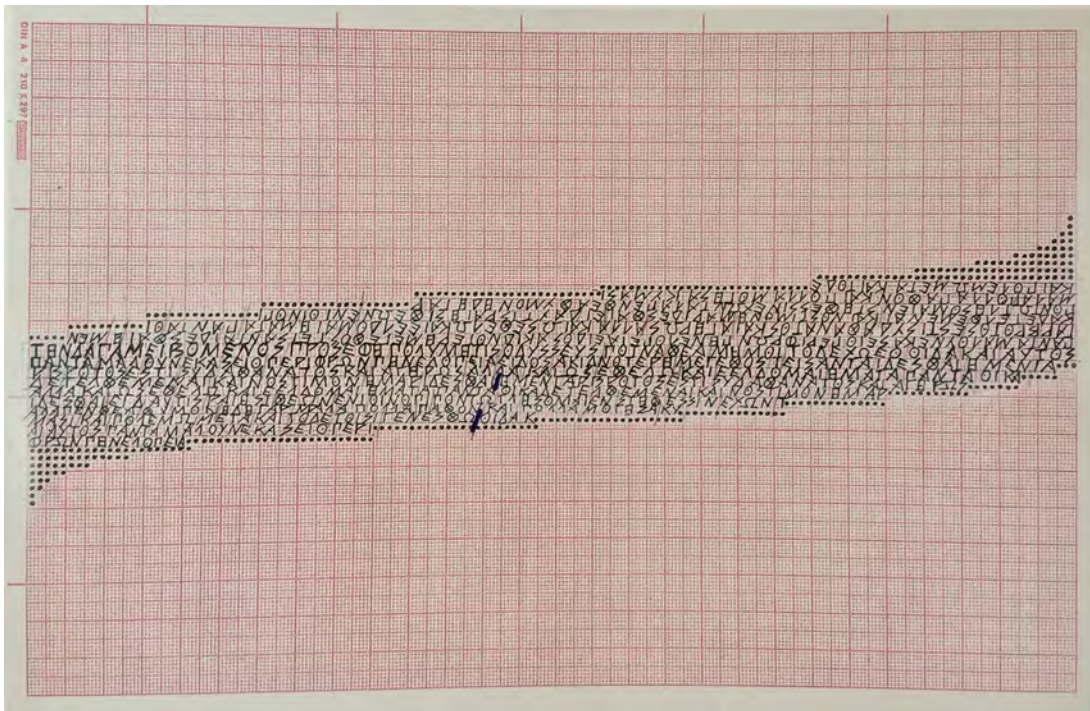
Εικ.242, *Διαδική αντίθεση*, 1978, ακρυλικό σε μουσαμά, 204 x 125 εκ.

243. *Χωρίς τίτλο* (Από τη σειρά *Σειραϊκές Δομές*), 1985, ξύλο, ακρυλικό, μελάνι

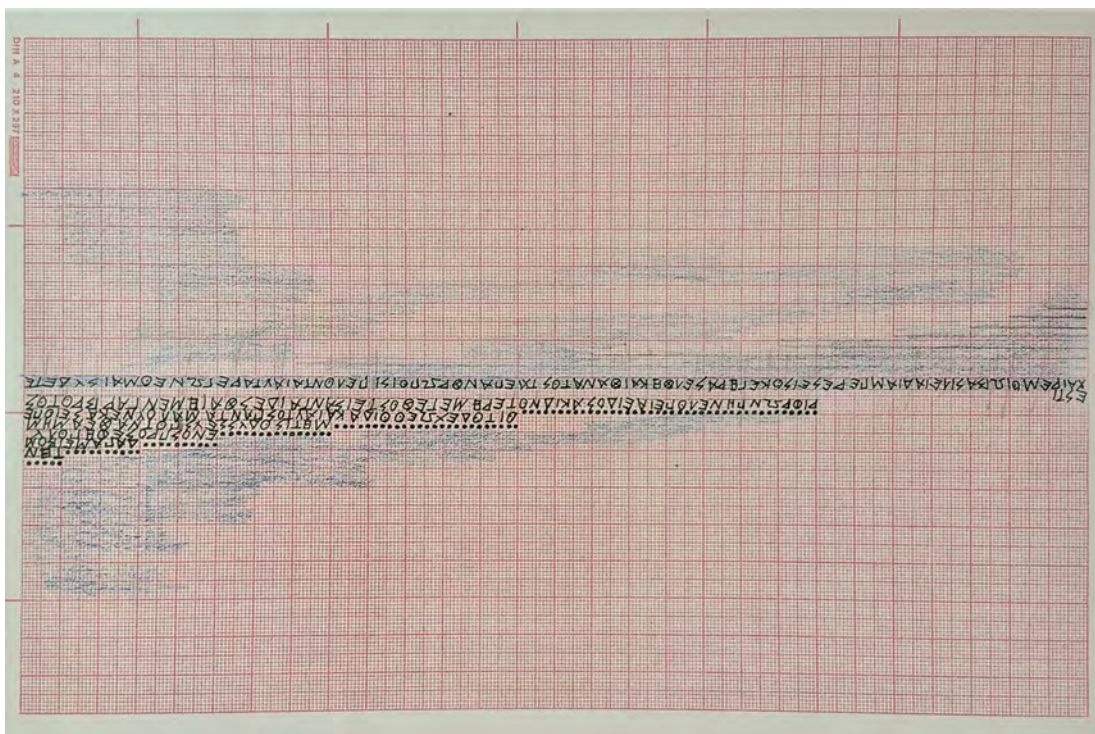
Εικ.244, *Σειραϊκές Δομές*, 1979, μελάνι σε ύφασμα, 21,5 x 37 εκ. το καθένα



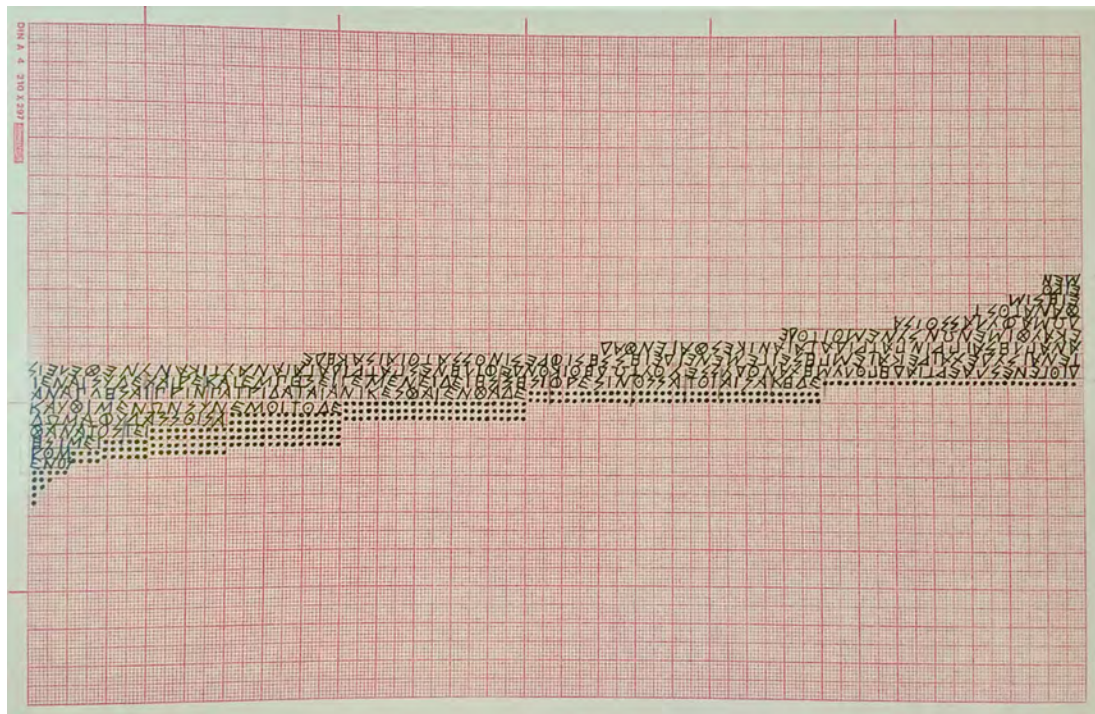
Εικ.245, *Σειραϊκές δομές 2 – Οδύσσεια*, 1978-81, μελάνι και μολύβι σε χαρτί μιλιμετρέ, 21 x 29,7 εκ., αρχείο ΕΜΣΤ, Αρ. Εισ. 328/02



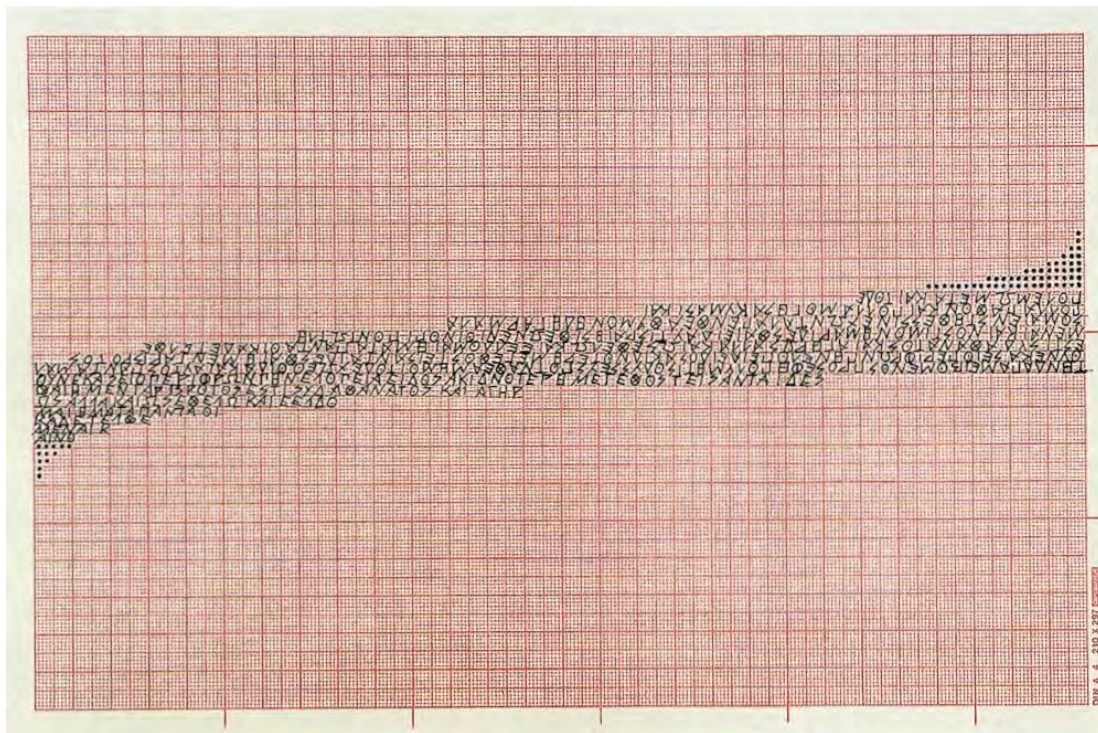
Εικ.246, *Σειραϊκές δομές 2 – Οδύσσεια*, 1978-81, μελάνι και μολύβι σε χαρτί μιλιμετρέ, 21 x 29,7 εκ., αρχείο ΕΜΣΤ, Αρ. Εισ. 330/02



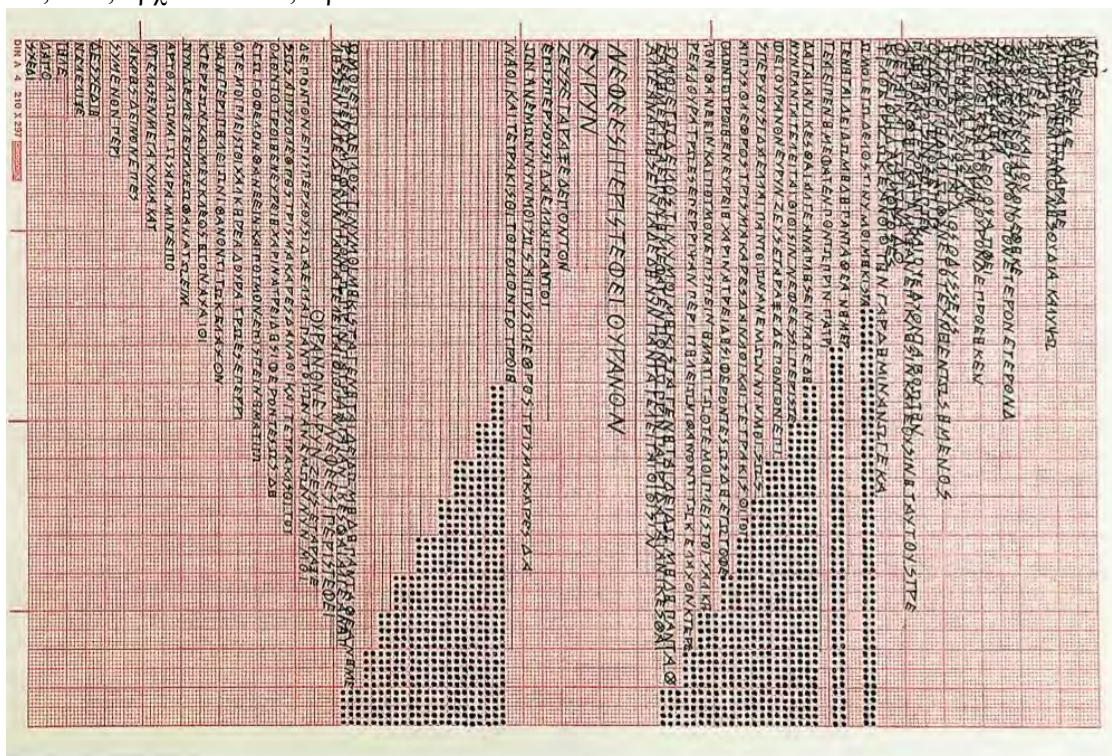
Εικ.247, Σειραϊκές δομές 2 – Οδύσσεια, 1978-81, μελάνι και μολύβι σε χαρτί μιλιμετρέ, 21 x 29,7 εκ., αρχείο ΕΜΣΤ, Αρ. Εισ. 331/02



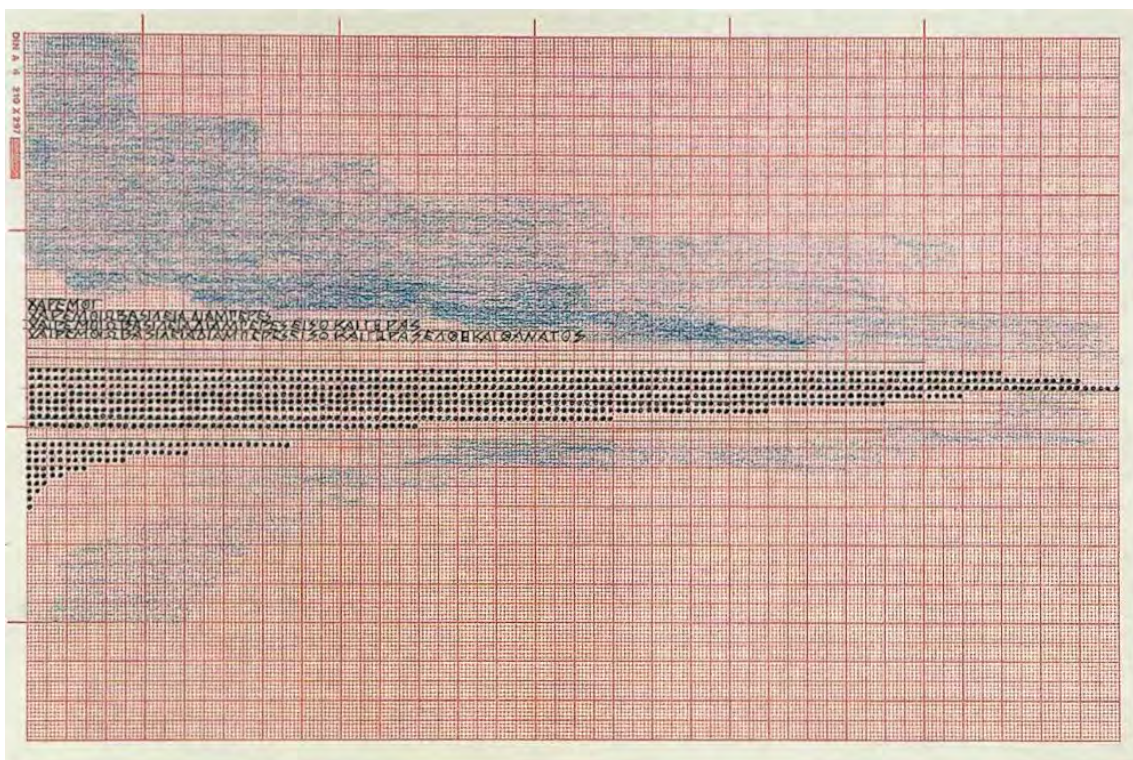
Εικ.248, Σειραϊκές δομές 2 – Οδύσσεια, 1978-81, μελάνι και μολύβι σε χαρτί μιλιμετρέ, 21 x 29,7 εκ., αρχείο ΕΜΣΤ, Αρ. Εισ. 332/02



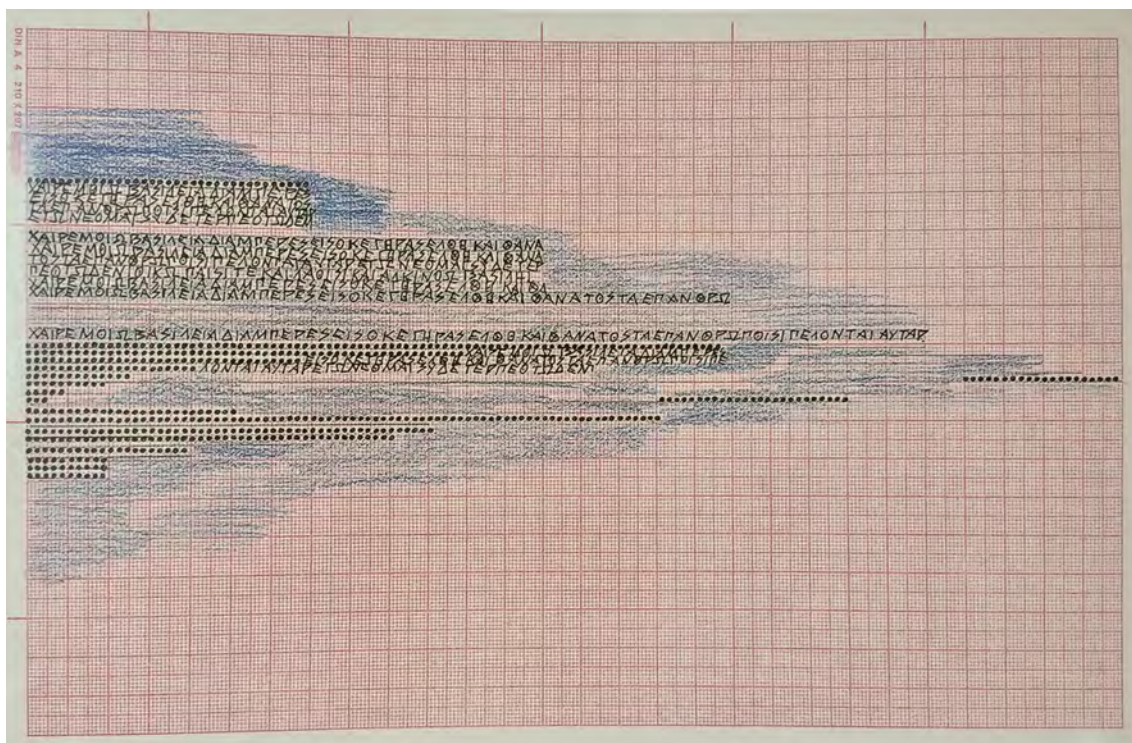
Εικ.249, Σειραικές δομές 2 – Οδύσσεια, 1978-81, μελάνι και μολύβι σε χαρτί μιλιμετρέ, 21 x 29,7 εκ., αρχείο ΕΜΣΤ, Αρ. Εισ. 336/02



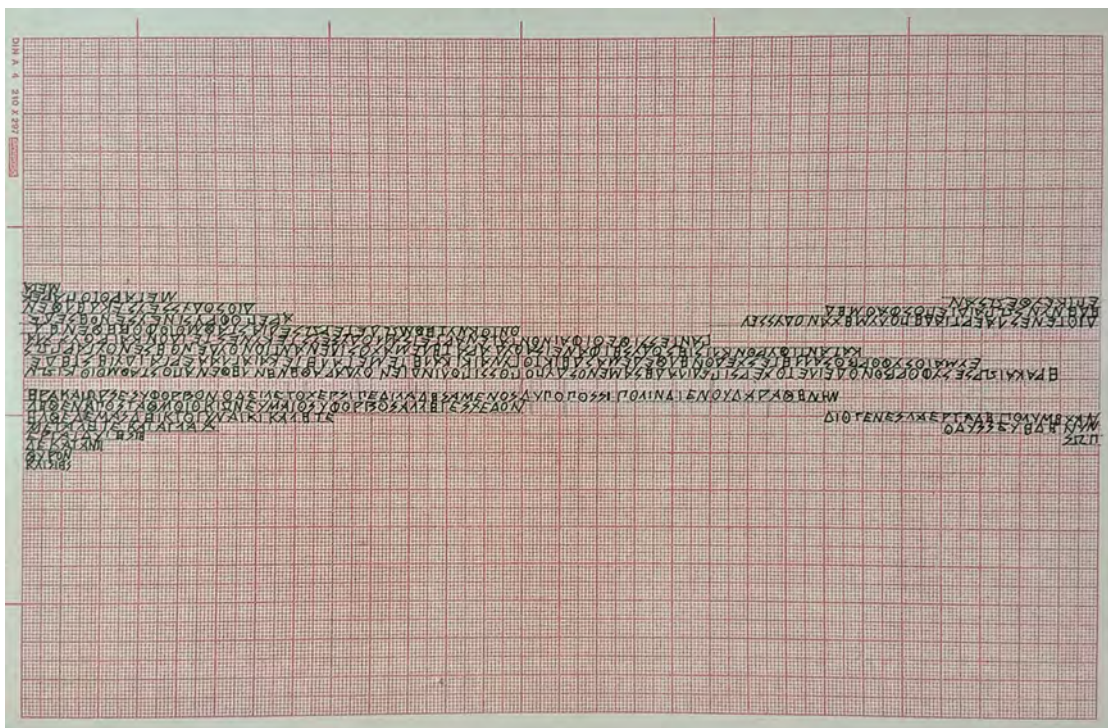
Εικ.250, Σειραικές δομές 2 – Οδύσσεια, 1978-81, μελάνι και μολύβι σε χαρτί μιλιμετρέ, 21 x 29,7 εκ., αρχείο ΕΜΣΤ, Αρ. Εισ. 327/02



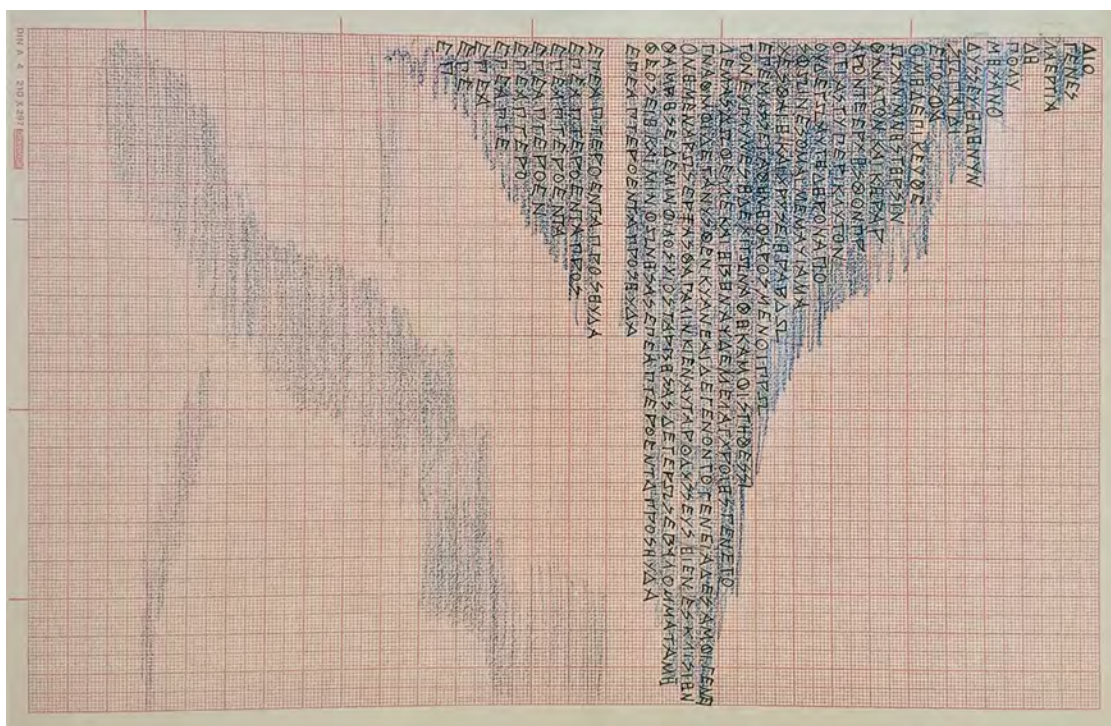
Εικ.251, Σειραϊκές δομές 2 – Οδύσσεια, 1978-81, μελάνι και μολύβι σε χαρτί μιλιμετρέ, 21 x 29,7 εκ., αρχείο ΕΜΣΤ, Αρ. Εισ. 329/02



Εικ.252, Σειραϊκές δομές 2 – Οδύσσεια, 1978-81, μελάνι και μολύβι σε χαρτί μιλιμετρέ, 21 x 29,7 εκ., αρχείο ΕΜΣΤ, Αρ. Εισ. ΕΜΣΤ 333/02



Εικ.253, Σειραϊκές δομές 2 – Οδύσσεια, 1978-81, μελάνι και μολύβι σε χαρτί μιλιμετρέ, 21 x 29,7 εκ., αρχείο ΕΜΣΤ, Αρ. Εισ. 335/02



Εικ.254, Σειραϊκές δομές 2 – Οδύσσεια, 1978-81, μελάνι και μολύβι σε χαρτί μιλιμετρέ, 21 x 29,7 εκ., αρχείο ΕΜΣΤ, Αρ. Εισ. 334/02



Εικ.255, *Ιστία (περιβάλλον)*, 1981-82, ύφασμα,
440 x 470 x 157 εκ. συλλογή ΕΜΣΤ, Αρ. Εισ. 261/02



Εικ.256, *Ιστία*, φωτογραφία από την έκθεση *Αντίδωρον*, συλλογή του ΕΜΣΤ, documenta 14, Fridericianum, Kassel



1



3

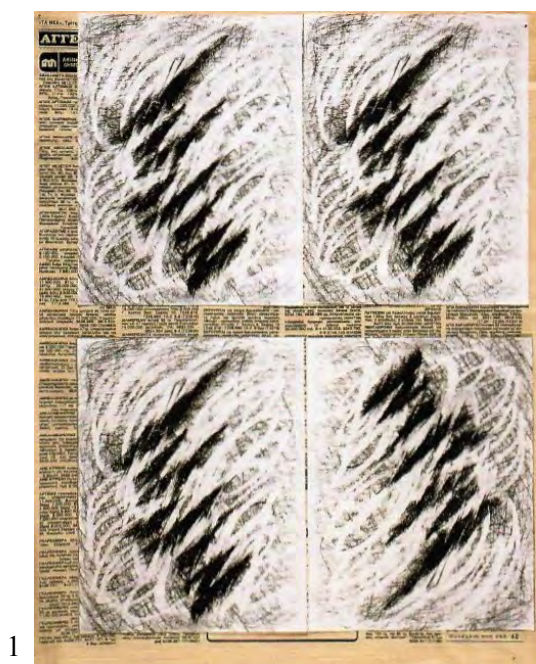


2

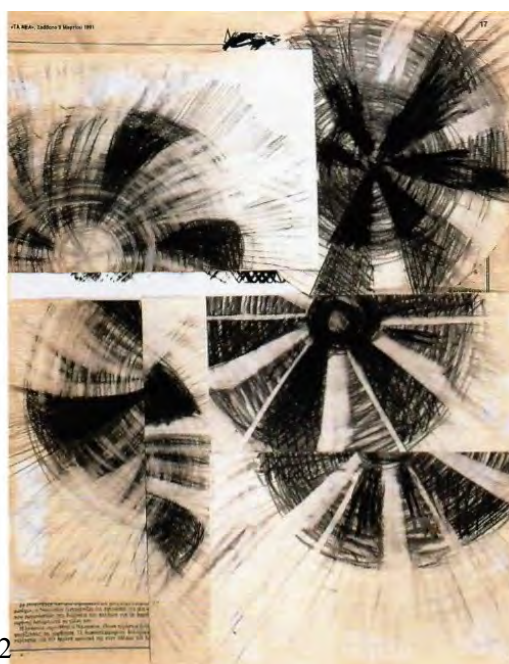


4

Εικ.257, (1-4), *Στήλες και σύννεφα, Υποθετική επέμβαση στους Στύλους του Ολυμπίου Διός*, 1983, φωτοτυπία, κολάζ με ακουαρέλα, μελάνι, χρώμα, ύφασμα, 21 x 28 εκ. το καθένα, συλλογή ΕΜΣΤ, Αρ. Εισ. 1) 349/02, 2) 351/02, 3) 350/02 4) 352/02

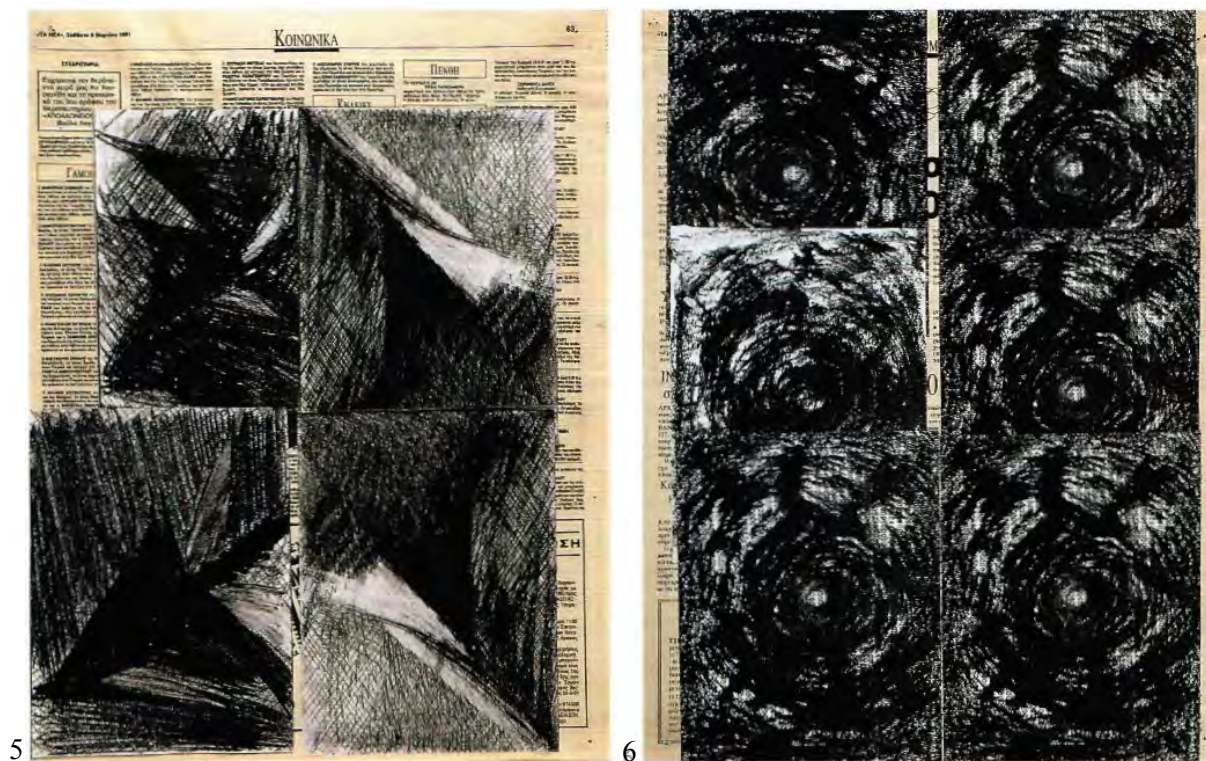


1

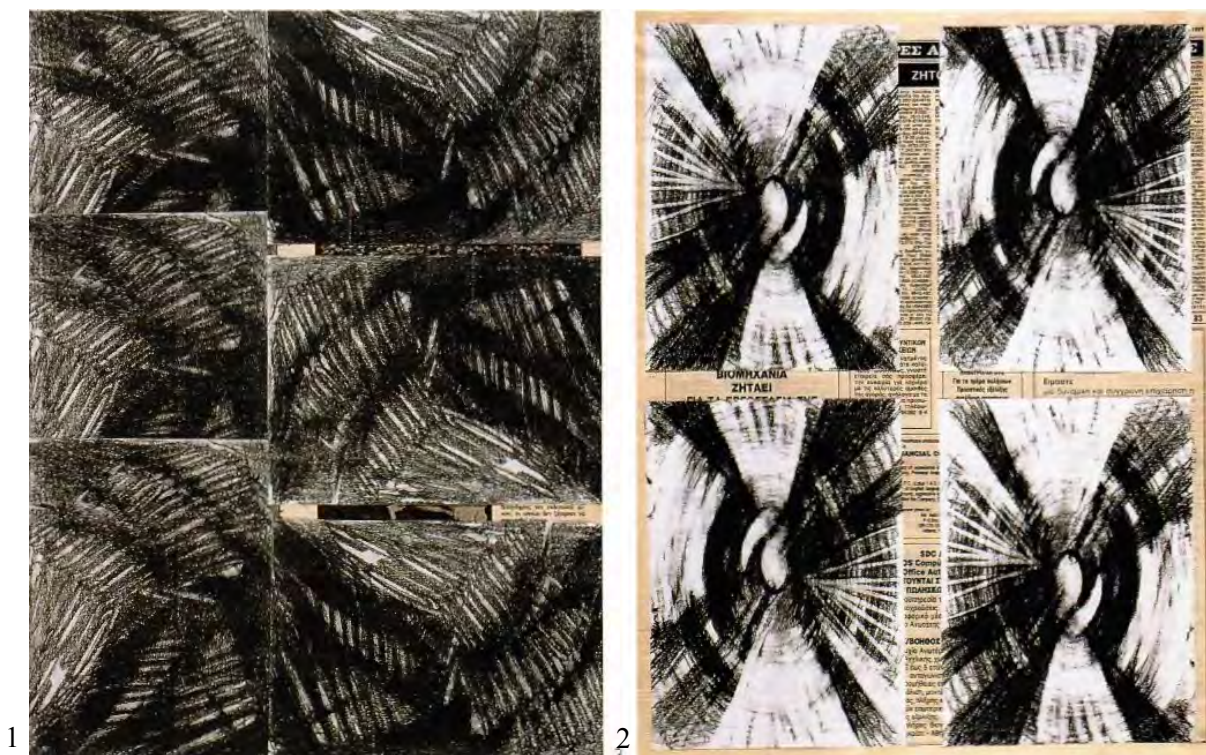


2

Εικ.258, (1-2), *[Κολάζ σε εφημερίδες]*, 1991, μικτή τεχνική, συλλογή ΕΜΣΤ, Αρ. Εισ. 1) 375/02, 39 x 29,2 εκ., 2) 376/02, 39,2 x 28,7 εκ.



Εικ.259, (5-6), *[Κολάζ σε εφημερίδες]*, 1991, μικτή τεχνική, συλλογή ΕΜΣΤ,
Αρ. Εισ. 5) 378/02, 39,2 x 29,2 εκ., 6) 381/02, 38,2 x 29,3 εκ.



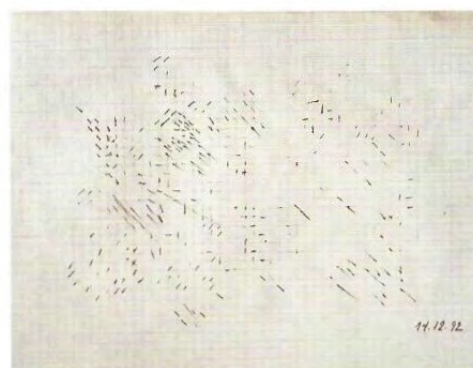
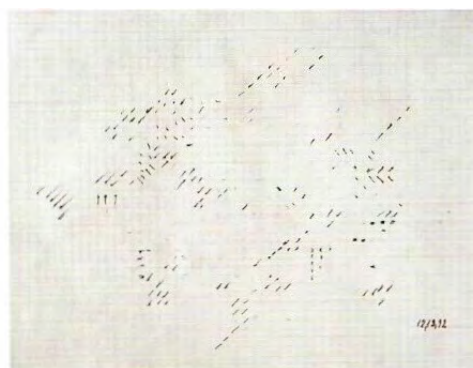
Εικ.260, (1-2), *[Κολάζ σε εφημερίδες]*, 1991, μικτή τεχνική,
συλλογή ΕΜΣΤ, Αρ. Εισ. 1) 376/02, 39,2 x 28,7 εκ., 2) 377/02, 39,2 x 29,2 εκ.



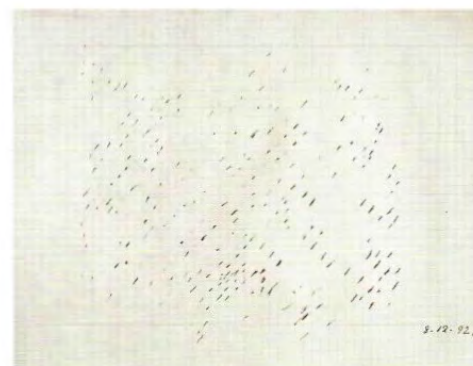
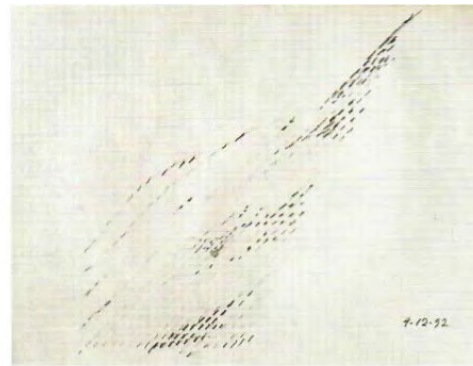
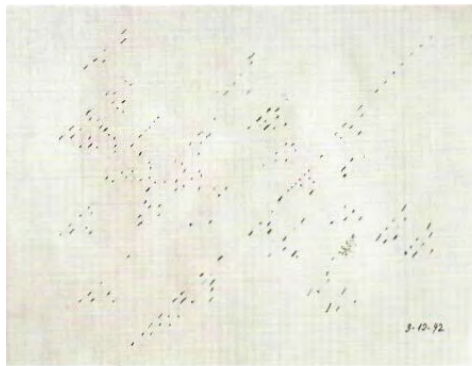
Εικ.261, (1-2), *Χωρίς τίτλο*, [1990], ακρυλικό σε μουσαμά, 20 x 30 εκ. το καθένα



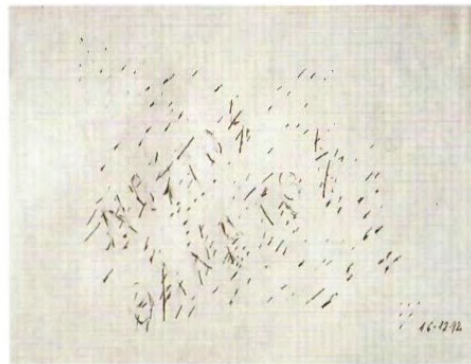
Εικ.262, Φωτογραφία από την εγκατάσταση *Επιτάφιος - Σούνιο*, 1990, Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, από το αρχείο του ΙΣΕΤ



Εικ.263, *Σειραϊκές απο-ανα-δομές*, 1992, 367 σχέδια, μολύβι σε χαρτί με προτυπωμένο κάνναβο, 21 x 29 εκ. το καθένα, συλλογή ΕΜΣΤ, Αρ. Εισ. 401.12/02 Δεκέμβριος (31 σχέδια)



Εικ.264, *Σειραϊκές απο-ανα-δομές* , 1992, 367 σχέδια, μολύβι σε χαρτί με προτυπωμένο κάνναβο, 21 x 29 εκ. το καθένα, συλλογή ΕΜΣΤ, Αρ. Εισ. 401.12/02 Δεκέμβριος (31 σχέδια)



Εικ.265, Σειραϊκές απο-ανα-δομές, 1992, 367 σχέδια, μολύβι σε χαρτί με προτυπωμένο κάνναβο, 21 x 29 εκ. το καθένα, συλλογή ΕΜΣΤ, Αρ. Εισ. 401.12/02 Δεκέμβριος (31 σχέδια)