

**ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΚΑΝΑΡΕΛΗΣ ΝΙΚΟΣ

ΕΠΙΒΛΕΠΟΝΤΕΣ

Διδάκτορ, ΚΩΣΤΑΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ
Καθηγητής, ΜΑΡΙΟΣ ΣΠΗΛΙΟΠΟΥΛΟΣ
Καθηγητής, ΝΙΚΟΣ ΝΑΥΡΙΔΗΣ

ΑΘΗΝΑ 2010

Θέση

Μέσα από τη διαδικασία της δειγματοληψίας, παρόμοια με τα remix της μουσικής παραγωγής, επιλέγω εικόνες που είμαι υποκειμενικά συνδεδεμένος με αυτές, αφαιρώ κάθε ιστορικά θεσμοθετημένο περιεχόμενο και κοινωνικοπολιτικό φορτίο, τη συνδυάζω με άλλες εικόνες και σύμβολα για να μπορέσω να μιλήσω για τη ζωγραφική την ίδια, να δοκιμάσω τα όριά της, να ερευνήσω την ιστορία και τη θέση της σε σχέση με το ρόλο της σύγχρονης πολιτιστικής σύμβασης.

Διαρκής είναι και η επιστροφή μου σε αναφορές στη σύγχρονη ελληνική τέχνη. Η συνύπαρξη των εικόνων ελλήνων ζωγράφων που μπορούν να αναγνωριστούν από θεατές με γνώση της ελληνικότητάς τους, με τα οικουμενικά πλέον χαρακτηριστικά αναγνωρίσιμων εικαστικών ρευμάτων, όπως η ρωσική πρωτοπορία ή το *de stijl*, λειτουργεί με σκοπό την επανατοποθέτηση της ελληνικότητας στο παγκόσμιο εικαστικό λεξιλόγιο, τον επαναπροσδιορισμό του τελευταίου στην ελληνική εικαστική τέχνη, τη συμβίωση και επιρροή του ενός πάνω στο άλλο και τελικά ίσως την αναίρεση των συμπερασμάτων που απορρέουν από έναν τέτοιο προβληματισμό.

Έτσι στην εικαστική δουλειά μου συνυπάρχουν πολλοί καλλιτέχνες όπως και πολλές έννοιες. Όμως κάποιες έννοιες είναι εμμονικές και παρούσες σχεδόν σε όλα μου τα έργα, σχεδόν σε όλα μου τα χρόνια πραγμάτωσής τους. Ίσως γιατί αυτές οι έννοιες δεν στοιχειοθετούν μόνο το λεξιλόγιο των έργων μου αλλά ίσως συγκροτούν και την ίδια μου τη σκέψη, τη φύση μου.

Αρχείο – αρχή – πολιτική αρχή – εξουσία

Κυρίαρχη και πρωταρχική έννοια στη δουλειά μου είναι η *έννοια του αρχείου*, καθώς σχεδόν από τότε που θυμάμαι τον εαυτό μου να ζωγραφίζει, πάντοτε χρησιμοποιούσα μια φωτοτυπία εικόνας ως "αρχική πηγή". "Αρχή" σημαίνει την έναρξη όπου, σύμφωνα και με τον Ζακ Ντεριντά, συναρμόζει φαινομενικά και την οντολογική αρχή αλλά και τη νομολογική. Το νόημα του αρχείου έρχεται από την ελληνική λέξη το οποίο "αρχικά ήταν ένα σπίτι, μια κατοικία, μια διεύθυνση, το ενδιαίτημα των ανώτερων αρχόντων, εκείνων που διέτασσαν". Ο Derrida συνεχίζει "πρόκειται για μια δημόσια αναγνώριση της εξουσίας τους (πολίτες με πολιτική εξουσία), σε αυτόν τον τόπο που είναι το σπίτι τους, όπου κατετίθεντο τότε τα επίσημα έγγραφα". "Οι άρχοντες ήταν αρχικά οι φύλακες. Δεν διασφαλίζουν μόνο τη φυσική ασφάλεια της παρακαταθήκης και του ερείσματος. Τους αναγνωρίζουν επίσης το δικαίωμα της ερμηνευτικής αρμοδιότητας. Κατέχουν την αυθεντία να ερμηνεύουν τα αρχεία". Ο ορισμός της έννοιας του αρχείου γίνεται με κριτήρια χωρικά. Η ύπαρξη και η διατήρηση ενός αρχείου συντελείται μέσα σε ένα χώρο, μια εγκατάσταση, της οποίας ο χαρακτήρας είναι τοπο-νομολογικός: το αρχείο δεν αποτελεί μόνο ένα φυσικό χώρο που διασφαλίζει το υλικό περιεχόμενό του, αλλά και το χώρο όπου ασκείται η αυθεντική ερμηνεία του. «Έχει ισχύ

νόμου, ενός νόμου που ανήκει στον οίκο, του σπιτιού ως τόπου, διαμονής, οικογένειας, γενεαλογίας ή θεσμού» .

Ο αρχειοθέτης, ή ο άρχων του αρχείου, όχι μόνο ορίζει την τοπο-νομολογία της εγκατάστασης αλλά και κατέχει την «αυθεντία» να ερμηνεύει το αρχείο, να ορίζει τους νόμους που το διέπουν, να ασκεί μια λειτουργία «στην πραγματικότητα πατριαρχική» ή και κανονιστική, άνευ της οποίας κανένα αρχείο δεν θα εμφανιζόταν στη σκηνή αυτούσιο. Θα εμφανιζόταν για να προφυλάξει τον εαυτό του και να αποκρύβει. Η ερμηνεία αυτή του αρχείου προϋποθέτει την δημοσίευσή του. Ο χώρος του αρχείου ενσωματώνει έτσι, σύμφωνα με τον Derrida, το δημόσιο και το ιδιωτικό. Η άποψη αυτή γίνεται κατανοητή στην περίπτωση των ιδιωτικών κατοικιών που έχουν μετατραπεί σε μουσεία, όπως το σπίτι του Freud στο Λονδίνο. Το σπίτι του Freud μετατρέπεται σε μουσείο με την ονομασία «σπίτι του Freud».

Η διαχείριση του αρχειακού υλικού απαιτεί και προϋποθέτει την ύπαρξη ενός συστήματος. Το (ταξινομικό) σύστημα αυτό ορίζει μονομερώς (κάτι που ο Derrida ονομάζει αρχειοθετική βία) τους κατασκευαστικούς κανόνες του Οικοδομήματος και ταυτόχρονα επικυρώνει το σκηνοθετικό χαρακτήρα της δημιουργίας του. Το πρωτογενές αυτό υλικό αναζητά, όντας σε θρυμματισμένη κατάσταση, ένα σχήμα μνήμης.

Ξαναβλέποντας την διάθεσή μου να χρησιμοποιώ εικόνες της γνωστής ιστορίας της τέχνης ως "αρχική πηγή", μου είναι έντονο το συναίσθημα του αρχείου, όμως πλέον με την έννοια της κυρίαρχης αρχής, της επιβλέπουσας αρχής. Η συσσώρευση εικόνων στην τέχνη έχει δημιουργήσει ένα αρχείο που πρέπει να διαφυλάσσουμε και να υπακούμε ως "Αρχή". Στην περίπτωση των Μουσείων Τέχνης έχουμε έξοχα παραδείγματα επιβολής δύναμης, κυριαρχίας τέχνης και πολιτικής αρχής. Στο όνομα μουσείων έχουν συσταθεί έθνη. Βλέπουμε πάντα όταν το κράτος διεκδικεί το έθνος να δημιουργεί Μουσεία. Στα χρόνια της Γαλλικής Επανάστασης δημιουργήθηκαν τα περισσότερα Μουσεία γιατί κάθε έθνος πρέπει να έχει την Εθνική Πινακοθήκη του και την εθνική του Τέχνη. Παρομοίως και στην Ελλάδα, καθώς διαμορφώναμε την εθνική μας συνείδηση, φτιάχναμε και τα εθνικά μας Μουσεία κατά τη μέση και το τέλος του 19^{ου} αιώνα.

Βία, ιερό – βέβηλο

Αφού απαντήσαμε στο πως και γιατί διαφυλάσσουμε και υπακούμε στο αρχείο, μου είναι αδύνατον να μη συνδέσω και μια άλλη έννοια. Αυτή της *Βίας*. Δεν μπορεί να υπάρξει μια βία εντελώς εκτός του δικαίου (αρχής). Ο Agamben, αλλά και ο Nancy, συνδέουν τη βία με την εικόνα: "Η βία πάντοτε τίθεται εν εικόνα".

Σε ένα υπέροχο βιβλίο του ο Eric Hobsbawm, *Η εποχή των άκρων*, αναλύει τον 20^ο αιώνα ως τον πιο καταστροφικό αιώνα που πέρασε ποτέ η ανθρωπότητα. Δύο παγκόσμιοι πόλεμοι, επαναστάσεις, ατομική βόμβα, κοινωνικές, οικονομικές και πολιτιστικές εξελίξεις συνθέτουν τον πιο βίαιο Δυτικό αιώνα. Ο Eric Hobsbawm εγκαινιάζει τον 20^ο αιώνα το 1914

όταν δολοφονήθηκε ο Αρχιδούκας Φράνς (Φραγκίσκος) Φερδινάρδος στο Σαράγιεβο και η Γερμανία και η Βρετανία κηρύσσουν πόλεμο, τον Α΄ Παγκόσμιο. Ενεπλάκησαν όλες οι μεγάλες δυνάμεις και σχεδόν όλα τα ευρωπαϊκά κράτη και έτσι εγκαινιάζεται η "εποχή της σφαγής". Τα νούμερα των νεκρών ήταν πρωτοφανή, καθώς ολόκληρες γενιές από τις χώρες χάνονταν, ο πόλεμος φρικτός. Αλλά αυτό ήταν μόνο η αρχή, γιατί με τον ερχομό και τη βία του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου η ανθρωπότητα θα θρηνεί για πάντα. Εκατομμύρια ήταν οι νεκροί αλλά και οι άνθρωποι που βίαια ξεριζώθηκαν από τον τόπο τους. Οι μετανάστες ως το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου ανέρχονταν περί τα 40,5 εκατομμύρια.

Είναι λογικό, για μένα, αυτό το κλίμα πολέμου, ανασφάλειας και φρίκης να εισάγει τη βία στην τέχνη. Πολλά κινήματα τέχνης θα ενσωματώσουν τη βία στις καλλιτεχνικές πρακτικές τους, κινήματα όπως το Dada, το Fluxus, οι ακσιονιστές, οι καταστατικοί, ο Μάης του '68, όπως επίσης πολλοί καλλιτέχνες θα δουν την τέχνη άλλοι ως κάθαρση, άλλοι ως ενοχή γεγονότων, άλλοι πάλι ως θυσία. Καλλιτέχνες όπως ο Rudolf Schwarzkogkler και ο Nitsch θα εισάγουν τη βία στο σώμα τους με τη μορφή performance ως ένα σώμα εργαλείο γραφής. Ο Yves Klein προϋποθέτει την ενοχή της τέχνης και στήνει τελετουργίες κάθαρσης. Οι καλλιτέχνες καταρχήν ως "ευαίσθητοι" άνθρωποι αισθάνονται ένοχοι για την κοινωνία και παίζουν ένα ρόλο ιερής και θυσιαστικής φιγούρας. Ήταν οι αγωγοί εκτόνωσης της κοινωνίας. Πρόσφεραν το σώμα τους με σκοπό την πραγμάτωση μιας κοινωνίας με λιγότερες ενοχές. Είναι γνωστά τα πάρτυ του Andy Warhol εκτόνωσης της ευημερούσας νεοϋρκέζικης κοινωνίας. Ακόμα η βία εισάγεται στην τέχνη ως αντίδραση όπου ο ολοκληρωτισμός είχε υποβιβάσει την τέχνη στην υπηρεσία της Τάξης και του Έθνους.

Σε όλον τον 20^ο αιώνα οι καλλιτέχνες δήλωναν τη βία παντού. Ο Malevich φτιάχνει το μαύρο τετράγωνο και υπαινίσσεται το θάνατο της ζωγραφικής. Υπερασπίζεται την αφαίρεση γιατί "ο Θεός είναι μια αφηρημένη έννοια γιατί είναι αόρατος". Μια αλλοίωση η οποία συναντάται στην αφαίρεση. Στο μανιφέστο του Σουπρεμαντισμού ο Malevich λέει: "Ο περίγυρος της αντικειμενικότητας καταρρέει όλο και περισσότερο σε κάθε βήμα και τελικά ο κόσμος των αντικειμενικών γίνεται αόρατος. Δεν υπάρχουν πια εικόνες τής πραγματικότητας, δεν υπάρχουν πια ιδανικές παρουσιάσεις, δεν υπάρχει τίποτ' άλλο από μια έρημος!".

Ο Ζακ Ντεριντά έχει δηλώσει ότι "το δίκαιο θεσπίστηκε με βία", όμως ο Benjamin είναι αυτός που διακρίνει τη δικαιοσύνη από το δίκαιο και μας λέει ότι μέσα στη δικαιοσύνη συνυπάρχει και η βία. Κάνει τη διάκριση μεταξύ βίας που θέτει το δίκαιο και βίας που έχει εγκαθιδρυθεί, θεσπιστεί, και προσπαθεί να συντηρήσει τι δίκαιό της. Την τάξη που υποστηρίζει το κράτος, την κυρίαρχη τάξη.

Για να φτάσουμε στην εικαστική εμπειρία πρέπει να προσεγγίσουμε την σχέση της εικόνας με την βία. Στο κείμενο *Image et violence* (εικόνα και βία), ο Jean – Luc Nancy προσεγγίζει οντολογικά το θέμα της βίας, αποδομώντας συγχρόνως την ίδια την ανάλυση της οντολογικής διατύπωσης. Τι είναι βία; Υπάρχει βία της αλήθειας; Προσεγγίζει την οντολογία της βίας θέτοντας το ερώτημα της αλήθειας. Λέει: "Η βία δεν είναι στην υπηρεσία της

αλήθειας. Θέλει να είναι αυτή η ίδια η αλήθεια". Συνεπώς δεν υπάρχει μια αλήθεια έξω από την ίδια τη βία. Ο Nancy μιλά για τη βία της αλήθειας η οποία είναι διαφορετική από την αλήθεια της βίας. Την καλλιτεχνική βία, η οποία είναι μια άλλη βία. Αυτή η βία βρίσκεται και στην εικαστική μου δουλειά, μια βία που δηλώνεται με τη μορφή σπαρακτικών απρεπειών, υπέρμετρων γεγονότων, σοκαριστικών εικόνων. Η βία της αλήθειας είναι μια βία που δεν επιχειρηματολογεί, δεν συνθέτει, είναι εκτός ιστορίας, δε συζητά. Μια βία εκτός επιχειρήματος. Η βία δε παίζει το παιχνίδι των έλλογων σχέσεων. Πρέπει να είναι τυφλή και ηλίθια. Ηλίθια γιατί απουσιάζει η σκέψη, όχι η ευφυΐα. Το συστατικό της τυφλότητας συνάδει με την απουσία σκέψης. Είναι μια βία υπολογισμένη και ηθελημένη. Η τέχνη δεν μπορεί να έχει τη βία που έχει ένα χτύπημα. Η τέχνη όμως ΒΕΒΗΛΩΝΕΙ ως μια πράξη τέτοιας καλλιτεχνικής βίας.

Ο Giorgio Agamben αναλύει τις έννοιες του "ιερού" και του "βέβηλου" στο βιβλίο του *Βεβηλώσεις* όπου αναφέρει ότι ιερά ή θρησκευτικά ήταν τα πράγματα που, κατά κάποιο τρόπο, ανήκαν στους θεούς και ως τέτοια δεν μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν ελεύθερα. Ιερόσυλη ήταν κάθε πράξη, που παραβίαζε ή παρέβαινε αυτό το ειδικό καθεστώς της μη διαθεσιμότητάς τους. Αν 'καθαγιάζω' (sacrae) ήταν ο όρος που προσδιόριζε την έξοδο των πραγμάτων από τη σφαίρα του ανθρώπινου δικαίου, αντιστρόφως 'βεβηλώνω' (profane) σήμαινε την επαναπόδοση τους στην ελεύθερη χρήση των ανθρώπων.

Με τον τρόπο αυτό, ο Agamben ορίζει τη θρησκεία σαν τη διαθεσιμότητα εκείνη, "που αποσπά αντικείμενα, τόπους, ζώα ή ανθρώπους από την κοινοχρησία και τα μεταφέρει σε μια ξεχωριστή σφαίρα", τη σφαίρα του ιερού. Και ο "μηχανισμός, που επιφέρει και ρυθμίζει τη διάζευξη είναι η θυσία", η οποία συνίσταται από ένα σύνολο ενεργειών και κανόνων, που ρυθμίζουν τη μετάβαση, το πέρασμα, κάποιου πράγματος από τη σφαίρα του βέβηλου στη σφαίρα του ιερού, αλλά, κι αντιστρόφως, τη μετάβαση από το ιερό στο βέβηλο. Διότι "ό,τι έχει ιεουργικώς διαχωριστεί μπορεί να αποδοθεί εκ νέου από το τελετουργικό στη σφαίρα του βέβηλου."

Ο Agamben ακολουθώντας τους στοχασμούς του Benjamin σε ένα μικρό κείμενο του δεύτερου, με τίτλο *Ο καπιταλισμός ως θρησκεία* φθάνει να ισχυριστεί ότι ο καπιταλισμός, εξωθώντας στα άκρα μια τάση ήδη παρούσα στον χριστιανισμό, γενικεύει και απολυτοποιεί σε κάθε πεδίο τη δομή της διάζευξης, που προσδιορίζει τη θρησκεία. Εκεί όπου η θρησκεία χάρασε τη μετάβαση από το βέβηλο στο ιερό και από το ιερό στο βέβηλο, βρίσκεται τώρα μια μοναδική, πολύμορφη, ακατάπαυστη διαδικασία διάζευξης, που περιβάλλει κάθε πράγμα, κάθε τόπο, κάθε ανθρώπινη δραστηριότητα, για να τη διαχωρίσει από τον εαυτό της και που αδιαφορεί παντελώς για την τομή ιερό/βέβηλο, θεϊκό/ανθρώπινο. Στην ακραία μορφή της η καπιταλιστική θρησκεία πραγματώνει την καθαρή μορφή της διάζευξης, καθώς δεν υπάρχει τίποτε πλέον που να επιδέχεται διαχωρισμό.

Μια απόλυτη και δίχως περίσσειμα βεβήλωση ταυτίζεται τώρα με μια εξίσου κενή και ολική καθιέρωση. Και όπως, στο εμπόρευμα, η διάζευξη είναι συμφυής στην ίδια τη μορφή του αντικειμένου, που διασπάται σε αξία χρήσης και ανταλλακτική αξία και μεταμορφώνεται σε ένα ασύλληπτο φετίχ, έτσι και τώρα τα πάντα, ότι γίνεται, παράγεται ή βιώνεται – ακόμη

και το ανθρώπινο σώμα, η σεξουαλικότητα και η γλώσσα – διαχωρίζονται από τον εαυτό τους και εκτοπίζονται σε μια διακριτή σφαίρα, η οποία δεν προσδιορίζει πλέον καμιά ουσιώδη διαίρεση και όπου κάθε χρήση καθίσταται διαρκώς ανέφικτη. Αυτή η σφαίρα είναι η κατανάλωση. Αν, όπως υπαινίχτηκαν κάποιοι, αποκαλέσουμε θέαμα την ακραία φάση του καπιταλισμού που ζούμε, όπου κάθε πράγμα εκτίθεται στον διαχωρισμό από τον εαυτό του, τότε θέαμα και κατανάλωση είναι οι δυο όψεις μιας και μοναδικής δυνατότητας χρήσης. Ό,τι δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί, ως τέτοιο, παραδίδεται στην κατανάλωση ή στη θεαματική έκθεση. Αυτό όμως σημαίνει πως η βεβήλωση έχει καταστεί ανέφικτη (ή, έστω, ότι απαιτεί κάποιες ειδικές διαδικασίες).

Αν βεβηλώνω σημαίνει αποδίδω εκ νέου στην κοινοχρηστία ό,τι είχε διαχωριστεί στη σφαίρα του ιερού, η καπιταλιστική θρησκεία, στην ακραία φάση της, αποσκοπεί στη δημιουργία ενός απολύτως Αβεβήλωτου. Άρα η «καπιταλιστική θρησκεία» θεμελιώνεται στο Αβεβήλωτο. Αν το βέβηλο ονομάζει την απόδοση του ιερού στην κυριότητα των ανθρώπων, παράγοντας έναν «καθαρό» τόπο, εξαλείφοντας την ιερότητα του χώρου, η απολυτότητα της βεβήλωσης την αναιρεί πλήρως, και συνεπώς, την αυτονομεί.

Στην εικαστική μου δουλειά επαναδιαπραγματεύομαι τις εικόνες της τέχνης με ένα τρόπο "βέβηλου παιχνιδιού" για να ξαναορίσω για μένα την "αξία" τους, την "ουσία" τους, τη "συχνικότητά" τους και την "ιερότητά" τους.

Παιχνίδι – γλώσσα

Εδώ θα ενθέσω και τη θέση του Max Horkheimer που υποστηρίζει ότι: "ο εξαγνισμός που προξενούσε στους θεατές η θέαση αναπαράστασης βίαιων παθών στη σκηνή, αυτή της κάθαρσης, όπως την ορίζει ο Αριστοτέλης, μέσω του θεάματος ή μέσω του παιχνιδιού, προϋποθέτει αναγκαστικά την αλλαγή του ανθρώπινου γένους". "Πράγματι," συνεχίζει ο Agamben, "το πέρασμα από το ιερό στο βέβηλο μπορεί να συντελεστεί ακόμη και δια μέσου μιας εξ ολοκλήρου ανάρμοστης και άτοπης χρήσης (ή, καλύτερα, μιας νέας χρήσης) του ιερού. Πρόκειται για το παιχνίδι. Είναι γνωστό πως η σφαίρα του ιερού και εκείνη του παιχνιδιού συνδέονται άρρηκτα μεταξύ τους. Το μεγαλύτερο μέρος των παιχνιδιών που γνωρίζουμε σήμερα προέρχεται από αρχαίες ιερές τελετές, από ιεροπραξίες και μαντικές πρακτικές, οι οποίες κάποτε ανήκαν στη θρησκευτική σφαίρα με την ευρύτερη έννοια". Με την έννοια αυτή, το παιχνίδι είναι σημαντικό παράδειγμα βεβήλωσης, "διότι δημιουργεί" όπως υποστηρίζει ο Agamben: "μια νέα διάσταση της χρήσης, που μικρά παιδιά και φιλόσοφοι παραδίδουν στην ανθρωπότητα. Όπως η religio, που δεν τηρείται, αλλά μεταφέρεται στο πεδίο του παιχνιδιού, διανοίγει την πύλη της χρήσης, έτσι οι δυνάμεις της οικονομίας, του δικαίου και της πολιτικής, απενεργοποιημένες στο παιχνίδι, μετατρέπονται στην πύλη μιας νέας ευδαιμονίας."

Όμως "παίζω" σημαίνει καταρχήν δεν παίρνω στα σοβαρά. Παίζω σημαίνει βρίσκω, και σύμφωνα με τον Ζόρζ Μπαταϊγ, βρίσκω τον εαυτό μου. Στο παιχνίδι μέσα βρίσκεται και η αγάπη μου για την Τέχνη ως καλλιτέχνης. Γιατί είναι πέρα από τη λογική και την επιστήμη. Με το παιχνίδι και μόνο έχεις άπειρες δυνατότητες, από σύμπτωση σε σύμπτωση. Αναζητάς.

Όπως και με τη γλώσσα, όπου σύμφωνα με τον Saussure και μεταγενέστερα με τον Ντεριντά, το νόημα στη γλώσσα είναι αποκλειστικά θέμα διαφοράς, το σημαίνόμενο είναι προϊόν της διαφοράς μεταξύ δυο σημαινόντων. Εντέλει, το νόημα είναι τελικά το ξετύλιγμα ενός δυνητικά ατέρμονου παιχνιδιού σημαινόντων. Έτσι και με την πλαστική (εικαστική) γλώσσα το νόημα παράγεται μέσα από τη διαφορά. Την πρόσθεση και την αφαίρεση. Η γλώσσα γενικά έχει "μπαλάτζο", μπορεί να ανοίξει και να κλείσει. Είναι ευέλικτη. Μπορεί να δεχτεί πολλά πράγματα στο ίδιο της το σώμα. Το νόημα στη γλώσσα δεν είναι άμεσα παρόν σε ένα σημείο, βρίσκεται διασκορπισμένο σε ολόκληρη την αλυσίδα των σημαινόντων και δεν μπορεί να είναι μονοσήμαντο ή να καθηλωθεί. Με άλλα λόγια, το νόημα δε ταυτίζεται ποτέ με τον εαυτό του, είναι υπό αίρεση, αναβαλλόμενο. Άρα η γλώσσα (εικαστική ή λεκτική) δεν είναι μια αυστηρά καθορισμένη και σαφώς οριοθετημένη δομή "μοιάζει περισσότερο με έναν χωρίς όρια ιστό άτακτα αναπτυγμένο, ώσπου μια συνεχής εναλλαγή και κυκλοφορία στοιχείων συντελείται χωρίς κανένα στοιχείο να μπορεί να καθοριστεί απόλυτα, αφού τα πάντα συναρτώνται φέρνοντας τα ίχνη όλων των άλλων στοιχείων" (T. Eagleton).

Η στρατηγική μου είναι να δείξω πως οι εικόνες μου καταλήγουν να φέρουν σε αμηχανία το κυρίαρχο σύστημα της λογικής. Υπάρχει "ένα συνεχές τρεμόσβησμα, μια υπερχειλίση και διασπορά του νοήματος" – αυτό που ο Derrida αποκαλεί "διασπορά". Κατά τον Derrida όλη γλώσσα εμφανίζει αυτό το "πλεόνασμα" έναντι της ακριβούς σημασίας.

Ο Walter Benjamin, στο κείμενο *Για τη γλώσσα εν γένει και τη γλώσσα του ανθρώπου*, του γραμμένο το 1916, υποστηρίζει πως κάθε έκφραση της ανθρώπινης πνευματικής ζωής μπορεί να κατανοηθεί ως ένα είδος γλώσσας, όπως μπορεί κάποιος να μιλήσει για γλώσσα της μουσικής ή της γλυπτικής ή ακόμα για γλώσσα της δικαιοσύνης. Λέει "γλώσσα" σε αυτά τα πλαίσια σημαίνει την εγγενή αρχή που ωθεί προς κοινοποίηση πνευματικών περιεχομένων στους συγκεκριμένους τομείς: στην τεχνική, στην τέχνη, στο δίκαιο ή στη θρησκεία. Εν ολίγοις, κάθε κοινοποίηση πνευματικών περιεχομένων είναι γλώσσα και η δια λέξεως κοινοποίηση είναι μόνο μια ειδική περίπτωση, αυτή της ανθρώπινης γλώσσας – καθώς και οποιαδήποτε έχει οικοδομηθεί πάνω της (όπως η δικαιοσύνη, η ποίηση) ή βρίσκεται στα θεμέλια της.

Αποσαφηνίζει ότι η γλώσσα δεν πρέπει να θεωρείται αποκλειστικά ανθρώπινο μέσο και θεωρεί τη γλώσσα έκφραση και μάλιστα, κατά τέτοιον τρόπο, διαπλέκεται η σχέση μεταξύ των δύο (γλώσσας – έκφρασης) ώστε η γλώσσα φαίνεται σαν μια ειδική μορφή έκφρασης. Ονομάζει δε "πνευματική ουσία" το υποκείμενο, το πράγμα το οποίο επιδιώκει να εκφραστεί. Στην κοινοποίηση του υποκειμένου υπάρχει πάντα κάτι το μη κοινοποίησιμο, το ανέκφραστο και ανεπικοινωνήτο. Μέσα στην καρδιά της γλώσσας ή σύμφωνα με μια διαλεκτική διατύπωση την οποία οφείλουμε στον Merleau – Ponty, ότι υπάρχει ένας βαθύς πυρήνας μη

νοήματος σε αλληλοδιαπλοκή με τον οποίο και μέσα από την καρδιά του οποίου εξάγεται ασταμάτητα το ίδιο το νόημα.

Αυτή η έννοια του υποκειμένου – φάντασμα που υποκρύπτεται πίσω από κάθε λέξη, γράμμα, χειρονομία, εικόνα, την ονομάζουμε *ίχνος*, ως το σημείο μιας απουσίας, δηλαδή εκείνο που παραπέμπει σε κάτι το οποίο αφ' εαυτού του δεν φανερώνεται. Πάντως ο Benjamin, στο τέλος του κειμένου, αποδίδει τη γλώσσα στα πράγματα: "η γλώσσα είναι ήδη μια έκπτωση, μια πρώτη ακινησία, αυτού του πρώτου δυναμισμού που ακτινοβολεί και μέσα στη βουβή μαγεία της φύσης".

Μιμητικό παιχνίδι

Τελειώνοντας θα αναφερθώ στην εμμονική μου σχεδόν διαστροφή μου, όπως ανέφερα στην αρχή του κειμένου, να "δουλεύω" ή να αντιγράψω εικόνες της ιστορίας της τέχνης. Να τις αντιγράψω με τη διάθεση του παιχνιδιού.

Ο Benjamin γράφει το 1933 το κείμενο *Για τη μιμητική ικανότητα* και, όπως υποδεικνύει ο μεταφραστής της ελληνικής έκδοσης Φώτης Τερζάκης, σ' αυτό το σύντομο κείμενο φαίνεται να γεννιέται ολόκληρη η πυρηνική ιδέα της *Διαλεκτικής του διαφωτισμού* των Χορκχάιμερ και Αντόρνο· η έννοια της μίμησης (mimesis).

Ο Benjamin αναφέρει στο κείμενο του ότι το χάρισμα του ανθρώπου να παράγει και να διακρίνει ομοιότητες δεν είναι τίποτα άλλο από την ανάγκη του να γίνεται και να συμπεριφέρεται σαν κάτι άλλο. Το παιδικό παιχνίδι διαπερνάται εξ ολοκλήρου από μιμητικές συμπεριφορές. Το παιδί για να γνωρίσει παίζει τον δάσκαλο, τον γιατρό, τον έμπορο αλλά και τον ανεμόμυλο, το τρένο, το σπίτι. "Η απάντηση που δίνεται εδώ λύνει οριστικά το πρόβλημα και μας παρέχει αυτήν την ευαίσθητη μορφή πράξης, που είναι ταυτόχρονα γνώση και αναφορική συγκρότηση της συνείδησης με την εγγύτητα μιας ενδόμυχης βίωσης του αντικειμένου: είναι το μιμητικό παιχνίδι" (σημ. μεταφραστή). Το μιμητικό παιχνίδι δεν περιορίζεται στις ανθρώπινες μορφές και συμπεριφορές αλλά στο βιωμένο άλλο, που είναι ο προ – ανθρώπινος κόσμος, η φύση. Το μιμητικό παιχνίδι μάλιστα, όπως επισήμανε και ο Ολλανδός ιστορικός Johan Huizinga δεν είναι ανθρώπινο προνόμιο, εκπροσωπεί μάλλον μια μορφή πνευματικότητας ενδιάθετη σε ολόκληρη τη φύση, σε όλα τα όντα.

Όμως η σφαίρα της τεχνικής, ως αντίποδας της μίμησης, παρόλο που αντλεί και η ίδια την καταγωγή της από εκείνη(τη μίμηση), είναι ο σπόρος που διέρρηξε βίαια το κέλυφός της – και αυτή είναι η κοινωνικοϊστορική απαρχή του αυξανόμενου εκφυλισμού της μιμητικής ικανότητας.

Για τον Marcel Jousse η γλώσσα είναι η σμίκρυνση της πράξης: το λαρυγγοστοματικό κίνημα (χειρονομία) είναι ο πιο οικονομικός τρόπος να αναπαραχθεί το πλήρες σωματομιμητικό (χορευτικό) κίνημα και αυτή η διαδικασία οδηγεί μοιραία στην τυποποίηση (formulisme) που είναι συστατική της διαδικασίας γένεσης της γλώσσας. Ο Jousse μιλάει για την αποστέωση σε όλο και πιο αφηρημένα σχήματα. Λέει για παράδειγμα: "Μπορούμε έτσι να

ανακαλέσουμε αυτή την αργή μεταμόρφωση του σωματισμού σε γλώσσα. Σιγά σιγά κάθε χαρακτηριστικό σωματικό κίνημα συνοδεύεται από ένα ηχητικό βοήθημα. Σε μια δεδομένη στιγμή, το πλήθος των ηχητικών κινήματων έγινε τέτοιο που παύει να αντιγράφει και είναι σε θέση να αντισταθμίσει το πλήθος των σωματικών κινήματων. Καθώς όμως το ηχητικό λαρυγγοστοματικό κίνημα, όντας πολύ λιγότερο εκφραστικό, αποκαλύπτεται λιγότερο δαπανηρό και απαιτεί λιγότερη ενέργεια από το ίδιο το σωματικό κίνημα, ή ακόμα και το χειρικό επιτυγχάνει σιγά σιγά να κυριαρχήσει. Το λαρυγγοστοματικό κίνημα απομακρύνεται όλο και περισσότερο και αρχίζει να ζει τη δική του ανεξάρτητη ζωή".

Η ίδια η γλώσσα, αυτός ο μυς, δεν είναι παρά ένας χορός: χορός των λαρυγγοστοματικών μυών που συμπυκνώνουν και συνοψίζουν το χορό, εκούσιο και ακούσιο, όλων των μυών του σύμπαντος, από τους πλανήτες μέχρι το ηλεκτρόνιο, που θέτει σε κίνηση τη μία μετά την άλλη όλες τις ζωτικές μορφές και όντα. Οι αναφορές μου, για παράδειγμα, σε εικόνες με νεκρές φύσεις είναι η πρώτη άσκηση των ζωγραφικών μυών κάθε καλλιτέχνη από την απαρχή στην ιστορία της τέχνης. Το ξεκίνημα κάθε ζωγράφου.

Η έννοια της μιμήσεως ως ενεργητικής δραστηριότητας είναι η ικανότητα του ανθρώπου να παράγει την ομοιότητα εκεί που αυτή δεν είναι αισθητηριακά προφανής. Είναι η έννοια της *μη αισθητηριακής ομοιότητας*. Στην αστρολογία για παράδειγμα, τι είναι αυτό που συνδέει μεταξύ τους το ζώο σκορπιό, τον ομώνυμο αστερισμό, καθώς και το πρόσωπο που έχει γεννηθεί την περίοδο της μετάβασης του ήλιου από τον συγκεκριμένο αστερισμό το μήνα Νοέμβριο; Δεν υπάρχει σαφής αισθητή ομοιότητα, ωστόσο μια σχέση εγκαθιδρύεται ανάμεσά τους η οποία παράγει νόημα. Ο Benjamin συνοψίζει: "Με λίγα λόγια, είναι η μη αισθητηριακή ομοιότητα εκείνη που δημιουργεί τους σεισμούς, όχι μόνο ανάμεσα στο εκφερόμενο και το εννοούμενο αλλά επίσης ανάμεσα στο γραφόμενο και το εννοούμενο". Για τη γλωσσοθεωρία του Benjamin η μη αισθητηριακή ομοιότητα είναι η μιμητική εξομοίωση με το πράγμα, μέσω της γλωσσικής χειρονομίας. Πάντως αν η ομιλούμενη γλώσσα βρίσκει την αληθινή της προέλευση στο τραγούδι (μίμηση πουλιών), η γραφή βρίσκει αντίστοιχα την προέλευσή της στη ζωγραφική (ζωγραφική γραφή σπηλαίων).

Νίκος Καναρέλης

Βιβλιογραφία

- Ζακ Ντεριντά, *Η έννοια του αρχείου*, μετφρ. Κωστής Παπαγιώργης, εκδ. Εκρεμές, 1995
- Ζακ Ντεριντά, *Η γραφή και η διαφορά*, μετφρ. Κωστής Παπαγιώργης, εκδ. Καστανιώτης, 2003
- Ζακ Ντεριντά, *φαντασματα του Μαρξ*, μετφρ. Κωστής Παπαγιώργης, εκδ. ΕΚΡΕΜΕΣ, 1995
- Walter Benjamin, *Δοκίμια φιλοσοφίας της γλώσσας*, μετφρ. Φώτης Τερζάκης, εκδ. Νήσος, 1999
- Eric Hobsbawm, *Η εποχή των άκρων*, εκδ. Θεμέλιο
- Johan Huizinga, *Homo ludens*, 1928
- Laurence Bertrand Dorleac, *Άγρια Τάξη*, εκδ. Νεφέλη
- Giorgio Agamben, *Βεβηλώσεις*, εκδ. Άγρα, 2006
- Max Horkheimer, *Egoisme et emancipation*, 1974
- George Bataille, *Για τον Νίτσε, θέληση για τύχη*, εκδ. Ψυχογιός, 2002
- F. De Saussure, *Μαθήματα γλωσσολογίας*
- Marcel Jousse, *L'Anthropologie du Geste*, Gallimard, 1974
- Μωυσή Α. Μπουντουρίδη, *Agamben: Διαθετικότητα και Βεβήλωση*,
"http://nicomedia.math.upatras.gr/phil/Boudourides_AgambenDiathetikotika&Bebilwsi.pdf"
- Τάκης κουμπής - Βαγγέλης Μπιτσώρης, *Βία, αλήθεια, εικόνα*, "http://our-living-room.blogspot.com"

A.S.K.T.



020000049777