



**ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**  
**ΤΜΗΜΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**

Site as Discourse as Site  
Εντοπίζοντας τους διαλόγους

Μεταπτυχιακή Εργασία  
**Μεταπτυχιακό Εικαστικών Τεχνών Μ.Ε.Τ.**

**Κάντυ Κατερίνα Α. Καρρά**  
Επιβλέπουσα Καθηγήτρια  
**Καθηγήτρια Δρ. Άντα Διάλλα**

Αθήνα 2024



**ATHENS SCHOOL OF FINE ARTS**  
**VISUAL ARTS PROGRAMM**

Site as Discourse as Site

Master Thesis

**M.E.T. Master in Fine Arts**

**Candy Katerina A. Karra**

Supervising Professor

**Professor Dr. Ada Dialla**

Athens 2024

## Περίληψη

Σύμφωνα με το μεθοδολογικό σκεπτικό της εργασίας, κάθε τόπος, ως υλικός χώρος αλλά και σύνολο εμπειριών, κανόνων, ρουτίνων και σχέσεων μπορεί να αναχθεί σε ένα σύνολο λόγων και διαλόγων, και άρα να θεωρητικοποιηθεί. Στη συνέχεια όμως, προκειμένου αυτοί οι λόγοι και διάλογοι να έχουν πραγματική υπόσταση και να μπορούν να αποτελέσουν γόνιμο πεδίο πραγματικής συνδιαλλαγής, χρειάζεται πάλι να εντοπιστούν μέσα από το συγκεκριμένο και το προκείμενο.

Σε επίπεδο περιεχομένου, η εργασία ακολουθεί δύο κατευθύνσεις που συναντώνται εν τέλει σε ένα πλαίσιο φιλοσοφικών αναφορών. Η πρώτη αφορά την περφόρμανς ως έμπρακτη ή ενσώματη φιλοσοφία. Δηλαδή, το πώς το άτομο που διατυπώνει φιλοσοφικό λόγο στηρίζει τα λεγόμενά του με ενσώματες δράσεις και σε μία αντιστροφή, το πώς το άτομο που φτιάχνει ένα έργο περφόρμανς του εκχωρεί περιεχόμενο μέσα από φιλοσοφικούς στοχασμούς αλλά και από τη θέση που παίρνει το ίδιο πάνω στα ζητήματα με τα οποία εμπλέκεται στοχαστικά. Η δεύτερη αφορά την έννοια της τέχνης-για-συγκεκριμένο-τόπο (site specificity). Εδώ γίνεται αναφορά στη θέση της μέσα στην ιστορία της τέχνης και αναδεικνύεται η σύνδεσή της με τις έννοιες της σωματικότητας, της αλληλεξάρτησης και του συγκεκριμένου. Αναδεικνύεται επίσης η θετικότητα που αρχίζει να συνοδεύει αυτές τις έννοιες, σε αντίθεση με πρότερες που αφορούσαν την αυτονομία και τον αέναο χαρακτήρα του έργου. Στη συνέχεια, οι δύο αυτές κατευθύνσεις εκβάλλουν σε ένα πεδίο φιλοσοφικής συζήτησης που αφορά εννοιοποιήσεις του σώματος, της ύπαρξης και της συνύπαρξης. Στο μέρος αυτό εμπλέκω το Τζούντιθ Μπάτλερ, τον Εμμανουέλ Λεβινάς και τη Σιμόν Βέιλ και συνδιαλέγομαι με τις έννοιες της τρωτότητας, της ευαλωτότητας, της αλληλεξάρτησης, του ηθικού δεσμού και του πρωτείου της ευθύνης υπέρ της ελευθερίας.

Τα παραπάνω αποτελούν μία πλαisiώση για τον τρόπο που βιώνεται και προς τα πού κατευθύνεται η δική μου επιθυμία - ως περφόρμερ και ως άτομο - μέσα στη δημιουργία. Επιπλέον, μέσα στο κείμενο υπάρχει σύντομη αναφορά στη site specific performance μου *Hand in Space* η οποία αποτελεί το πρακτικό μέρος της εργασίας μου και που η αρχειακή της καταγραφή είναι επίσης διαθέσιμη στη βιβλιοθήκη της Σχολής.

## Λέξεις κλειδιά

περφόρμανς, ενσώματη φιλοσοφία, τέχνη-για-συγκεκριμένο-τόπο, σωματικότητα, αλληλεξάρτηση, τρωτότητα, ευαλωτότητα, ευθύνη, ελευθερία

## Abstract

According to the methodological approach of the work, every place, as a physical space as well as a set of experiences, rules, routines, and relationships, can be deduced to a set of discourses and dialogues, and thus theorized. However, in order for these discourses and dialogues to have real substance and to be able to constitute a fertile field for a grounded understanding, they need to be located again within the specific and the present.

In terms of content, the work follows two directions that ultimately converge within a framework of philosophical references. The first concerns performance as engaged-with-praxis or embodied philosophy. That is, how the individual articulating philosophical discourse supports their statements with embodied actions and, conversely, how the individual creating a performance work infuses it with content through philosophical reflections as well as from its own position on the issues which are arisen. The second concerns the concept of site-specific art. Here, reference is made to its place in the history of art and its connection to the concepts of embodiment, interdependence, and contextuality. The positivity that begins to accompany these concepts is also highlighted, in contrast to earlier ones that concerned the autonomy and the perpetual character of the work. Subsequently, these two directions lead to a field of philosophical discussion concerning conceptualizations of the body, existence, and coexistence. In this part, I engage Judith Butler, Emmanuel Levinas, and Simone Weil and I discuss the concepts of vulnerability, precarity, interdependence, ethical bonds, and the primacy of responsibility for freedom.

The above provides a framework for how my own desire - as a performer and as an individual - is experienced and directed within creation. Furthermore, within the text, there is a brief reference to my site-specific performance *Hand in Space*, which constitutes the practical part of my work and whose archival documentation is also available in the University's library.

## Key words

performance, embodied philosophy, site - specific art, embodiment, interdependence, vulnerability, precarity, responsibility, freedom

Μέλη εξεταστικής επιτροπής:

**Αν. Καθηγητής Δρ. Κώστας Ιωαννίδης**

**Επικ. Καθηγητής Δρ. Κώστας Χριστόπουλος**

«Δηλώνω ότι είμαι ο/η αποκλειστικός/η δημιουργός της παραπάνω πρωτότυπης εργασίας, νόμιμος/η κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της και ότι έχω το δικαίωμα, να παραχωρήσω τα δικαιώματα που αναφέρονται στην παρούσα άδεια.

Βεβαιώνω, ότι το σύνολο του τεκμηρίου που καταθέτω αποτελεί γνήσιο έργο παραχθέν από εμένα και δεν παραβιάζει τα δικαιώματα άλλου δημιουργού με οποιονδήποτε τρόπο.

Το τεκμήριο/α που καταθέτω είναι το τελικό εγκεκριμένο έργο από την εξεταστική επιτροπή, δεν προκύπτει από λογοκλοπή ή νοθευμένη έρευνα, δεν προσβάλλει πνευματικά δικαιώματα άλλων δημιουργών και δεν παραβιάζει προσωπικά δεδομένα.

Ως κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της εργασίας αυτής, παραχωρώ στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών το μη-αποκλειστικό δικαίωμα δημοσίευσης και διάθεσης της ψηφιακής μορφής της εργασίας μου, εντός και εκτός του δικτύου, μέσω του Ιδρυματικού Αποθετηρίου «Art-IA», με την προϋπόθεση ότι διατίθεται με μία από τις παρακάτω άδειες που έχω επιλέξει κατά την αυτό-απόθεση. Η εν λόγω παραχώρηση δεν συγκρούεται με δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας τρίτων ή με παραχωρηθέντα ήδη από εμένα σε τρίτους σχετικά δικαιώματά μου. Η βιβλιοθήκη δεν ασκεί κανενός είδους επιμέλεια στο περιεχόμενο της εργασίας μου και αναλαμβάνω πλήρως την ευθύνη του περιεχομένου της. Η έγκριση της παρούσας εργασίας δεν υποδηλώνει απαραίτητως την αποδοχή των απόψεων του/της συγγραφέα/ως από την Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών (Ν. 5343/1932, άρθρο 202, παρ.2)»

## Περιεχόμενα

Πρόλογος .....	1
Εισαγωγή.....	3
Performance ως έμπρακτη φιλοσοφία.....	5
Ένα δικό μου έργο στην ΑΣΚΤ .....	10
Καλλιτεχνικές αναφορές .....	11
Αφιχθέντα στο μινιμαλισμό .....	11
Έργα για συγκεκριμένο τόπο .....	12
Site as discourse - σχέση με τα ζητήματα και τους διαλόγους .....	13
Φιλοσοφικές αναφορές .....	17
Σωματικότητα, τρωτότητα, ευαλωτότητα.....	17
Το πρωτείο της ευθύνης υπέρ της ελευθερίας: μία ηθική σχέση.....	21
Επίλογος .....	26
Βιβλιογραφία .....	27
1 <sup>ο</sup> Παράρτημα .....	30
2 <sup>ο</sup> Παράρτημα .....	33
3 <sup>ο</sup> Παράρτημα .....	35

## Πρόλογος

Σε κάποιο τεύχος κόμικ που έπεσε στα χέρια μου όταν ήμουν παιδί, δίνεται στον Θείο Σκρουτζ ένα μικρό κουτί. Το κουτί αυτό έχει την ιδιότητα να χαρίζει χρόνο σε αυτόν που το κατέχει, σταματώντας τον χρόνο στο «κοινό ρολόι» και δίνοντας μία ιδιωτική ανάπαυλα χρόνου που δεν προσμετράται στο προσωπικό κοντέρ του γήρατος του κατέχοντα. Προϋπόθεση για αυτή τη μαγική λειτουργία είναι ο χρόνος να αξιοποιείται για ύπνο και ξεκούραση ή για ενασχόληση με τις τέχνες. Σε κάθε άλλη περίπτωση υπάρχει ποινή και ο χρόνος στο προσωπικό κοντέρ επιταχύνεται ραγδαία, γερνώντας πρόωρα τον παραβάτη των μαγικών κανόνων. Όπως ίσως φαντάζεστε, ο Θεός Σκρουτζ χρησιμοποιεί το κουτί για να παγώσει τον χρόνο στο χρηματιστήριο και καταλήγει πολύ σύντομα ακόμα πιο γέρος! Δε θυμάμαι πώς τελειώνει η ιστορία, ούτε πώς γλιτώνει ο Θεός από μία ακόμα περιπέτεια. Θυμάμαι όμως την άμεση σύνδεση με τη δική μου επιθυμία να ξεφύγω από τον χρόνο, να έχω ένα τέτοιο μαγικό στοχαστικό κουτί και τη διαισθητική τότε κατανόηση ότι για να λειτουργήσει ένα τέτοιο χάρισμα δε μπορεί να συνδεθεί με κάποιο νόμισμα χρυσού αλλά οφείλει να σε ικανοποιεί, να σε πληρώνει, να σε εκπληρώνει με κάποιον άλλο τρόπο.

Εικοσιπέντε περίπου χρόνια μετά, μπαίνοντας ως μεταπτυχιακή φοιτήτρια στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, αυτή η ανάμνηση επιστρέφει και εγείρει ένα πλήθος ερωτημάτων. Θα μπορούσα να αξιοποιήσω τη Σχολή σαν το μαγικό αυτό κουτί, που εγγυάται προσωπικό στοχαστικό χρόνο; Ποιος όμως θα με βοηθούσε να αποσυρθώ από την αγωνία και τον αγώνα της οικονομικής επιβίωσης, να μελετήσω και να δημιουργήσω; Μέσα σε ένα στοχαστικό και δημιουργικό κλίμα μίας σχολής τεχνών μπορώ πραγματικά να ιδιωτεύσω; Ή υπάρχουν κοινά ζητήματα με τα οποία οφείλω να ασχοληθώ; Ποιος μπορεί να εγγυηθεί τη φροντίδα και την επίλυση των κοινών εν απουσία μου και τι κόστος θα είχε κάτι τέτοιο; Για εμάς, που είμαστε όλα μαζί, τώρα, στην Καλών Τεχνών, μπορεί ο προσωπικός και ο κοινός χρόνος να διαχωριστούν πραγματικά; Και, δύναται ο καθένας από τους δύο τους να αντιστοιχεί σε κάτι πραγματικά ενικό, ταυτοτικό και συγκεκριμένο;

Για τον πρώτο: Τελικά, στον ιδιωτικό μου χρόνο, χρειάζομαι ακόμα τους άλλους; Και ως απόκριση, πότε μπορώ να είμαι εδώ όταν εκείνοι με χρειάζονται; Πώς μπολιάζει τους χρόνους η απάντηση σε αυτό το ερώτημα; Και για τον δεύτερο: υπάρχει «ένας κοινός χρόνος» ή μήπως όπως προτείνει το Butler, αυτό που καταλαβαίνουμε και αποδεχόμαστε ως συγκαρινό, σύγχρονο είναι συνδεδεμένο με το ποιες ιστορίες προτεραιοποιούμε ως διαμορφωτικές και το πώς αυτές διασταυρώνονται ή αποτυγχάνουν να διασταυρωθούν με άλλες ιστορίες;<sup>1</sup> Και πώς μία τέτοια συνειδητοποίηση του χρόνου ως κόμβου ιστοριών δύναται να διασαλεύει αυτό που νοούμε ως «κοινό χρόνο από τη δική μας σκοπιά»; Πόσες ιστορίες μπορούμε να συμπεριλάβουμε σε αυτό που αντιλαμβανόμαστε ως «τώρα» και ποιες προτεραιοποιούμε ως σημαντικές να το χαρακτηρίσουν;

<sup>1</sup> Judith Butler, *Frames of War: When Is Life Grievable?* (London: Verso, 2009), 101.

Καθώς ο χρόνος κυλάει, γράφοντας αυτές τις σκέψεις, διερωτώμαι ακόμη: σε τι νόμισμα μπορεί να πληρωθεί όλος αυτός ο χρόνος ύπαρξης και συνύπαρξης; Και σκέφτομαι τον Noam Assayag να με συγκινεί προτρέποντας να «πληρώνουμε» σε προσοχή, καθώς μπορεί να είναι το μόνο σταθερό συνάλλαγμα.<sup>2</sup>

Παίζοντας με το κουτί του χώρου και του χρόνου, πόσο έχω και έχουμε μπορέσει να νοιαστούμε;

---

<sup>2</sup> Στο πρωτότυπο “To pay attention, for it might be the only sound currency”. Έχει ίσως ενδιαφέρον το ότι η λέξη currency εκτός από συνάλλαγμα σημαίνει και επικαιρότητα, με την έννοια της «κοινής αποδοχής». Noam Assayag, *Activating Cities*, επιμ. Dmitry Paranyushkin (Berlin: CIRCADIAN, 2017), 7. Εκτός και εάν αναφέρεται το όνομα του μεταφραστή προς τα ελληνικά, οι μεταφράσεις είναι δικές μου.

## Εισαγωγή

Το παρόν κείμενο, αποτελεί μέρος της διπλωματικής μου εργασίας και πλαισίωση του καλλιτεχνικού μου έργου *Hand in Space*. Είναι μία καταγραφή των σκέψεων και προθέσεων που έπαιξαν κομβικό ρόλο κατά τη διαδικασία δημιουργίας του έργου και συνάμα μία γέφυρα με άτομα που έχουν γράψει σχετικά και τις σκέψεις των οποίων συναντώ στη βιβλιογραφία. Οι σκέψεις αυτές - τόσο οι δικές μου όσο και των άλλων - λειτούργησαν εμπνευστικά, άλλοτε προσθετικά, αυξητικά και άλλοτε περιοριστικά και αποτελούν την εννοιολογική βάση μέσα από την οποία καταλαβαίνω το έργο μου. Βασικοί άξονες του κειμένου είναι οι έννοιες της αυτονομίας και της αλληλεξάρτησης, της ελευθερίας και της ευθύνης. Οι έννοιες αυτές συναντώνται στο κείμενο σε επίπεδο προσωπικών σκέψεων, σε αναφορές στην ιστορία της τέχνης και μέσα από αναφορές σε φιλοσοφικούς στοχασμούς μέσα από την εξής δομή:

Ξεκινάω από μία διερώτηση σχετικά με την έννοια και το νόημα της performance (επιτέλεσης/περφόρμανς), ως κάτι που κάνει καμιά και που καθώς γίνεται φέρνει συνείδηση στην πράξη την ίδια, και τη σύνδεσή της με κάτι που θα ονομάζαμε έμπρακτη φιλοσοφία. Παραθέτοντας κάποιες βασικές αναφορές, βρίσκω πάτημα για να μιλήσω για το έργο μου σε πρακτικό επίπεδο. Στη συνέχεια, συζητώ το πέρασμα από τον μοντερνισμό στον μιμητισμό σε σχέση με τις έννοιες της αυτονομίας του νοήματος του έργου τέχνης ή της εξάρτησής του από την πρόσληψη του θεατή σε μία δι-υποκειμενική κατασκευή του νοήματος καθώς και την ανάδειξη της έννοιας της επιτελεστικότητας και την άμεση σύνδεσή της με τη σωματικότητα. Βάσει αυτής της αποκήρυξης της αυτονομίας του έργου περνάω στην έννοια του site-specificity, της τέχνης δηλαδή για συγκεκριμένο τόπο και παραθέτω μία σύντομη ιστορική αναδρομή, όπου αναδεικνύεται η θετικότητα της σύνδεσης του έργου με το περιβάλλον και το σώμα, το πλαίσιο δηλαδή και το όχημα για τη νοηματική και βιωματική πρόσληψη του έργου. Στην κατάληξη αυτής της αναδρομής, παρατηρείται μία από-υλοποίηση του έργου και μία ρευστοποίηση του τι νοείται ως τόπος. Ως εκ τούτου, τα τελευταία χρόνια, συναντάμε έργα που εντάσσονται στην ευρύτερη ομπρέλα των έργων για-συγκεκριμένο-τόπο μέσα από την επιθυμία και πρόθεση σύνδεσής τους με ένα πλαίσιο λόγων και διαλόγων.

Η σωματικότητα και η αλληλεξάρτηση είναι βασικές έννοιες που διαπερνούν την προβληματική σχετικά με τα έργα-για-συγκεκριμένο-τόπο. Για τούτο στη συνέχεια συζητώ αυτές τις έννοιες με τη συνδρομή των φιλοσοφικών στοχασμών των Judith Butler, Simone Weil και Emmanuel Levinas σε συνάρτηση με τις έννοιες της τρωτότητας, ευαλωτότητας, της ηθικής δέσμευσης και ηθικής απόκρισης και το πρωτείο της ευθύνης έναντι της ελευθερίας. Το Butler είναι ένα σύγχρονο και επιδραστικό φιλόσοφο, οι λόγοι του οποίου στέκονται, κατά τη γνώμη μου, διαφωτιστικά σε σχέση με το πώς εννοιοποιείται το σώμα στην πολιτική και πώς μία σωματική προσέγγιση δύναται να οδηγή αφενός σε πρακτικές φροντίδας και αφετέρου, αντίστασης απέναντι στις κυριαρχικές δομές. Η φιλοσοφία που διατυπώνει, εκπορεύεται από τις φιλοσοφικές θέσεις του Levinas, στον οποίο κάνει τακτή αναφορά όσον

αφορά μία ηθική της σωματικότητας, της αλληλεξάρτησης και της ευθύνης. Ως εκ τούτου, χρησιμοποιώ τον Levinas προκειμένου να προσεγγίσω περισσότερο τις έννοιες αυτές. Καθώς η φιλοσοφία του αποτελεί ένα ειλικρινές και ανανεωτικό κάλεσμα στον ανθρωπισμό, συνδέεται θεωρώ με όψεις του έργου της σύγχρονής του, Simone Weil. Τοποθετώ έτσι τη Weil δίπλα στον Levinas και το Butler, λόγω της προσπάθειά της να εντοπίσει και να κινητοποιήσει την απαραίτητη προϋπόθεση προκειμένου να προσεγγίσουμε όλα τα παραπάνω, που δεν είναι άλλη από το νοιάξιμο.

Με τον τρόπο αυτό συνδέομαι εκ νέου με έννοιες που μπορούν να αφορούν όχι μόνο ένα τρόπο για να ζει και να αποκρίνεται καμιά αλλά και τον τρόπο με τον οποίο δημιουργείται και διαμορφώνεται ένα καλλιτεχνικό έργο.

## Performance ως έμπρακτη φιλοσοφία

Η Ειρήνη Γερογιάννη παραθέτει την άποψη του Thomas McEville σύμφωνα με την οποία ο στωικός φιλόσοφος Διογένης της Σινώπης του 4<sup>ου</sup> αι. π.χ. αποτελεί το πρότυπο του καλλιτέχνη της περφόρμανς. Ο λόγος είναι ότι ο Διογένης, εκτός του να διατυπώνει τις φιλοσοφικές του θέσεις - όπως έκαναν όλοι όσοι φιλοσοφούσαν - πραγμάτωνε παράλληλα δράσεις που νοούνταν ως αντισυμβατικές ή και παράλογες, με στόχο να ενσωματώσει τη φιλοσοφία του και να την εμφανίσει έμπρακτα στην καθημερινή ζωή και στο δημόσιο χώρο.<sup>3</sup> Ο McEville ονομάζει αυτού του είδους τη δραστηριότητα του Διογένη «επιτελεστική φιλοσοφία» παραπέμποντας σε έναν συνδυασμό λόγων και πράξης.<sup>4</sup> Ένας τέτοιος συνδυασμός μοιάζει σημαντικός, αφενός επειδή φέρνει το φιλοσοφικό λόγο σε μία πραγματική διάσταση, φωτίζοντας τις δυνατότητες και τους περιορισμούς σε πρακτικό επίπεδο. Αφετέρου, ίσως κάνει το περιεχόμενό του πιο επιδραστικό στους αποδέκτες του καθώς επικοινωνείται με έναν ενσώματο τρόπο και είναι έτσι θεωρώ πιο πιθανό να προκαλέσει την προσοχή, την απόκριση ή την αντίδραση. Αυτό το αρχετυπικό παράδειγμα του Διογένη ως περφόρμερ και η έννοια της επιτελεστικής φιλοσοφίας φέρνει στο δικό μου νου την παράδοση και συγκινητική περίπτωση της Simone Weil.

Η Simone Weil γεννήθηκε στο Παρίσι το 1909 από εβραίους γονείς. Σπούδασε φιλοσοφία και σε ηλικία 22 ετών έλαβε το διδακτορικό της. Στη σύντομη αλλά πυκνή ζωή της έγραψε κείμενα που αναλύουν το βίωμα της οδύνης μέσα στις σχέσεις εξουσίας και καλούν σε μία ανάληψη ευθύνης απέναντι στην ανθρωπότητα και η ίδια, παρά ή σε πείσμα της αστικής καταγωγής της, ανέλαβε αυτές τις ευθύνες σε ύψιστο - θα λέγαμε - βαθμό. Με βάση τα βιογραφικά της στοιχεία, η Weil, στάθηκε αλληλέγγυα στους στρατιώτες του 1<sup>ου</sup> Παγκοσμίου Πολέμου απέχοντας από τη ζάχαρη σε ηλικία 6 ετών, στους εργάτες αφήνοντας τις αποδοχές της από τη διδασκαλία για να εργαστεί κι εκείνη σε εργοστάσια, στους Γερμανούς κομμουνιστές βοηθώντας να διαφύγουν από το καθεστώς του Χίτλερ, στους Ισπανούς αναρχικούς συμμετέχοντας στον ισπανικό εμφύλιο. Πεθαίνει σε ηλικία 34 ετών στο Λονδίνο, όπου ενώ φυματική αποφασίζει να σταθεί αλληλέγγυα στους Γάλλους συμπατριώτες της που βρίσκονται σε κατοχή, αρνούμενη να φάει περισσότερο από την ημερήσια ποσότητα του δελτίου τροφίμων που ίσχυε για εκείνους.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Στην εργασία χρησιμοποιώ πολλές φορές το αρσενικό γένος για να μιλήσω για όλα τα γένη και για όσα δεν κατηγοριοποιούνται σε γένη, κάνοντας μία όχι ιδανική επιλογή. Αυτό συμβαίνει σε σημεία που θεώρησα δύσκολο να συμβιβάσω τη συμπερίληψη με τη σαφή νοηματοδότηση αλλά και με τη γλώσσα που σκέφτομαι μέσα στο μυαλό μου σε αυτή τη χρονολογική στιγμή. Έχω συναίσθηση ότι δυστυχώς είναι σαν ήδη να έχω αναίρεσει την εαυτή μου ως γράφουσα μία εργασία αυτού του περιεχομένου, όμως είμαστε εδώ, είμαστε στη μετάβαση και είμαι κι εγώ μαζί.

<sup>4</sup> Ειρήνη Γερογιάννη, "Η Περφόρμανς Στην Ελλάδα 1968 - 1986," στο *Η Περφόρμανς Στην Ελλάδα 1968 - 1986* (Αθήνα: futura, 2019), σσ. 9-73, 9.

<sup>5</sup> Στοιχεία από το Κώστας Τσιρόπουλος και Σιμόνη Βέλ, Εισαγωγή, στο *Η Βαρύτητα Και η Χάρη* (Αστρολάβος / Ευθύνη, 1989), 7-11. Και το Simone Weil, *Η Ιλιάδα ή το ποίημα της βίας* (ΣΤΕΡΕΩΜΑ, 2019), 89-93.

Το έργο της Weil είναι περίπλοκο, τοποθετείται ανάμεσα στη φιλοσοφία, το μυστικισμό και τον συνδικαλισμό και θεωρείται συχνά αδιάλλακτο και πολεμικό. Αποτελεί όμως ένα συγκινητικό κάλεσμα στην ενσυναίσθηση και στο στοχασμό πάνω στις έννοιες της δικαιοσύνης, της αλήθειας και της ομορφιάς. Εάν το παράδειγμα του Διογένη αποτελεί παράδειγμα επιτελεστικής φιλοσοφίας, τότε το παράδειγμα της Weil αποτελεί σίγουρα παράδειγμα ενσωματωμένης φιλοσοφίας, με τρόπο απόλυτα και τραγικά συνεπή.<sup>6</sup> Στοχαζόμενη πάνω στην ύπαρξη θέτει μονίμως την εαυτή της υπόλογο για την ισχύουσα ανθρώπινη κατάσταση και ενώ αγωνίζεται αγωνιωδώς - γράφοντας και πράττοντας - να την αλλάξει, αρνείται να χρησιμοποιήσει τα προνόμιά της μέχρι αυτά να αποτελέσουν κοινό τόπο για καθέναν και καθεμιά.<sup>7</sup>

Φυσικά, θα ήταν ατόπημα να ταυτίσουμε αυτού του είδους την επιτέλεση μίας έμπρακτης ή ενσωματωμένης φιλοσοφίας με την επιτέλεση ως καλλιτεχνικό είδος. Όπως σημειώνει η Γερογιάννη, τέτοια παραδείγματα δεν μπορούν να αναγνωσθούν ως καλλιτεχνική πρακτική καθώς τους λείπει τόσο η καλλιτεχνική πρόθεση όσο και το πλαίσιο που θα τα νοηματοδοτούσε ως τέτοια. Εντοπίζει όμως ως σημείο σύγκλισής τους με την τέχνη της περφόρμανς «τη χρήση της σωματικής παρουσίας και την επιτελεστικότητα ως μέσα παραγωγής και παρουσίασης νοήματος στο κοινό, στοχεύοντας έτσι στην επικοινωνία γνώσης που αφορά σε κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα».<sup>8</sup> Προσωπικά, κρατώ ένα ακόμη σημείο σύνδεσης που αφορά τις πρακτικές που εφαρμόζει η καλλιτέχνης κατά τη δημιουργία του έργου. Ανεξάρτητα δηλαδή από το εάν το έργο είναι εν τέλει επιτελεστικό, παραστατικό, εικαστικό ή μουσικό, το άτομο καλλιτέχνης έρχεται να επιτελέσει μία σειρά από αποφάσεις προκειμένου να καταφέρει τη δημιουργία του έργου, το περιεχόμενο των οποίων θα διαμορφώσουν τελικά το ίδιο το έργο.

Οι διαθέσεις λοιπόν και τα νοήματα με τα οποία επιθυμεί το άτομο να υποστηρίξει το έργο του ξεκινούν ήδη από τις αποφάσεις που παίρνει στη διάρκεια της δημιουργίας του. Παραθέτοντας από την εισαγωγή του βιβλίου *Humanism of the Other* [*L'humanisme de l'autre homme*] του Emmanuel Levinas, «η νοηματοδότηση δεν είναι ξέχωρη από την πρόσβαση που οδηγεί σε αυτήν. Η πρόσβαση είναι μέρος της ίδιας της νοηματοδότησης. Οι

<sup>6</sup> Στο επίμετρο του Σιμόν Βέλ, *Σκέψεις για τις αιτίες της ελευθερίας και της κοινωνικής καταπίεσης* (Αθήνα: Ηριδανός, 2017), 136. Ο Γιώργος Καράμπελας παραπέμπει στον Ζακ Ελυάρ. Λέει ότι περίπτωση της Weil δεν αποτελεί περίπτωση στράτευσης αλλά προσπάθεια ενσωμάτωσης με κίνδυνο την απώλεια της ταυτότητας ή/και τον αφανισμό της.

<sup>7</sup> Η φύση των στοχασμών της Weil ανοίγουν μία σειρά από ερωτήματα που καταλαβαίνω να συνοψίζονται στα εξής σημαντικά: ποιος μας διαβεβαιώνει ότι αυτό που ακούμε από τα στόματα που δεν αρθρώνουν λόγο άξιο να σταθεί μέσα στις δομές που έχουμε δημιουργήσει, δεν είναι λόγος; Ότι δεν φέρει νόημα και κυρίως δεν φέρει αίτημα; Πόσο μας πονάνε τα αιτήματα όσων οι κυρίαρχες δομές κατατάσσουν ως αποκείμενα, ως εκείνα που δεν ανήκουν; Έχουμε τα «αυτιά» να τον ακούσουμε και δομές να τον υποδεχτούμε ή θελημένα τον αποκλείουμε; Η σκέψη της θεωρώ ότι μπορεί να επικαιροποιηθεί μέσα στους σύγχρονους και συνεχιζόμενους διαλόγους για «δικαιοσύνη πάνω από τα δικαιώματα» όπως συναντώνται στο πρόσφατο αίτημα των Ρομά για «δικαιοσύνη» ή στα ετερο-εκπροσωπούμενα δικαιώματα των ζώων.

<sup>8</sup> Γερογιάννη, 9-10.

σκαλωσιές δεν αποσυναρμολογούνται ποτέ. Η σκάλα ποτέ δεν τραβιέται επάνω».<sup>9</sup> Λιγότερο ποιητικά και για να φέρω ένα απλό παράδειγμα, πώς νοηματοδοτείται ένα έργο για τις έμφυλες διακρίσεις εάν στο δελτίο τύπου του χρησιμοποιείται μονάχα το αρσενικό γένος; Ή αντίστοιχα, ένα έργο για την οικολογική καταστροφή όπου όλα τα υλικά που χρησιμοποιούνται είναι βλαβερά για το περιβάλλον;

Υπάρχει βέβαια μία μερίδα θεωρητικών και καλλιτεχνών που θα χρησιμοποιούσε συνειδητά αυτή την τακτική ως στρατηγική υπερ-ταύτισης (*over-identification*). Συνοπτικά, τα άτομα που υποστηρίζουν αυτή την τάση υιοθετούν μία συνειδητή και ολοκληρωτική θέση ταύτισης με τα «κακώς κείμενα» της κοινωνίας ως μέσω αντίστασης στην τελευταία. Με αυτό τον τρόπο επιδιώκουν να βγουν από την καθλωτική θέση που αποδίδει μία κοινωνία κυνισμού στο ρόλο της καλλιτέχνης, ως του «τελευταίου ιδεαλιστή» που οφείλει να αντιμετωπίζει ακούραστα την κοινωνία μέσα από μία κριτική και ουτοπική δραστηριότητα. Δραστηριότητα η οποία όμως πρέπει να παραμένει στοχαστική και καθρεφτική και να μην επιδιώκει να ταρακουνήσει πραγματικά τους πυλώνες της εποχής, μιας «εποχής στο τέλος της ιστορίας», που είναι η αντιπροσωπευτική δημοκρατία και η οικονομία της ελεύθερης αγοράς. Σκοπός της στρατηγικής αυτής είναι να σαμποτάρει την υπεκφυγή που δύναται να παρέχει ο τομέας της τέχνης στην κοινωνία και να αναγκάσει την τελευταία να αρχίσει να αναδιαμορφώνει τον εαυτό της.<sup>10</sup> Για παράδειγμα, μέσα από το έργο του Santiago Sierra, βλέπουμε μία κατάφαση στον καπιταλισμό που προκύπτει όμως από μία θέση διπλής άρνησης.

Όπως παρατηρεί η Εύα Φωτιάδη, η υπερ-ταύτιση αποτελεί μία στάση (*position-taking*) και όχι μία επιτέλεση, περφόρμανς, ως παιχνίδι ρόλου (*role-playing*). Με αυτό τον τρόπο μπορεί να αποβεί μία πολύ μπερδευτική, έως και σχιζοειδής, στρατηγική για κάποιο που επιλέγει να την υιοθετήσει. Στο σκεπτικισμό που παραθέτει η Φωτιάδη σε σχέση με την υπερ-ταύτιση προσθέτει ότι στην τάση αυτή υπάρχουν κάποιες αμφίβολες υποθέσεις όσον αφορά την τέχνη και τη λειτουργία της, όπως ότι η τέχνη μπορεί να φτάσει ακτιβιστικούς στόχους με αποτελεσματικό και αναγνωρίσιμο τρόπο αρκεί να βρεθεί η σωστή στρατηγική.<sup>11</sup> Η άποψη της αυτή έρχεται σε συμφωνία με την άποψη που παραθέτει ο Θωμάς Συμεωνίδης - σε συνομιλία με τον Jacques Rancière - κατά την οποία η τέχνη δεν είναι απαραίτητα μεταβατική και σίγουρα, δεν είναι με γραμμικό τρόπο. Δεν μπορούμε δηλαδή να αναμένουμε και άρα ούτε να μεθοδεύσουμε μία εξίσωση με συνιστώσες την αναπαράσταση, το νόημα και το αποτέλεσμα της. Ο Συμεωνίδης προτείνει ότι χρειάζεται να διαχωρίσουμε την αισθητική επίδραση από την αριστοτελική παιδαγωγική επίδραση και την αμεσότητα της πλατωνικής

<sup>9</sup> «Signification is not separate from the from the access leading to it. *Access is part of signification itself*. The scaffolding is never dismantled. The ladder is never drawn up». Richard A. Cohen και Emmanuel Levinas, "Humanism and Anti-Humanism - Levinas, Cassire, and Heidegger", εισαγωγή, στο *Humanism of the Other*, μτφρ. Nidra Poller (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2006), vii-xliv, xxix.

<sup>10</sup> BAVO, "The Art of Over-Identification", εισαγωγή, στο *Cultural Activism Today: The Art of over-Identification* (Rotterdam: Episode Publishers, 2007), 6-9.

<sup>11</sup> Eva Fotiadi, "Cultural Activism Today.," Online Open! Platform for Art, Culture & the Public Domain, January 1, 2007, <https://onlineopen.org/cultural-activism-today>.

ηθικής επίδρασης και εντοπίζει ως περισσότερο ενδιαφέρουσα τη σύνδεση της αισθητικής απροσδιοριστίας με την αντιληπτική εγρήγορση.<sup>12</sup>

Συμφωνώ με τις παραπάνω απόψεις, σκέφτομαι όμως ότι η εγρήγορση είναι ένα στοιχείο που θα ήταν προτιμότερο να ακονιστεί τόσο από τη μεριά του θεατή όσο και εκείνης που δημιουργεί. Γιατί, αφενός η απροσδιοριστία σε αισθητικό επίπεδο εξυπηρετεί την εγρήγορση και την ουσιαστική κινητοποίηση και συμμετοχή του θεατή σε επίπεδο πρόσληψης και νοηματοδότησης του έργου, αφετέρου όμως η απροσδιοριστία σε επίπεδο λήψης αποφάσεων από τη μεριά της δημιουργού κατά τη δημιουργία του έργου δεν έχει - θεωρώ - το ίδιο θετικό πρόσημο. Για να εξηγήσω, η δημιουργία ενός έργου ξεκινά από κάτι που κάποιο φαντάζεται και επιθυμεί. Καθώς όμως ψάχνει πώς να του δώσει μορφή και υπόσταση βρίσκεται μπροστά σε μία σειρά από αποφάσεις που χρειάζεται να πάρει. Πόσο θα εξετάσει το αν οι επιλογές που θα κάνει έχουν κάποιο πιθανό αρνητικό αντίκτυπο; Και στις περιπτώσεις που αφουγκράζεσαι ότι κάτι από τις πρακτικές ή τις διαδικασίες που ενεργοποιεί μπορεί να αποβεί με κάποιο τρόπο βλαπτικό, πώς προχωράει; Ως άτομα που μετέχουν στη δημιουργία, είμαστε διατεθειμένα να παραλλάξουμε τις σκέψεις και τις επιθυμίες μας, να περιπλέξουμε ή και να δυσκολέψουμε τη διαδικασία της δημιουργίας προκειμένου να πράξουμε με τρόπο που να βάζει σε προτεραιότητα ένα αξιακό και σχεσιακό σύστημα και όχι το καλλιτεχνικό έργο ως «εικόνα» ή καλλιτεχνικό αποτέλεσμα; Μπορεί δηλαδή να μην μπορούμε να ελέγξουμε την πρόσληψη που θα έχουν τα έργα μας - και εκεί η απροσδιοριστία έχει τη θετική της θέση - μπορούμε όμως και χρειάζεται να ελέγξουμε τις δικές μας πράξεις και προτεραιότητες κατά τη δημιουργία και εκεί είναι που η απροσδιοριστία γίνεται ενδεχομένως προβληματική. Γιατί στο τέλος χρειάζεται να επιλέξουμε.

Δεν ξέρω πώς ακούγονται οι παραπάνω σκέψεις αλλά σίγουρα με αυτές πορεύτηκα και συνδιαλέχθηκα κατά την προσπάθεια εύρεσης ενός κεντρικού προσωπικού άξονα που να διατρέχει και να κινητοποιεί το πρακτικό κομμάτι της καλλιτεχνικής μου δημιουργίας. Άλλωστε ανήκω σε μία γενιά που έχει καταπιεί χρόνια καλλιτεχνικής εκπαίδευσης όπου οι κακοποιητικές συμπεριφορές ήταν αποδεκτές ως αναγκαίες για τη μάθηση και που μόλις τώρα μεταβαίνει στην αποδόμηση ενός φαντασιακού που βλέπει τη δημιουργία ως αποτέλεσμα καλλιτεχνικής ιδιοφυίας, η οποία, ως χάρισμα, αναμένεται ή έστω συγχωρείται να συνοδεύεται από κακοτροπιά, εκμετάλλευση, βία. Είχε λοιπόν σημασία για εμένα να μετατοπίσω το ερώτημα «είναι αυτό που βλέπω ή αυτό που φτιάχνω ενδιαφέρον;» σε «είναι καλό; Έχει φτιαχτεί με καλό τρόπο;». Βγάζοντας την έννοια του «καλού» ως όρο αφελή ή έστω πολύ προβληματικό εάν δεν συνοδεύεται από πλήθος διευκρινήσεων, μπορούμε να βάλουμε στη θέση του πιο επεξεργασμένου όρου, όπως αυτούς της συναίνεσης και της διαθεματικότητας. Το ενδιαφέρον και η επιθυμία μου λοιπόν μετατοπίζεται όλο και

<sup>12</sup> Θωμάς Συμεωνίδης, “‘Η Ομορφιά Του Κόσμου’. Σκέψεις Με Αφορμή Μια Εικόνα Στο Σταθμό Του Μετρό Quai De La Gare Στο Παρίσι.” Χρονικά Αισθητικής 48 (2015): 101-8.

περισσότερο στο τι έργα μπορούμε να δημιουργήσουμε λαμβάνοντας σοβαρά υπόψη τέτοιου είδους άξονες.

Ως καλλιτέχνιδα, τι επιτρέπω να ακούσω καθώς οργανώνω αυτό που θα νοηθεί ως «δικό μου έργο». Δίνω σημασία και πόση στο από πού προέρχονται και πού καταλήγουν τα υλικά που χρησιμοποιώ; Εάν θελήσω να εμπλέξω άτομα στο έργο μου, πόσο απαντάω στα δικά τους αιτήματα και άρα δημιουργώ σχέσεις μαζί τους ή πόσο τα «χρησιμοποιώ» παίρνοντας μόνο αυτό που χρειάζομαι; Πόσο «δικό μου» είναι το έργο που φτιάχνουμε μαζί; Πόσο μπορώ να νοιαστώ για την αλλοίωση ή τη φθορά που προκαλώ στον χώρο μέσα από τη δράση μου; Εάν επιθυμώ να «ξηλώσω» τον χώρο και τις νόρμες, μπορώ να δεσμευτώ στο να δημιουργήσω εκ νέου καλύτερες; Είναι η ομιλία μου ως καλλιτέχνιδα ένα προνόμιο; Πώς το χρησιμοποιώ; Έχω ευθύνη να αποκριθώ στην έλλειψη προνομίου του άλλου, το οποίο δεν γίνεται ακουστό και με το οποίο μοιράζομαι τον χώρο και τον χρόνο, δηλαδή συνυπάρχω; Πώς αποκρίνομαι όταν αυτό που εκείνο εκφράζει ή τείνει να εκφράσει είναι αντίθετο με την επιθυμία ή το συμφέρον μου; Το να μην ανταποκριθώ είναι μία κίνηση διαγραφής του άλλου ή και του εαυτού μου εν τέλει; Τελευταίο αλλά πιο σημαντικό, πώς η ελευθερία μου συνομιλεί με την ευθύνη μου;

Εάν υπάρχει ένα ελάχιστο που χρειάζεται να κρατηθεί προκειμένου να συνεχίσουμε να δημιουργούμε αναγνωρίζω ως αυτό τη σχέση μας με τους άλλους. Πώς θα συνεχίσουμε εάν χάσουμε τους άλλους; Και κυρίως, μέσα από τι συνδεόμαστε με αυτό που νοούμε ως «κόσμο» αν όχι από το έργο μας; Μιλώντας λοιπόν για σκάλες και σκαλωσιές πρόσβασης στο νόημα και τη νοηματοδότηση, παραθέτω εδώ τη Simone Weil, όπως την σταχυολογεί η Elaine Scarry: «Η αγάπη για την ομορφιά του κόσμου... περιλαμβάνει... την αγάπη για όλα τα πραγματικά πολύτιμα πράγματα που η κακή τύχη μπορεί να καταστρέψει. Τα πραγματικά πολύτιμα πράγματα είναι αυτά που σχηματίζουν σκάλες που τείνουν προς την ομορφιά του κόσμου, διανοίγοντάς μας σε αυτόν».<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Η Elaine Scarry παραπέμπει στη Simone Weil στο Elaine Scarry, *On Beauty and Being Just* (Princeton, NJ u.a: Princeton University Press, 2001), 8.

Ένα δικό μου έργο στην ΑΣΚΤ

Πήγαινε στο Πρώτο Παράρτημα

## Καλλιτεχνικές αναφορές

### Αφιχθέντα στο μινιμαλισμό

Στις *Σημειώσεις Για Τη Γλυπτική*, ένα από τα σημαντικότερα κείμενα του μινιμαλισμού, ο Robert Morris, παραθέτει τα λόγια του Tony Smith σχετικά με το έργο του *Die*, 1962 προκειμένου να μιλήσει για τη σημασία του φυσικού μεγέθους του έργου τέχνης. Ο Smith - ο οποίος δημιούργησε έναν μεταλλικό κύβο σε διαστάσεις περίπου 1,80 μ - όταν ρωτήθηκε γιατί δεν επέλεξε να είναι μεγαλύτερος ώστε να επισκιάζει και να δημιουργεί δέος στον παρατηρητή, απάντησε ότι δεν σκόπευε να φτιάξει ένα μνημείο. Και όταν ρωτήθηκε γιατί δεν επέλεξε να είναι μικρότερος, είπε ότι δεν ήθελε να φτιάξει ένα αντικείμενο.<sup>14</sup>

Μέσα από αυτό τον σύντομο διάλογο φαίνεται καθαρά πόσο η συσχέτιση με το σώμα του παρατηρητή ήταν βασική στις προθέσεις των μινιμαλιστών. Το σώμα εδώ χρησιμοποιείται τόσο ως κλίμακα αναφοράς από το άτομο που ρωτά, όσο και ως το κατάλληλο μέτρο των πραγμάτων από τον καλλιτέχνη που απαντά. Όπως σημειώνει η Amelia Jones στο κείμενό της *Art History / art criticism: performing meaning* αυτή ακριβώς η συσχέτιση με το σώμα - η οποία θεωρήθηκε αρχικά μιαρή για την καθαρότητα της τέχνης - είναι η σημαντική παρακαταθήκη του μινιμαλισμού στην ιστορία της τέχνης.<sup>15</sup> Η Jones σχολιάζει τις απόψεις που αξίωναν να διαφυλάξουν τον απαθή και αποστασιοποιημένο χαρακτήρα των αντικειμένων της τέχνης και που αντιτίθεντο στον συσχετισμό τους με το σώμα ως χαρακτηριστικές μίας πατριαρχικής και αστικής οπτικής, η οποία έγκειται στην επιθυμία διατήρησης της αυτονομίας του υποκειμένου σε σχέση με το αντικείμενο.<sup>16</sup> Αντίθετα, η ίδια αποτιμά θετικά τη σωματική διάσταση του μινιμαλισμού, που τον αποκόπτει από το προηγούμενο καλλιτεχνικό ρεύμα, αυτό του μοντερνισμού.

Οι μινιμαλιστές, επηρεασμένοι από τη φαινομενολογία, υιοθέτησαν μία χιασμική προσέγγιση βάσει της οποίας το άτομο που παρατηρεί προβάλλει τις σκέψεις και τις επιθυμίες του πάνω στο αντικείμενο παρατήρησης ενώ παράλληλα και αδιαχώριστα διαμορφώνει την εικόνα του ίδιου του εαυτού του μέσα από αυτό το διπλό καθρέφτισμα.<sup>17</sup> Αυτή η άρνηση μίας υποτιθέμενης αυτονομίας του υποκειμένου συναντάται στις μεταδομιστικές φιλοσοφικές θεωρήσεις σύμφωνα με τις οποίες το υποκείμενο - νοούμενο είτε ως ο καλλιτέχνης, είτε ο θεατής, είτε το έργο τέχνης - είναι ούτως ή άλλως

<sup>14</sup> Robert Morris, "Robert Morris Notes on Sculpture," January 2016. σελ. 228-230.

<sup>15</sup> Amelia Jones et al., "Art History/Art Criticism: Performing Meaning," essay, in *Performing the Body: Performing the Text* (London: Routledge, 1999), 39-55, 45.

<sup>16</sup> Η Jones αναφέρεται στην κριτική που άσκησε ο Michael Fried στο μινιμαλισμό μέσα από το κείμενό του *Art and Objecthood* το 1967. Για να στηρίξει την άποψή της περί αστισμού και πατριαρχίας χρησιμοποιεί τους στοχασμούς του κοινωνιολόγου Pierre Bourdieu. Jones, 41, 45.

<sup>17</sup> Η Γερογιάννη παραπέμπει στον Merleau Ponty ο οποίος ονομάζει αυτή την αδιαχώριστη σχέση «ορατότητα». Γερογιάννη, 13.

κατακερματισμένο, ασταθές, έκ-κεντρο και εκ-τοπισμένο. Το νόημα λοιπόν, αφενός είναι κάτι ρευστό, αφετέρου κάτι που επιτελείται με την έκθεση του ενός στο άλλο αντί να προϋπάρχει της σχέσης αυτής. Η έκθεση αυτή όμως δεν είναι νοητική, είναι σωματική καθώς δε φέρω απλώς ένα σώμα - το οποίο μπορώ και να μην φέρω - αλλά είμαι το ίδιο μου το σώμα. Μέσα λοιπόν από τη σωματικότητα αναδεικνύονται διαστάσεις μίας πολιτισμικής εμπλοκής που αναγνωρίζουν τόσο την επιτελεστική και όσο την πολιτική διάσταση.

Σε αυτή ακριβώς τη μετατόπιση προς την ανθρωπομορφικότητα, που εντοπίζεται στη σωματικότητα και εν τέλει μεταφράζεται σε σχεσιακότητα, έγκειται η επίγνωση πως τίποτε δεν κατέχει εγγενές νόημα και αξία αλλά και τα δύο παρασκευάζονται αμοιβαία και συνεχώς μέσα από τον συσχετισμό τους. Αυτή η αντίληψη διασαλεύει το μοντερνιστικό και πατριαρχικό οικοδόμημα και παραπέμπει σε μία φεμινιστική ανοιχτότητα προς το έτερο που συνάδει με «μία μετα-αποικιακή, αντι-ρατσιστική, κουίρ και ταξικά-συνειδητή οπτική».<sup>18</sup> Η Jones λοιπόν, ως φεμινίστρια ιστορικός τέχνης διακρίνει στον μιμητισμό την κοιτίδα των επιτελεστικών πρακτικών και άρα της περφόρμανς με βασικό στοιχείο «την ανάδυση του υποκειμένου ως δι-υποκειμενικό - εξαρτώμενο από τον Άλλον».<sup>19</sup>

### Έργα για συγκεκριμένο τόπο

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο και με τη διασάλευση της έννοιας της αυτονομίας του έργου τέχνης ανοίγει επίσης ο δρόμος για τη δημιουργία έργων τα οποία επιβεβαιώνουν μία ακόμη αλληλεξάρτηση, αυτή από το περιβάλλον τους. Τα έργα αυτά αρχίζουν να εντάσσονται κάτω από μία ευρύτερη κατηγορία με τον τίτλο έργα-για-συγκεκριμένο-τόπο. Σε αντίθεση με το μοντερνιστικό παράδειγμα όπου το έργο όφειλε να είναι αδιάφορο σε σχέση με το περιβάλλον του, αποκομμένο από αυτό και πάνω σε βάθρο ώστε να επιβεβαιώνει την αυτονομία και την αυτο-αναφορικότητά του, τα έργα-για-συγκεκριμένο-τόπο βασίστηκαν ακριβώς στην παράδοσή τους στο συγκεκριμένο του περιβάλλοντος, αντλώντας από εκεί τη δύναμη και τον χαρακτήρα τους.<sup>20</sup>

Ο Thomas Crow, στο κείμενό του *Διαλύοντας το πλαίσιο - Τέχνη για Συγκεκριμένο τόπο και Αισθητική αυτονομία* λέει ότι το πραγματικό διακύβευμα ήταν το να ισχύσουν πραγματικά σε επίπεδο περιεχομένου οι μιμητιστικές ιδέες και όχι απλώς να αντικαταστήσουν λεκτικά τα μοντερνιστικά προτάγματα. Σημειώνει ως βασικό στοιχείο την ανάγκη να ξεπεραστούν δύο κεντρικές έννοιες, αυτές της παντοτινότητας και της μνημειακότητας των έργων, ώστε

<sup>18</sup> Jones, 46.

<sup>19</sup> Γερογιάννη, 12.

<sup>20</sup> Miwon Know, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2003), 11.

να υπάρξει πραγματικό αντίκτυπο στη δημιουργία και την πρόσληψη της τέχνης και όχι μία επιφανειακή αντικατάσταση των όρων της μεταφυσικής με εκείνους της φαινομενολογίας.<sup>21</sup>

Η δυναμική παρουσία των έργων της περφόρμανς μάλλον αποτελεί έκφραση μίας τέτοιας ουσιαστικής μεταστροφής. Σύμφωνα με την Gay McAley, από το 1970 και μετά υπάρχει ένα ολοένα αυξανόμενο ενδιαφέρον για την περφόρμανς και την τέχνη-για-συγκεκριμένο-τόπο. Στις αρχές της δεκαετίας, ο Herni Lefebvre σημειώνει ως αναγκαία να επανοικειοποίηση του σώματος σε συνδυασμό με την επανοικειοποίηση του χώρου, και από εκεί και έπειτα, οι χωρικοί παράγοντες αρχίζουν να αποβαίνουν πολύ σημαντικοί στη διαδικασία παραγωγής, επικοινωνίας και βιώματος του νοήματος των έργων.<sup>22</sup> Αναγνωρίζεται δηλαδή όλο και περισσότερο το πώς το νόημα εξαρτάται από τη σχέση του θεατή με τον τόπο, οπότε έχουμε και μία μετατόπιση ως προς τη δημιουργική αυτενέργεια του πρώτου, ο οποίος δεν καταναλώνει το έργο ως θέαμα ή εικόνα αλλά μετέχει σε μία ζωντανή και ενσώματη εμπειρία.<sup>23</sup> Η McAuley λέει ότι η απομάκρυνση από μία τέχνη απομονωμένη και η εκ νέου συσχέτισή της με τη ζωή αποτελεί και το πρώτο βήμα για μία πιο αποκρινόμενη και υπεύθυνη σχέση με τη φύση, τη συμμετοχικότητα ώστε να εμφανιστούν νέες και πιο οικολογικές μορφές περφόρμανς.<sup>24</sup>

Σε τι βαθμό όμως οι χωρικοί παράγοντες συνεχίζουν να κρίνονται απαραίτητοι; Τι συνιστά χώρο και πώς αυτή η έννοια συναντάται στα έργα-για-συγκεκριμένο-τόπο;

### Site as discourse - σχέση με τα ζητήματα και τους διαλόγους

Η Miwon Kwon στο βιβλίο της *One Place After Another - Site-Specific Art and Locational Identity* εξηγεί πώς η τέχνη-για-συγκεκριμένο-τόπο<sup>25</sup> εμφανίζεται στα τέλη της δεκαετίας του

<sup>21</sup> Ο Crow θεωρεί κομβικό για την εμφάνιση μίας «ισχυρής», όπως την χαρακτηρίζει, site-specific τέχνης, το έργο του Gordon Matta-Clark στα 70ς, δίπλα στο οποίο τοποθετεί επίσης το έργο του Michael Asher. Τέλος, υποστηρίζει ότι ο όρος site-specific απέκτησε πραγματική εγγυρότητα στα 80ς με το έργο του Richard Serra. Αξίζει ίσως εδώ να σημειωθεί ότι το έργο του Serra αξίωνε μία μη-σχέση με τον τόπο/site, με το έργο να νοηματοδοτεί τον τριγύρω χώρο και όχι το αντίστροφο. Thomas E. Crow, "Site-Specific Art: The Strong and the Weak," essay, in *Modern Art in the Common Culture* (New Haven: Yale University Press, 1998), 135–50.

<sup>22</sup> Gay McAuley, "Site-Specific Performance: Place, Memory and the Creative Agency of the Spectator," *ARTS The Journal of the Sydney University Arts Association* 27 (2005): 27–51, <https://openjournals.library.sydney.edu.au/ART/article/view/5667>, 27-29.

<sup>23</sup> McAuley, 48-50.

<sup>24</sup> Ομοίως, 28-29.

<sup>25</sup> Όπως σημειώνεται και παρακάτω υπάρχουν πολύ όροι για να περιγράψουν τις μικρές ή μεγάλες διαφορές που χαρακτηρίζουν τα έργα που συγκαταλέγονται κάτω από τον όρο «ομπρέλα» που χρησιμοποιώ εδώ. Επιπλέον στοιχεία για τις διαφορές μεταξύ των όρων «χώρος», «μέρος», «τόπος» (space, place, site) καθώς και της site-based και site-specific performance μπορεί να βρει κανείς στο *Site-specific Performance: Place, Memory and the Creative Agency of the Spectator* της McAuley. Η McAuley κάνει αναφορά σε θεωρητικούς που έχουν γράψει σχετικά, όπως οι Mike Pearson και Nick Kaye και η Fiona Wilkie, στο έργο των οποίων μπορεί επίσης να βρει κανείς περισσότερες πληροφορίες σχετικά. Στην παρούσα εργασία πρόκειται να συνεχίσω να χρησιμοποιώ αυτόν τον γενικό όρο καθώς δε με ενδιαφέρει να εμβαθύνω στις διαφορές μεταξύ

1960 ως απότοκος των μινιμαλιστικών πρακτικών και έκτοτε συνεχίζει να εξελίσσεται στο περιεχόμενό της.

Η προσπάθεια όμως να οριοθετηθεί και να χαρτογραφηθεί αυτό το είδος καλλιτεχνικών πρακτικών συνδέεται μοιραία με το περιεχόμενο του τι συνιστά συγκεκριμένο-τόπο. Ως εκ τούτου συναντάμε διαφορετικές ονομασίες όπως site-determined, site-oriented, site-referenced, site-conscious, site-responsive, site-related και context-specific, debate-specific, audience-specific, community-specific, project-based για να περιγράψουν αυτό το σύνολο πρακτικών.

Παρατηρώντας έστω σε γλωσσικό επίπεδο, αυτό που γίνεται κατανοητό είναι ότι εάν κρατήσουμε τον «τόπο» ως σταθερή λέξη, τότε χρειαζόμαστε ένα σύνολο επιθέτων για να τον περιγράψουμε, όπως «αποφασιστικός», «προσαρμοσμένος», «αναφορικός», «ενσυνείδητος», «αποκρινόμενος», «σχετιζόμενος» και εάν κρατήσουμε το «συγκεκριμένο» ως σταθερό συνθετικό τότε πάλι χρειαζόμαστε ένα σύνολο ουσιαστικών όπως «συγκείμενο», «διάλογος», «κοινό», «κοινότητα». Παρατηρούμε δηλαδή ότι αυτό που διακυμαίνεται είναι αφενός το πόσο σθεναρή είναι η σύνδεση του έργου με τον συγκεκριμένο τόπο και αφετέρου το κατά πόσο το έργο ανταποκρίνεται σε έναν τόπο νοούμενο ως φυσικό μέρος ή ως ένα σύνολο άλλων παραγόντων που μπορούν να συνιστούν τελικά έναν τόπο.

Η Kwon προτείνει μία κατηγοριοποίηση των έργων-για-συγκεκριμένο-τόπο σε φαινομενολογικά ή εμπειρικά, κοινωνικά/θεσμικά και διαλογικά. Τα όρια μεταξύ των κατηγοριών δεν είναι αδρά και δεσμευτικά, βοηθούν όμως σε μία κατανόηση κάποιων χαρακτηριστικών τους μέσα και από μία χρονολογική εξέλιξη.<sup>26</sup> Σύμφωνα με εκείνη, ο συγκεκριμένος-τόπος αρχικά εννοιολογούνταν ως ένα φυσικό τοπίο και άρα οι καλλιτεχνικοί πειραματισμοί ήταν βασισμένοι σε υλικά ή άυλα στοιχεία ενός συγκεκριμένου μέρους - είτε στατικά, όπως το μέγεθος, η κλίμακα, η υφή, είτε παροδικά, όπως το φως, το αποτύπωμα της εναλλαγής των εποχών ή ακόμα και των αυξομειώσεων της ροής της κίνησης των οχημάτων. Τα έργα αυτά συνδιαλλάσσονταν σε ένα πρώτο επίπεδο, αυτό των τεχνικών χαρακτηριστικών και παραδείγματα καλλιτεχνών αποτελούν ο Robert Barry και ο Richard Serra.<sup>27</sup>

Στη συνέχεια, κατά τα μέσα της δεκαετίας του 1970, μέσα από τις επιρροές της θεσμικής κριτικής, ο συγκεκριμένος-τόπος άρχισε να γίνεται περισσότερο κατανοητός ως ένα σύνολο χώρων και κανόνων που φέρουν φανερές και κρυμμένες ιεραρχίες και οικονομίες. Έτσι, το καλλιτεχνικό έργο δημιουργών όπως οι Michael Asher, Daniel Buren, Hans Haacke και η Mierle Laderman Ukeles βρέθηκε περισσότερο προσανατολισμένο στο να παρέμβει σε αυτόν τον κόμβο των κοινωνικών, οικονομικών και πολιτικών διαδικασιών. Ακόμη βέβαια, οι τόποι που αξιοποιούνται κυρίως είναι εκείνοι που νοούνται ως τόποι τέχνης, όπως το στούντιο, η

---

των πρακτικών όσο να στηρίξω το σκεπτικό της δικής μου πρακτικής. Στην ελληνικά, συναντάται επίσης ο όρος «τοποειδικά έργα».

<sup>26</sup> Kwon, 3. Σημειώνεται επίσης πώς παρότι η παρουσίασή της γίνεται χρονολογικά, δεν αποτελεί μία πραγματικά γραμμική πορεία ιστορικής εξέλιξης. Kwon, 30.

<sup>27</sup> Kwon, 12.

γκαλερί, το μουσείο, η καλλιτεχνική αγορά και η καλλιτεχνική κριτική. Το περιεχόμενο των έργων όμως φιλτράρεται μέσα από ευρύτερα κοινωνικοπολιτικά φίλτρα, όπως της τάξης, της φυλής, του φύλου και της σεξουαλικότητας.<sup>28</sup>

Αργότερα πλέον, κατά τη δεκαετία του 1990, με την εμφάνιση καλλιτεχνών όπως οι Mark Dion, Andrea Fraser, Renée Green, Christian Phillip Müller, Fred Wilson κ.α., η τέχνη-για-συγκεκριμένο-τόπο «επεκτείνεται πέρα από τα οικεία καλλιτεχνικά συγκείμενα σε πιο δημόσιους τομείς. [Συναντάται] διασπαρμένη σε πιο ευρεία πολιτισμικά, κοινωνικά και διαλογικά πεδία, και οργανωμένη διακειμενικά μέσα από τη νομαδική κίνηση του καλλιτέχνη».<sup>29</sup> Εξηγώντας δηλαδή, οι χώροι που αξιοποιούνται εδώ τείνουν να είναι μη-καλλιτεχνικοί (non-art) τόποι, όπως ξενοδοχεία, δρόμοι, σχολεία, φυλακές, εκκλησίες, ζωολογικοί κήποι και σουπερμάρκετ αλλά και τόποι ενημέρωσης όπως το ραδιόφωνο, οι εφημερίδες, η τηλεόραση και το ίντερνετ.<sup>30</sup> Επίσης, οι πρακτικές ενημερώνονται όλο και περισσότερο μέσα από άλλα γνωστικά αντικείμενα και είναι περισσότερο συντονισμένες με τους δημοφιλείς διαλόγους της εποχής.<sup>31</sup> Όπως λέει η Kwon χαρακτηριστικά, μέσα από μία σχεδόν σημειωτική διολίσθηση μεταξύ του περιεχομένου και του τύπου οι καλλιτέχνες βρίσκουν την τοπολογική άγκυρά τους στο διαλογικό/συλλογιστικό πεδίο.<sup>32</sup>

Η Kwon παρατηρεί λοιπόν μία τάση από-υλοποίησης του τύπου και μίας από-αισθητικοποίησης και από-υλοποίησης του έργου, το οποίο παύει να προσιδιάζει σε ένα ουσιαστικό και τείνει περισσότερο προς ένα ρήμα ή μία διαδικασία που στόχο έχει να προκαλέσει την κριτική οξύνοια του θεατή σχετικά με τα ιδεολογικά φίλτρα και συνθήκες της θέασής του. Το αυξανόμενο, δηλαδή, ενδιαφέρον για εμπλοκή με τα επείγοντα κοινωνικοπολιτικά ζητήματα οδηγεί τα σύγχρονα έργα-για-συγκεκριμένο-τόπο να αντιμετωπίζουν τα ζητήματα της αισθητικής και της ιστορίας της τέχνης ως δευτερεύοντα.<sup>33</sup> Καταλήγει ότι πλέον, ο συγκεκριμένος-τόπος

[...] δομείται περισσότερο δια-κειμενικά παρά χωρικά και το μοντέλο του δεν είναι ένας χάρτης αλλά ένα δρομολόγιο/πορεία, ένα κατακερματισμένο σύνολο γεγονότων και δράσεων *διαμέσου* χώρων, αποτελώντας μία νομαδική αφήγηση όπου το νήμα της αρθρώνεται από το πέρασμα του καλλιτέχνη. [...] αυτός ο μετασηματισμός του τύπου κειμενοποιεί τους χώρους και εν-τοπίζει τους διαλόγους.<sup>34</sup>

<sup>28</sup> Ομοίως, 3, 13. Σε αυτούς τους καλλιτέχνες, η Kwon, εντάσσει και τον Robert Smithson, το έργο του οποίου παρουσιάζει ενδιαφέρον και στη σύνδεσή του με τη γλώσσα. Ο Smithson δοκίμασε να σχετίσει τον τόπο με τη γλώσσα και την εννοιολόγηση. Σε γραπτά του που αφορούν τα Non-Sites ο Smithson σημειώνει ότι «Η σχέση ενός Μη-τόπου (Nonsite) με τον Τόπο (Site) είναι επίσης όπως η σχέση της γλώσσας με τον κόσμο: είναι ένα σημαίνον και ο Τόπος είναι το σημαινόμενο». *The Case for Land Art, Khan Academy* (Khan Academy).

<sup>29</sup> Ομοίως, 3.

<sup>30</sup> Ομοίως, 24, 26.

<sup>31</sup> όπως η ανθρωπολογία, κοινωνιολογία, λογοτεχνική κριτική, ψυχολογία, φυσικές και πολιτισμικές ιστορίες, αρχιτεκτονική και ουρμπανισμός, επιστήμη υπολογιστών, πολιτική θεωρία, φιλοσοφία. Kwon, 26.

<sup>32</sup> Ομοίως, 28.

<sup>33</sup> Ομοίως, 24.

<sup>34</sup> Kwon, 29.

Σκεπτόμενη αυτή την έννοια του δρομολογίου, των κατακερματισμένων δράσεων της καλλιτέχνης - που άλλοτε καταγράφονται και άλλοτε όχι, αλλά όλες μαζί συνθέτουν ένα νήμα - έρχεται στο μυαλό μου η παραίνεση του La Monte Young να ζωγραφίσω μία ευθεία γραμμή και να την ακολουθήσω,<sup>35</sup> και η επιθυμία να διασχίσω τον κόσμο σε ένα πέρασμα όπου «Το πώς διασχίζει κανείς τον κόσμο, οι αμέτρητες προσαρμογές της ισορροπίας, επηρεάζεται από το μετατοπιζόμενο βάρος των όμορφων πραγμάτων».<sup>36</sup> Προσωπικά, ως τα πιο όμορφα πράγματα ξεχωρίζουν οι άνθρωποι που θα συναντήσω και ο τρόπος που θα συνδεθώ μαζί τους, δίνοντάς μου μία αίσθηση προσγείωσης στον παροντικό χρόνο, ένα αίσθημα του να είμαι απόλυτα εντοπισμένη, ακριβώς εδώ.<sup>37</sup>

Με άλλα λόγια και συνοψίζοντας, οι χωρικοί παράγοντες θεωρώ ότι είναι πάντοτε ιδιαίτερα σημαντικοί καθώς τα όποια ζητήματα υπάρχουν μέσα στον χώρο και μόνο έτσι μπορούν να βιωθούν. Δεν υπάρχουν ζητήματα εν κενώ. Η κειμενοποίηση όμως μπορεί να αφορά το περιεχόμενο που προσδίδουμε σε αυτά τα «όμορφα πράγματα» ως τρόπους ενδεχομένως τους οποίους αξίζει καμιά να επισκεφτεί και για τους οποίους αξίζει να παλέψει. Με αυτό τον τρόπο, οι έννοιες της σωματικότητας, της αλληλεξάρτησης, του νοιαξίματος, της φροντίδας, της συνύπαρξης μέσα σε ασύμμετρες, κάθετες και οριζόντιες σχέσεις, της αποκατάστασης της αλήθειας που βιώνουν τα εκτοπισμένα υποκείμενα αποτελεί ένα πλαίσιο διαλόγων, έναν συγκεκριμένο τόπο, μέσα στον οποίο επιθυμώ να τοποθετήσω κι εγώ το δικό μου site specific έργο. Συγκεκριμένο ως προς τον γεωγραφικό τόπο στον οποίο τοποθετείται - και άρα αδύνατο να μεταφερθεί αυτούσιο - αλλά και συγκεκριμένο ως προς το μεθοδολογικό και θεωρητικό του τόπο, με δυνατότητα ίσως να παραχθεί ξανά, με άλλες χωρικές προκείμενες.

Παραπέμποντας λοιπόν στην αρχή του κεφαλαίου, ο Smith αναδεικνύει ως κατάλληλο μέτρο του έργου, το μέτρο του σώματος. Πώς μπορεί να ενημερωθεί αυτό το σκεπτικό εάν σκεφτούμε ότι το σώμα δεν μπορεί να εννοιοποιηθεί μέσα από μία ανθρωπομετρική αναγωγή; Άλλωστε, παράγοντες φύλου, ηλικίας και βαθμού αναπηρίας διαφοροποιούν τα σώματα σε επίπεδο μεγέθους και αναλογιών. Αντί να ερωτηθούμε λοιπόν «ποιανού το σώμα και υπό ποιες συνθήκες;»<sup>38</sup> μπορούμε να μεταβούμε εννοιολογικά από την έννοια του σώματος στην έννοια της σωματικότητας και πώς συνομιλεί με εκείνη της τρωτότητας.

<sup>35</sup> Composition 1960 #10 to Bob Morris μέσα στο George Brecht κ.α, *An Anthology of Chance Operations*, επιμ. La Monte Young (Bronx, N.Y.: L. Young & J. Mac Low, 1963).

<sup>36</sup> Στο πρωτότυπο «How one walks through the world, the endless small adjustments of balance, is affected by the shifting weights of beautiful things.» Scarry, 15.

<sup>37</sup> «Connection is the feeling of landing in the presence tense. Fully immersed in whatever occupies you, paying close attention to the details of experience. [...] A feeling of being absolutely located. Right here». Kae Tempest, *On Connection* (S.l.: FABER AND FABER, 2022), 5.

<sup>38</sup> Mike Pearson, *Site-Specific Performance* (London: Palgrave Macmillan, 2010), 171.

## Φιλοσοφικές αναφορές

### Σωματικότητα, τρωτότητα, ευαλωτότητα

Ως σώματά, το να είμαστε συνδεδεμένα είναι σαν να «αρχίζουμε να πεθαίνουμε μαζί με αυτή την αρχή που είναι η έναρξη της ζωής».<sup>39</sup>

Το Judith Butler και ο Emmanuel Levinas - στον οποίο το πρώτο στηρίζεται για τις διατυπώσεις του - είναι δύο φιλόσοφοι που έχουν ασχοληθεί με την έννοια της σωματικότητας και με το πώς αυτή ενημερώνει στοχασμούς στο πεδίο της ηθικής και της πολιτικής.

Το Butler αναφέρεται στη σωματικότητα της ζωής ως πηγή όχι μόνο ορισμένων ηθικών ζητημάτων αλλά στην ουσία ως προϋπόθεση όλων των ηθικών ζητημάτων. Για εκείνο, σωματική ζωή σημαίνει μία ζωή που μπορεί να υποστεί τραύματα και που δεν είναι περιοριστικά ανθρώπινη. Πάνω σε αυτή τη διαπίστωση στηρίζει μία αντίληψη για την ηθική υποχρέωση που θεμελιώνεται στην επισφάλεια, τη δέσμευση και την ευθύνη.<sup>40</sup> Το Butler λέει ότι το σώμα είναι εξ ορισμού τρωτό και επίσης αποτελεί ένα κοινωνικό φαινόμενο, εξ ορισμού επισφαλές ως εκτεθειμένο στους άλλους, παραδομένο σε ένα «κοινωνικό δίκτυο χειρών» και στις νόρμες που έχουν αναπτυχθεί ιστορικά προκειμένου να ελαττώσουν την επισφάλεια για κάποιους και να την αυξήσουν για άλλους.<sup>41</sup> Με αυτό τον τρόπο, το ζήτημα της τρωτότητας διανοίγει τη συζήτηση για το πρόβλημα της ισότητας ή ανισότητας καθώς «η τρωτότητα είναι κάτι που μπορούμε να προβάλλουμε ή να αρνηθούμε (ψυχολογικές κατηγορίες), αλλά και να εκμεταλλευτούμε και να χειραγωγήσουμε (κοινωνικές και οικονομικές κατηγορίες)» παράγοντας έτσι και φυσικοποιώντας καταστάσεις που διαμοιράζουν άνισα την τρωτότητα.<sup>42</sup> Θεωρεί λοιπόν καθήκον μας να τη μελετήσουμε σε συνδυασμό με μία θεωρία της εξουσίας και της αναγνώρισης.<sup>43</sup> Άλλωστε, η τρωτότητα «παίρνει άλλο νόημα τη στιγμή που αναγνωρίζεται και η αναγνώρισή της έχει τη δύναμη να ανασυγκροτεί την τρωτότητα» καθώς το να ζητά ή να προσφέρει κανείς αναγνώριση σημαίνει «να επιζητεί ένα γίνεσθαι, να υποδαυλίζει μία μεταμόρφωση, να αιτεί το μέλλον πάντα σε σχέση με τον Άλλο».<sup>44</sup> Με αυτό τον τρόπο, η τρωτότητα, είναι και μία λειτουργία

<sup>39</sup> Ο Μπιτσώρης παραπέμπει στον Blanchot μέσα στο Maurice Blanchot, *Η Στιγμή Του Θανάτου Μου*, μτφρ. Βαγγέλης Μπιτσώρης (Αθήνα: ΑΓΡΑ, 2011), 20-21.

<sup>40</sup> Judith Butler, *Σημειώσεις για μία επιτελεστική θεωρία της συνάντησης*, μτφρ. Μιχάλης Λαλιώτης (Αθήνα: Angelus Novus, 2017), 143-145. και Butler, *Frames of War*, 33-62.

<sup>41</sup> Butler, *Frames of War*, 14, 34.

<sup>42</sup> Butler, *Σημειώσεις για μία επιτελεστική θεωρία της συνάντησης*, 250

<sup>43</sup> Τζούντιθ Μπάτλερ, *Ευάλωτη ζωή - Οι δυνάμεις του πένθους και της βίας*, μτφρ. Μιχάλης Λαλιώτης και Κώστας Αθανασίου (Αθήνα: Νήσος, 2009), 99.

<sup>44</sup> Μπάτλερ, *Ευάλωτη ζωή*, 97-98. Επίσης, σε αυτό το κεφάλαιο κάνω αδιάκριτη χρήση του «Άλλου» με κεφαλαίο και «άλλου» με μικρό. Γράφοντας το κεφάλαιο δεν μου ήταν εύκολο να ξεχωρίσω τότε εννοώ τον

ανοιχτότητας του σώματος απέναντι στο Άλλο.<sup>45</sup> Το σώμα πρέπει να βασιστεί σε ό,τι είναι έξω από τον εαυτό αποκρινόμενο μονίμως στην εξωτερικότητα του κόσμου - υποφέροντας αλλά και απολαμβάνοντας - μία εξωτερικότητα που ορίζει την απ-αλλοτρίωση του, την παθητικότητα και ενεργητικότητά του.<sup>46</sup>

Αυτή η έννοια της τρωτότητας συναντάται στη φιλοσοφία του Levinas - τον οποίο το Butler μελετά - και αποτελεί τη μία από τις δύο όψεις της φαινομενολογίας της σωματικότητας που διατυπώνει. Η τρωτότητα μας αποκαλύπτεται μέσα από μη κυριαρχήσιμα φαινόμενα όπως η κούραση, ο πόνος, η οδύνη και η γήρανση και μέσα από την πάροδο του χρόνου και την αλλαγή ή αλλοίωση που φέρει το σώμα μας.<sup>47</sup> Η άλλη όψη της φαινομενολογίας του είναι η χωρικότητα, η υλικότητα δηλαδή της ύπαρξής μας, το ότι ζούμε μέσα σε στοιχεία όπως το νερό ή ο αέρας, κατοικούμε κάπου και τρώμε.<sup>48</sup>

Η Pelluchon λέει ότι η φιλοσοφία του Levinas ενέπνευσε αυτό που η ίδια ονομάζει «ηθική της τρωτότητας», βάσει της οποίας χρειάζεται να συναρθρωθούν και να επανανοηματοδοτηθούν οι έννοιες της αυτονομίας και της τρωτότητας. Η πρώτη χρειάζεται να ανασχηματιστεί, καθώς - υπό αυτή τη συνάρθρωση - δεν μπορεί να ανάγεται στην ανεξαρτησία και η δεύτερη χρειάζεται να διευρυνθεί, καθώς δεν παραπέμπει μόνο στην ευθραυστότητα αλλά αποτελεί επίσης και μία υπόσχεση ανοίγματος στους άλλους και στον κόσμο.<sup>49</sup> Θεμελιώδης έννοια της σκέψης του Levinas αποτελεί η ετερότητα, η οποία είναι συγκροτητική της ταυτότητας και την οποία το υποκείμενο βιώνει με τρεις τρόπους.<sup>50</sup> Πρώτον, μέσα από το βίωμα της αλλοίωσής του, του γεγονότος ότι το σώμα πάσχει και ο ψυχισμός δεν είναι αυτάρκης. Δεύτερον, μέσα από την υπόσχεση του ανοίγματος στο Άλλο, που παραπέμπει στην ευθύνη και ανατρέπει την υποκειμενικότητα. Τρίτον, μέσα από την σύνδεση και την αναγωγή της ευθύνης για τον άλλον σε δικαιοσύνη έναντι όλων, μεταβαίνοντας από την ηθική στην πολιτική.<sup>51</sup> Με αυτό τον τρόπο, «η ετερότητα με βγάζει από τον νοητικό-νοηματικό συσχετισμό και διαρρηγνύει την ολοποιητική δομή του κόσμου».<sup>52</sup>

Το υποκείμενο λοιπόν, ως σώμα, βιώνει πολλαπλά την ετερότητα και βρίσκεται ήδη παραδομένο στα χέρια των άλλων, διανοιγόμενο ατέρμονα προς τα άλλα σώματα-υποκείμενα και την υλικότητα του κόσμου. Το Butler χαρακτηρίζει ως εκ τούτου το σώμα εκ-

---

Άλλο ως συγκροτητική ετερότητα και τότε ως τον άλλον - καθομιλούμενα - άνθρωπο και έτσι αυτό το στοιχείο μένει στην τύχη.

<sup>45</sup> Για την ανοιχτότητα, το Butler παραπέμπει στον Deleuze και στο πώς εκείνος διαβάζει τον Spinoza σημειώνοντας ότι «Ένα μέρος αυτών που κάνει ένα σώμα [...] είναι ότι ανοίγεται στο σώμα ενός άλλου, κάποιων άλλων και, για το λόγο αυτό, τα σώματα δεν είναι οντότητες περικλειστές στον εαυτό τους». Butler, *Σημειώσεις για μία επιτελεστική θεωρία της συνάθροισης*, 180.

<sup>46</sup> Butler, *Frames of War*, 34.

<sup>47</sup> Corine Pelluchon, *Για Να Κατανοήσουμε Τον Λεβινάς*, μτφρ. Γιώργος Φαράκλας (Αθήνα: ΠΟΛΙΣ, 2022), 13, 35.

<sup>48</sup> Pelluchon, 13, 153.

<sup>49</sup> Ομοίως, 15, 125.

<sup>50</sup> Ομοίως, 37.

<sup>51</sup> Ομοίως, 128.

<sup>52</sup> Ομοίως, 48.

στατικό, δηλαδή πάντα ήδη έξω από τον εαυτό του, ένα διάλυμα το ίδιο και εν μέσω ενός κόσμου που δεν έχει επιλέξει και τον οποίο χρειάζεται και που αυτή η εκτεθειμένη του απ-αλλοτρίωση δύναται - και όντως συμβαίνει - να γίνεται πεδίο εκμετάλλευσης.<sup>53</sup> Οι άλλοι δηλαδή στους οποίους παραδινόμαστε πριν από και παρά τη θέλησή μας, δεν είναι δεδομένο ότι θα φροντίσουν για την ισότιμη επιβίωση και καλή ζωή μας. Είμαστε μεν όλα εν μέσω της επισφάλειάς μας αλλά κάποια από εμάς είμαστε άνισα εκτεθειμένα σε αυτήν.

Με αυτόν τον τρόπο, το Butler εισάγει την έννοια της ευαλωτότητας (precarity) η οποία διασταυρώνεται με εκείνη της επισφάλειας (precariousness) και η οποία έχει δύο σημασίες. Αφενός, «την πολιτικά κατασκευασμένη κατάσταση όπου συγκεκριμένοι πληθυσμοί είναι άνισα τρωτοί, καθώς δεν έχουν ίδια πρόσβαση σε κοινωνικούς και οικονομικούς πόρους στήριξης και είναι άρα άνισα εκτεθειμένοι στον τραυματισμό, τη βία και το θάνατο».<sup>54</sup> Αφετέρου, την επίσης πολιτικά κατασκευασμένη κατάσταση «αυξημένης επισφάλειας για πληθυσμούς που εκτίθενται σε αυταρχική κρατική βία και που συχνά δεν έχουν πού αλλού να αποτανθούν εκτός από το ίδιο το κράτος έναντι του οποίου χρειάζονται προστασία».<sup>55</sup>

Η ευάλωτη ζωή παραπέμπει λοιπόν σε μία υπό-όρους συντηρούμενη διαδικασία και όχι σε κάποιο εσωτερικό χαρακτηριστικό που δύναται να διατηρεί ένα αποκομμένο ή ανεξάρτητο άτομο.<sup>56</sup> Το Butler σημειώνει ότι σίγουρα δεν μπορούμε να εξαφανίσουμε την τρωτότητα αλλά θα πρέπει να ασχοληθούμε με αυτή και να συμμορφωθούμε στο μέτρο της, λογίζοντάς την ως μία κατάσταση βάσει της οποίας μπορούμε να καθυποταχτούμε, να χαθούμε ή να χάσουμε τους άλλους.<sup>57</sup> Συνεχίζει λέγοντας ότι η άνιση κατανομή της γίνεται εμφανής από την άνιση απόκριση στο αίτημα των ζώων για ιερότητα.<sup>58</sup>

Το Butler εννοεί ότι ορισμένες ζωές κρίνονται αγόγγυστα ως αναλώσιμες ή και δεν χαρτογραφούνται ποτέ ως απώλειες ενώ άλλες ζωές βιώνονται ως σημαντικές απώλειες και κρίνονται πενήσιμες.<sup>59</sup> Τι εννοεί όμως με την έννοια της ιερότητας; Για τον Levinas, επίσης, «το εγώ είναι τρωτότητα επειδή είναι πάντα σε δέσμευση με το Άλλο», δεν είναι όμως εξαναγκασμένο να φερθεί ηθικά.<sup>60</sup> Μπορεί να μην ακολουθήσει το ηθικό αίτημα και να βλάψει το άλλο. Να λησμονήσει δηλαδή - όπως λέει η Pelluchon - την αγιότητά του, ότι διαφεύγει από τη σύλληψη και είναι χωρισμένο από το εγώ.<sup>61</sup>

<sup>53</sup> Butler, *Frames of War*, 52-55. και Μπάτλερ, *Ευάλωτη ζωή*, 73.

<sup>54</sup> Butler, *Frames of War*, 25.

<sup>55</sup> Η έννοια του κράτους μπορεί ίσως να αντικατασταθεί από εκείνη της εξουσίας, διευρύνοντας το νόημα και προς άλλες μη-ανθρώπινες οντότητες. Butler, *Frames of War*, 26.

<sup>56</sup> Σε σχέση και με την παραπάνω σημείωση, το Butler εδώ χαρακτηρίζει αλαζονικό τον ανθρωποκεντρισμό. Butler, *Frames of War*, 23.

<sup>57</sup> Μπάτλερ, *Ευάλωτη ζωή*, 79.

<sup>58</sup> Στο πρωτότυπο «Ορισμένες ζωές θα είναι εξαιρετικά προστατευμένες και η ακύρωση του αιτήματός τους για ιερότητα θα αρκεί για να κινητοποιήσει τις δυνάμεις του πολέμου» Μπάτλερ, *Ευάλωτη ζωή*, 82.

<sup>59</sup> Για την έννοια της πενήσιμότητας (grievability) και τη σύνδεσή της με την αναγνώριση μπορεί κανείς να δει ενδεικτικά Μπάτλερ, *Ευάλωτη ζωή*, 85-86. και Butler, *Frames of War*, 7, 14.

<sup>60</sup> Samuel D. Downs, "Levinas, Meaning, and Philosophy of Social Science: From Ethical Metaphysics to Ontology and Epistemology" (thesis, 2010), 22.

<sup>61</sup> Pelluchon, 98.

Τι σημαίνουν λοιπόν ουσιωδώς αυτές οι αναφορές στην ιερότητα και την αγιότητα; Έχουν όντως στόχο να μας παραπέμψουν στο θεϊκό στοιχείο; Η Simone Weil, στο συγκινητικό της κείμενο *Το Πρόσωπο και το Ιερό*, ξεδιπλώνει μία ανάλυση που αφορά στην έννοια της ιερότητας του άλλου.<sup>62</sup>

Εν ολίγοις, η έννοια του ιερού για τη Weil δεν είναι θρησκευολογική, αντίθετα, μας παραπέμπει στην έννοια του αγαθού.<sup>63</sup> Η Weil λέει ότι «Το μόνο ιερό είναι το καλό και ό,τι σχετίζεται με το καλό. Αυτό το βαθύ, παιδικό μέρος της ψυχής που» επιθυμεί να μην του κάνουν κακό, παραπονιέται όταν το βλέπουν και προσδοκεί να του κάνουν καλό.<sup>64</sup> Το καλό με τη σειρά του παραπέμπει για τη Weil στις έννοιες της αλήθειας, της ομορφιάς, της δικαιοσύνης και της συμπόνοιας.<sup>65</sup> Θεωρεί ότι εκεί εικονοποιείται μία θεσμική τάξη, πάνω από την κοσμική, την οποία όμως δεν θεωρεί υπάρχουσα αλλά μία τάξη την οποία χρειάζεται να επινοήσουμε γιατί μας είναι απαραίτητη.<sup>66</sup> Ο λόγος που μία τέτοια θεσμική τάξη μας είναι απαραίτητη συνδέεται με την κριτική που ασκεί η Weil στην έννοια των δικαιωμάτων και επιμένει να παραπέμπει σε εκείνη της δικαιοσύνης. Υποστηρίζει ότι «όταν κάνουμε σχεδόν αποκλειστική χρήση της έννοιας του δικαιώματος, είναι αδύνατο να κρατήσουμε το βλέμμα προσηλωμένο στο πραγματικό πρόβλημα» που είναι ότι το δικαίωμα παραπέμπει στη διεκδίκηση, άρα την ισχύ.<sup>67</sup> Εάν όμως ο συσχετισμός των δυνάμεων είναι τέτοιος που τα δικαιώματα τα οποία είναι σημείο αμφισβήτησης ή άρνησης δεν μπορούν να επιβληθούν, τότε δεν έχουν υπόσταση επί της ουσίας.<sup>68</sup>

Στην ίδια λογική, και ο Levinas στοχεύει στο να επανανοηματοδοτήσει τα ανθρώπινα δικαιώματα προκειμένου να μη θεωρούνται δεδομένα ή να μην εργαλειοποιηθούν.<sup>69</sup> Για εκείνον, «η αλληλεγγύη, η ειρήνη και η ανθεκτικότητα των θεσμών» εξαρτώνται από το πώς η πολιτική και η ίδια η δικαιοσύνη οριοθετούνται από την ηθική και έτσι δεν εμπεδώνονται θεοκρατικά αλλά μέσω της επαγρύπνησης και της ευθύνης μας.<sup>70</sup>

Το δικαίωμα λοιπόν για τη Weil είναι πολεμικό, ενώ δικαιοσύνη σημαίνει «επαγρύπνηση να μη γίνει κακό στους ανθρώπους» και μας παραπέμπει σε ένα πολύ συγκεκριμένο είδος προσοχής που για εκείνη παραπέμπει στην καθαρή αγάπη.<sup>71</sup> Αντίστοιχα, ο Levinas μας

<sup>62</sup> Για σκοπούς συνοχής της εργασίας δε θα επεκταθώ στην έννοια του προσώπου όπως συναντάται στον Levinas και τη Weil. Νομίζω ότι οι αναλύσεις τους κάπου συναντώνται και κάπου αποκλίνουν. Η Weil μιλάει για το πρόσωπο για να υποστηρίξει το απρόσωπο, όχι όμως το απρόσωπο του ατόμου ως χαμένου στη συλλογικότητα. Ο Levinas επίσης μεταβαίνει σιγά σιγά στα κείμενά του από την έννοια του προσώπου σε εκείνη της σωματικότητας. Το Butler επίσης, ανά σημεία αναδεικνύει προβληματικές που σχετίζονται με την προσωπότητα, πάλι σε σχέση με την αναγνώρισή της.

<sup>63</sup> Σταύρος Ζουμπουλάκης, *Ηθική Της Αγάπης Και Πολιτική Πράξη* (Αθήνα: ΠΟΛΙΣ, 2023), 54.

<sup>64</sup> Simone Weil, *Το Πρόσωπο Και Το Ιερό*, μτφρ. Σταύρος Ζουμπουλάκης (Αθήνα: ΠΟΛΙΣ, 2018), 9. και Ζουμπουλάκης, 54.

<sup>65</sup> Weil, *Το Πρόσωπο Και Το Ιερό*, 31.

<sup>66</sup> Weil, *Το Πρόσωπο Και Το Ιερό*, 48.

<sup>67</sup> Ομοίως, 26, 22.

<sup>68</sup> Ζουμπουλάκης, 62.

<sup>69</sup> Pelluchon, 44.

<sup>70</sup> Ομοίως, 43.

<sup>71</sup> Ζουμπουλάκης, 63. και Ιερό σελ. 41, 39

παραπέμπει σε αυτό το είδος της προσοχής και της ευθύνης που τον τοποθετεί στο «επίπεδο της ηθικότητας της ηθικής: όχι την ηθική (die Ethik) αλλά το ηθικό στοιχείο (das Ethische)». <sup>72</sup>

### Το πρωτείο της ευθύνης υπέρ της ελευθερίας: μία ηθική σχέση

Ο θάνατος του άλλου ανθρώπου με υποχρεώνει να αγρυπνώ, με εγκαλεί, σαν εγώ, με την πιθανή μου αδιαφορία, να γίνομαι συνένοχος σε αυτόν τον θάνατο, άορατος για τον άλλο που είναι εκτεθειμένος σε αυτόν τον θάνατο· σαν πριν ακόμα να καταδικαστώ κι εγώ σε αυτόν, να πρέπει να λογοδοτήσω για το θάνατο του άλλου και να μην αφήσω τον άλλο μόνο στη θανάσιμη μοναξιά του. <sup>73</sup>

Η ηθική σχέση χαρακτηρίζεται κατά βάση από παραδοξότητα, γιατί ενώ η αξία και η αξιοπρέπεια της ζωής του άλλου δεν εξαρτώνται από τη δική μου οπτική, είμαι εγώ που πρέπει να εγγυηθώ και για τις δύο. <sup>74</sup> Επίσης, χαρακτηρίζεται από ασυμμετρία, η οποία είναι «όρος ύπαρξης και όρος εμφάνισης της ηθικής». <sup>75</sup> Η έννοια της ασυμμετρίας διαφοροποιεί τον Levinas από τους περισσότερους φαινομενολόγους στοχαστές, για τους οποίους «νόημα είναι αυτό που συν-συγκροτείται από την εγγύς σχέση που επιτυγχάνεται μεταξύ του εαυτού και του άλλου ή του εαυτού και του κόσμου» και όπου κάθε μέλος συμμετέχει ταυτόχρονα. <sup>76</sup> Για τον Levinas όμως, «ο Άλλος προηγείται όλης της εμπειρίας και εντοπίζει το νόημα. [τα άλλα δύο μέρη συμμετέχουν] αλλά η σχέση με το άλλο είναι ασύμμετρη επειδή πρώτα (λογικά) έρχεται η εμπειρία της ετερότητας του Άλλου». <sup>77</sup> Με πιο απλά λόγια και ίσως σε πιο πρακτικό επίπεδο, ο άλλος έχει προτεραιότητα απέναντί μου. Κι αυτό γιατί η ηθική σχέση δεν χαρακτηρίζεται από αμοιβαιότητα, ως συναλλαγή, αλλά είναι δεσμευτική, απόλυτη και δεν μπορεί να απορρέει από εγωισμό. <sup>78</sup> Αυτή την έννοια της ασυμμετρίας, ως προϋπόθεσης εμφάνισης της ηθικής, κατανοώ ως το στοιχείο που άρει την έννοια της δύναμης από την εξίσωση και επιτρέπει να εμφανιστεί η ενσυναίσθηση. Ίσως σε αυτή την έννοια της ασυμμετρίας να αναφέρεται και η Weil όταν λέει ότι «Ο νόμος της ισορροπίας υπερτερεί απολύτως της ανισότητας του βάρους. Ποτέ όμως το μικρό βάρος δε θα νικήσει το μεγαλύτερο, χωρίς μία σχέση ανάμεσά τους στην οποία θα αποκρυσταλλωθεί ο νόμος της ισορροπίας». <sup>79</sup> Βάσει αυτών, ο Levinas «συλλαμβάνει το υποκείμενο αλλιώς απ' ότι οι

<sup>72</sup> Pelluchon, 73. επίσης, ο Richard A. Cohen χαρακτηρίζει τη φιλοσοφία του Levinas ως «μεταφυσική ανθρωπολογία» καθώς αξιώνει να αναδείξει την «ανθρωπιά του ανθρώπου». Richard A. Cohen, "Humanism and Anti-Humanism - Levinas, Cassire, and Heidegger", xxvi.

<sup>73</sup> Το Butler παραθέτει τον Levinas στο Μπάτλερ, *Ευάλωτη ζωή*, 231. 5η σημείωση. Αρχική πηγή: Emmanuel Levinas, *Alterity and Transcendence*, Νέα Υόρκη: Columbia University Press, 1999, σελ. 24-5

<sup>74</sup> Pelluchon, 116.

<sup>75</sup> Pelluchon, 128.

<sup>76</sup> Downs, 30.

<sup>77</sup> Ομοίως, 30.

<sup>78</sup> Butler, *Σημειώσεις για μία επιτελεστική θεωρία της συνάντησης*, 132-133.

<sup>79</sup> Weil, *Το Πρόσωπο Και Το Ιερό*, 47.

φιλοσοφίες της ελευθερίας» και μας παραπέμπει σε μία ευθύνη που νοείται ως καταγωγική μας.<sup>80</sup> Η ηθική υποχρέωση απέναντι στο Άλλο λοιπόν, είναι αξεπέραστη, έρχεται πριν από κάθε οντολογία και η φροντίδα για τον άλλον - όχι απλώς υπερνικά τη φροντίδα για τον εαυτό, αλλά - είναι φροντίδα για τον εαυτό.<sup>81</sup> Ο Levinas υποστηρίζει έτσι ότι η ευθύνη συγκροτεί την εαυτότητα. Αυτή η προτεραιότητα της ευθύνης έναντι της ελευθερίας αποτελεί τη «μείζονα συνεισφορά του Levinas στην ηθική και πολιτική φιλοσοφία», δίνει νέο νόημα στην ελευθερία και απαγκιστρώνει τη φαινομενολογία από την υπερβατολογική φιλοσοφία, προσανοτολιζοντάς την στην ηθική.<sup>82</sup>

Συγκεκριμένα, σχετικά με την αντίθεση της φαινομενολογίας του Levinas έναντι στην υπερβατική οντολογία, που στηρίζεται στην κατανόηση, η Pelluchon συνοψίζει τις διαφορές του σε σχέση με τη φιλοσοφία του Heidegger σε τρία βασικά σημεία. Ο Heidegger θεωρεί ότι είμαστε «ριγμένοι στην εγκατάλειψη» (Geworfenheit) σε έναν κόσμο που δεν έχουμε επιλέξει. Η συνειδητοποίηση αυτής της μη επιλεγμένης κατάστασης αποκαλύπτει την ύπαρξη ως ένα τυχαίο γεγονός, χωρίς νόημα, φανερώνοντας το μηδέν, το οποίο μαζί με τη βεβαιότητα του θανάτου βάζει το άτομο σε αγωνία. Μέσα από την προβολή (Entwurf) το άτομο προτίθεται να ανασυνταχθεί αξιοποιώντας τον χρόνο που του δίνεται μέχρι τον θάνατο μέσα από μία «προτρέχουσα αποφασιστικότητα» που έχει ως αποτέλεσμα την οικειοποίηση της χρονικότητας. Τον περισσότερο όμως χρόνο δεν πράττουμε αποφασιστικά, αντίθετα αφηνόμαστε να χαθούμε μέσα στα πράγματα, παρασυρόμενοι από τους άλλους και τα εγκόσμια, περιερχόμενοι σε μία κατάσταση που ονομάζει πτώση (Verfallen). Και πάλι, η ιδέα του προσωπικού θανάτου είναι που αφυπνίζει το άτομο να επανέλθει σε μία αποφασιστικότητα.

Για τον Levinas, αντίθετα, η εγκατάλειψη δεν είναι καταγωγική μέσα από την αρνητική ερμηνεία της μη επιλογής της ύπαρξης και του θανάτου αλλά συνδέεται με τις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες. Το πιο τρομακτικό για τον Levinas είναι το βίωμα της αποπροσωποποίησης.<sup>83</sup> Της περιαγωγής δηλαδή σε μία κατάσταση όπου το είναι, χωρίς πρόσωπο, «διατηρείται στο πεδίο δυνάμεων, σαν μία βαριά ατμόσφαιρα που δεν ανήκει σε κανέναν» όπου κανείς δεν του απευθύνεται και κανείς δεν του απαντά. Επίσης, για εκείνον ο θάνατος δεν λειτουργεί ως αρχή της εξατομίκευσης, διαμορφώνοντας τη χρονικότητα με

<sup>80</sup> Pelluchon, 124.

<sup>81</sup> Downs, 21. και Cohen, "Humanism and Anti-Humanism - Levinas, Cassire, and Heidegger", xxvii. Με τον ίδιο τρόπο, θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε ότι η βία απέναντι στο άλλο είναι βία απέναντι στον εαυτό. Και ίσως εδώ πάλι η Weil συνδέεται με τον Levinas μέσα από το κείμενο της *Ιλιάδα ή το ποίημα της βίας* όπου εξηγεί ότι η βία είναι «διπλής όψης και διπλής εφαρμογής` εκείνοι που την υφίστανται απολιθώνονται εξίσου μ' εκείνους που την ασκούν, παρά τις όποιες διαφοροποιήσεις». Ανάγοντας την *Ιλιάδα* σε μία παραβολή της ιστορίας της ανθρωπότητας, η Weil λέει ότι η βία είναι ανελέητα συντριπτική δεν υπάρχει άνθρωπος που να μπορεί να αποφύγει την πληγή της. Simone Weil, *Η Ιλιάδα ή Το Ποίημα Της Βίας*, μτφρ. Ευαγγελία Κουλιζάκη (Αθήνα: ΣΤΕΡΕΩΜΑ, 2019), 41, 52, 28.

<sup>82</sup> Pelluchon, 121, 58. Και Cohen, "Humanism and Anti-Humanism - Levinas, Cassire, and Heidegger", xxvii.

<sup>83</sup> Και η Weil ορίζει τη βία ως τον παράγοντα εκείνο «που μετατρέπει σε αντικείμενο οποιονδήποτε υποβάλλεται σε αυτήν» και αναφέρεται επίσης ως την πιο περίπλοκη - και άρα ίσως τρομακτική - μορφή βίας «αυτή της αντικειμενοποίησης ενός ανθρώπου όσο παραμένει ζωντανός». Weil, *Η Ιλιάδα ή Το Ποίημα Της Βίας*, 15, 18.

βάση την προβολή της ταυτότητας. Αντίθετα, ο θάνατος για τον Levinas είναι το άγνωστο, που δεν μπορούμε να καταλάβουμε πριν συμβεί. Ο χρόνος μέχρι τότε είναι επίσης άγνωστος κι έτσι ο χρόνος είναι επίσης ο χρόνος των άλλων. Γι' αυτό, ως αρχή της εξατομίκευσης λειτουργεί η ευθύνη και όχι ο θάνατος. Και η προβολή της ταυτότητας, η ελευθερία, υπάγεται στην ευθύνη. Όπως γίνεται ήδη ίσως σαφές, διαφωνεί επίσης ότι η σχέση που προκύπτει από τον χρόνο μαζί με τους άλλους ο χρόνος των άλλων είναι μία πτώση στη μετριότητα. Αντίθετα, για τον Levinas, η αληθινή και πρόσωπο με πρόσωπο συνάντηση με τον άλλον είναι απόλυτα ουσιαστική καθώς μέσα από την απάντηση σε αυτό το κάλεσμα αποκαλύπτω ποιος είμαι. Από την καθήλωση στο υπάρχουν λοιπόν, μας απελευθερώνει όχι ο θάνατος αλλά η ηθική.<sup>84</sup> Με αυτό τον τρόπο, ο Levinas «αντικαθιστά το άχθος της ύπαρξης με την ευθύνη, με το φορτίο που μου επιβάλλει η οδύνη του άλλου».<sup>85</sup>

Αυτή η συνθήκη αλλάζει την αυτοσχεσία μου, καθώς ο άλλος με θίγει και με μετατοπίζει, οδηγώντας με στο να κατακτώ την εαυτότητά μου έτσι ώστε, η σχέση με τον άλλον να είναι που με δίνει τελικά στον εαυτό μου.<sup>86</sup> Με καλεί και με εκθέτει σε κάτι έξω από την ταυτότητά μου και την προσωπική ελευθερία μου, σε κάτι που δεν είχα φανταστεί. Αυτή η στοχαστική προσέγγιση λοιπόν «δεν μας μαθαίνει απλώς κάτι για τα πράγματα αλλά για τη σχέση μας μαζί τους» και υποστηρίζει ότι «η ύπαρξη πρέπει να νοείται ως δεκτικότητα και όχι μόνο ως προβολή, ως σχέδιο».<sup>87</sup> Αυτή η έννοια της δεκτικότητας, ως απώλειας του ελέγχου εμφανίζεται στη φιλοσοφία του Levinas ως παθητικότητα. Όπως είδαμε, η φαινομενολογία του στρέφει την προσοχή σε μη κυριαρχήσιμα φαινόμενα (όπως η κόπωση, ο ύπνος, η εμπειρία του άλλου και του κόσμου έξω από εμένα), φαινόμενα δηλαδή που ανθίστανται στην προθετικότητά μου.<sup>88</sup>

Η παθητικότητα αποτελεί την πηγή της ευθύνης μου και μάλιστα είναι μία «παθητικότητα παθητικότερη από κάθε παθητικότητα» επειδή, όχι απλά με καθιστά υπεύθυνη για τον άλλον, αλλά και με ωθεί στο να υποφέρω για λογαριασμό του και εξαιτίας του.<sup>89</sup> Πολύ σημαντική λοιπόν προέκταση της παθητικότητας είναι η μη συγκρότηση. Η αδυναμία μου δηλαδή να συγκροτώ ολοκληρωμένα νοήματα, η αδυναμία μου να συνοψίσω το Άλλο και το όλον σε μία νοητική παράσταση, εφόσον ο Άλλος είναι απρόβλεπτος και πάντα πολύ περισσότερα από όσα μπορώ να διανοηθώ.<sup>90</sup> Αυτή η αδυναμία συγκρότησης είναι που με

<sup>84</sup> Pelluchon, 64-70.

<sup>85</sup> Ομοίως, 138.

<sup>86</sup> Ομοίως, 139, 121.

<sup>87</sup> Ομοίως, 53, 74.

<sup>88</sup> Προθετικότητα ή αποβλεπτικότητα ονομάζεται στη φαινομενολογία η διαδικασία της δράσης προς τον έξω κόσμο ως έγερση του νοήματος και η ουσία του συνειδησιακού βιώματος που στόχο έχει να ενσωματώσει τα πράγματα. Downs, 8 και Έλενα Περικλέους, "Εισαγωγή Στη Φαινομενολογία Του Edmund Husserl", web log, *Skepsispteroentes.Home.Blog* (ιστολόγιο), 29 Φεβρουαρίου, 2020.

<sup>89</sup> Pelluchon, 126. Ο Levinas, σε συνέχεια της παθητικότητας, αναπτύσσει την έννοια υποκατάστασης ως το ότι ευθύνομαι για την ευθύνη του άλλου. Μέσα από αυτή τη συλλογιστική οδηγείται στη συνέχεια στην έννοια της ομηρίας. Περισσότερα σχετικά στο Pelluchon, 135, 143-144, 148.

<sup>90</sup> Pelluchon, 12, 37-38.

δεσμεύει εκ νέου σε μία εξωτερικότητα και με καθιστά εξαρτώμενη, παθητική. Συνοψίζοντας τα λεγόμενα της Pelluchon

Ο άλλος ονομάζεται «πρόσωπο» γιατί δεν μπορεί να αναχθεί σε καμία ολότητα και είναι ευρύτερος της φαινομενικότητάς του. [...] ο άλλος είναι μοναδικός· είναι κοντινός και συνάμα ασύγκριτος, αναγνωρίσιμος και μυστήριος. [...] η συνάντηση του άλλου δεν με πάει στην οντολογία. Δεν μου τον παραδίδει, [...]. [...] Αντίστοιχα, δεν γίνομαι ένα με τον άλλον. Η εγγύτητα δεν συνιστά οικειότητα, δεν ακυρώνει τον χωρισμό [...]. [...] ο άλλος δεν είναι το σύστοιχο της επιθυμίας μου. [...] με παροτρύνει να απαντήσω σε μία έγκληση. Το άπειρο που είναι το άπειρο της ευθύνης μου, είναι η σημασία αυτής της έγκλησης.<sup>91</sup>

Η σχέση με το Άλλο λοιπόν, παρόλο που με καθορίζει και αλλάζει την αυτοσχασία μου, δεν καταστρέφει ποτέ την ετερότητα και δεν συγχωνεύει το έτερο στο ταυτόν, στο Εγώ. Η ετερότητα του Άλλου δεν καταστρέφεται, επειδή η εμπειρία της συνάντησης μαζί του πάντοτε πλεονάζει και διαρρηγνύει το ολοκληρωμένο νόημα αλλά ούτε και το Εγώ εξαλείφεται, εφόσον η ετερότητα απαιτεί ότι το Εγώ είναι πάντα ξέχωρο από το Άλλο. Το Άλλο δεν μπορεί να τραφεί αντί εμού και η εμπειρία του χωρισμού είναι επίσης η έναρξη του εαυτού. Ο εαυτός αδυνατεί να καταλάβει και να ενσωματώσει τα πάντα και για αυτό η σχέση συνεχίζει να είναι μία σχέση ετερότητας.<sup>92</sup> Εξού και «ο λόγος (discours) που υπονοεί την ιδέα ενός διαλόγου δύο διαφορετικών, ετερογενών όντων, υπαινίσσεται ότι υπάρχει κάτι απρόβλεπτο, ότι δεν ελέγχω τα πάντα, και ότι κάτι συμβαίνει που θα αλλάξει την υποκειμενικότητά μου».<sup>93</sup>

Το γεγονός όμως ότι ο Άλλος ξεπερνά τη συγκροτητική μου δυνατότητα επί της ουσίας σημαίνει ότι η συνάντηση με τον άλλο με κάνει να απαντώ σε μία λειτουργία που δεν είναι γνωστική. Η γνώση είναι ένας τρόπος να οικειοποιούμαι τον άλλον, σαν να διατείνομαι ότι μπορώ να τον οριοθετήσω ή να ανακαλύψω την ουσία του. Για τον Levinas η γνώση παραπέμπει στην ολοκλήρωση, ως διαδικασία καθορισμού και συγκεκριμενοποίησης του νοήματος, που όμως έχει αποτέλεσμα δικούς μου σκοπούς.<sup>94</sup> Η γνώση, ως γνωσιακή κατάσταση «δε μας βοηθά σε τίποτα να προσεγγίσουμε τον άλλον» καθώς ο Άλλος δεν είναι νόημα και η συνάντηση μαζί του είναι βίωμα. Η τάξη λοιπόν στην οποία εμπίπτει η σχέση είναι ηθική και όχι γνωστική.<sup>95</sup> Η ηθική έτσι διακρίνεται από τη γνώση και ο άλλος είναι υπερβατικός ως πρόσωπο που συναντώ και δεν ελέγχω και όχι ως νόημα που κατανοώ και χρησιμοποιώ. Η συνάντηση και η σχέση είναι πάντα μεταξύ τρωτών και θνητών όντων και

<sup>91</sup> Ομοίως, 85-86.

<sup>92</sup> Downs, 14, 31, 28, 29.

<sup>93</sup> Pelluchon, 81-82.

<sup>94</sup> Ο Levinas κάνει σύνδεση της ολοκλήρωσης του νοήματος με τον ολοκληρωτισμό ή τις ολοκληρωτικές τάσεις της κοινωνίας καταγγέλλοντας την προτεραιοποίηση μεγαλύτερων εννοιών όπως η πρόοδος και η ιστορία υπέρ της αξίας της ζωής των επιμέρους ανθρώπων. Pelluchon, 39-40.

<sup>95</sup> Pelluchon, 48, 53, 47. και Downs, 13.

όχι δύο αφηρημένων υποκειμένων, συνειδήσεων ή ελευθεριών, με όλους τους περιορισμούς και τις δυνατότητες που αυτό επιφέρει.<sup>96</sup>

---

<sup>96</sup> Pelluchon, 87, 103.

## Επίλογος

Βασικό επιχείρημα της εργασίας είναι ότι οι τόποι αποτελούνται από λόγους και διαλόγους και ότι οι λόγοι και διάλογοι χρειάζεται να εντοπίζονται, να γειώνονται στο επίπεδο μίας πραγματικότητας που τους φέρνει στις πραγματικές διαστάσεις τους αναδεικνύοντας τις περιπλοκές, τους περιορισμούς αλλά και τις δυνατότητες που επιφέρει μία σωματική ζωή που μοιραζόμαστε.

Εκκινώ από σκέψεις σχετικά με τη λειτουργία της επιτέλεσης ως έμπρακτη φιλοσοφία όπου, χωρίς φυσικά να ταυτίζω το καλλιτεχνικό έργο με την πραγματικότητα, συζητώ το πώς ενδέχεται να διαπλέκονται και προσπαθώ να φωτίσω διασταυρώσεις τους που φέρνουν το άτομο που παράγει το καλλιτεχνικό έργο μπροστά από αξιακές επιλογές.

Στη συνέχεια, με άξονα την έννοια του site-specificity, την εμφάνιση και την εξέλιξή της μέσα στη νεότερη ιστορία της σύγχρονης τέχνης, παρακολουθώ πώς το καλλιτεχνικό έργο, η δημιουργός, το θεατό και το συγκείμενο σχετίζονται, αναγνωρίζοντας την αλληλεξάρτησή τους σε πρακτικό και θεωρητικό επίπεδο και τη δι-υποκειμενική διάσταση του παραγόμενου νοήματος.

Ως κατάληξη αυτής της πορείας επιχειρώ να συνενώσω τα τρία παραπάνω σημεία, μέσα από τη σκέψη των Judith Butler, Emmanuel Levinas και Simone Weil. Με αυτό τον τρόπο υποστηρίζω ότι ο εντοπισμός σε μία σωματική ζωή σημαίνει αναγνώριση της τρωτότητάς μας και την εμπλοκή μας σε σχέσεις που μας καθιστούν λιγότερο ή περισσότερο ευάλωτα, που αναδεικνύουν την αλληλεξάρτησή μας και εν τέλει μας παραπέμπουν στην ευθύνη μας. Θεωρώ ότι αυτή η ευθύνη μπορεί να επανανοηματοδοτεί την ελευθερία μας και να κατευθύνει την αυτενέργειά μας στην επεξεργασία και τη φροντίδα αυτών των σχέσεων και την ανάδειξη και όχι αποσιώπηση των υφιστάμενων συσχετισμών, ως απαραίτητο βήμα για τη δημιουργία νέων.

Αν το σκεφτούμε με όρους αισθητικής, επιθυμώ να αρθρώσω και να προκρίνω ένα αίτημα για ένα πιο προσεκτικό και τρυφερό άκουσμα και έναν πιο δίκαιο μερισμό του αισθητού, ως μία διαρκή προσπάθεια για μία πιο δίκαιη ανακατανομή των χώρων και των χρόνων, του ορατού και του ακουστού και της ιεράρχησης των αφηγήσεων, μέχρι ο θόρυβος της εξουσίας να μην διευθετεί ποιες ιστορίες αξίζει να ειπωθούν.<sup>97</sup>

---

<sup>97</sup> Για έναν ορισμό του μερισμού του αισθητού βλ. Ζακ Ρανσιέρ, *Δυσφορία Στην Αισθητική*, επιμ. Κική Καψαμπέλη, μτφρ. Θωμάς Συμεωνίδης (Αθήνα: Εκκρεμές, 2018), 38.

## Βιβλιογραφία

### Ελληνόγλωσση και μεταφρασμένη

Βέλ, Σιμόνη, και Κώστας Τσιρόπουλος. Εισαγωγή. Στο *Η Βαρύτητα Και η Χάρη*, 7-11. Μτφρ. Αντιγόνη Βρυώνη. Αστρολάβος / Ευθύνη, 1989.

Βέλ, Σιμόν. *Σκέψεις για τις αιτίες της ελευθερίας και της κοινωνικής καταπίεσης*. Μτφρ. Γιώργος Καράμπελας. Αθήνα: Ηριδανός, 2017.

-- [Weil], Simone. *Το πρόσωπο και το ιερό*. Μτφρ. Σταύρος Ζουμπουλάκης. Αθήνα: ΠΟΛΙΣ, 2018.

-- [Weil], Simone. *Η Ιλιάδα ή το ποίημα της βίας*. Μτφρ. Ευαγγελία Κουλιζάκη. Αθήνα: ΣΤΕΡΕΩΜΑ, 2019.

Γερογιάννη, Ειρήνη. Εισαγωγή. Στο *Η Περφόρμανς Στην Ελλάδα 1968 - 1986*, 9-73. Αθήνα: futura, 2019.

Μπάτλερ, Τζούντιθ. *Ευάλωτη ζωή - Οι δυνάμεις του πένθους και της βίας*. Μτφρ. Μιχάλης Λαλιώτης και Κώστας Αθανασίου. Αθήνα: Νήσος, 2009.

-- [Butler], Judith. *Σημειώσεις για μία επιτελεστική θεωρία της συνάθροισης*. Μτφρ. Μιχάλης Λαλιώτης. Αθήνα: Angelus Novus, 2017.

Blanchot, Maurice. *Η στιγμή του θανάτου μου*. Μτφρ. Βαγγέλης Μπιτσώρης. Αθήνα: ΑΓΡΑ, 2011.

Pelluchon, Corine. *Για να κατανοήσουμε τον Λεβινάς*. Μτφρ. Γιώργος Φαράκλας. Αθήνα: ΠΟΛΙΣ, 2022.

Ρανσιέρ, Ζακ. *Δυσφορία Στην Αισθητική*. Επιμ. Κική Καψαμπέλη. Μτφρ. Θωμάς Συμεωνίδης. Αθήνα: Εκκρεμές, 2018.

Συμεωνίδης, Θωμάς. “‘Η Ομορφιά Του Κόσμου’. Σκέψεις Με Αφορμή Μια Εικόνα Στο Σταθμό Του Μετρό Quai De La Gare Στο Παρίσι.” *Χρονικά Αισθητικής* 48 (2015): 101-8.

Ζουμπουλάκης, Σταύρος. *Ηθική της αγάπης και πολιτική πράξη*. Αθήνα: ΠΟΛΙΣ, 2023.

## Ξενόγλωσση

Assayag, Noam. *Activating Cities*. Επιμ. Dmitry Paranyushkin. Berlin: CIRCADIAN, 2017.

BAVO. "The Art of Over-Identification." Introduction. In *Cultural Activism Today: The Art of over-Identification*, 6-9. Rotterdam: Episode Publishers, 2007.

[https://www.academia.edu/31792779/Cultural\\_activism\\_today\\_The\\_art\\_of\\_over\\_identification](https://www.academia.edu/31792779/Cultural_activism_today_The_art_of_over_identification) [6/1/2024]

Butler, Judith. *Frames of War: When Is Life Grievable?* London: Verso, 2009.

Brecht, George, John Cage, La Monte Young, Jackson Mac Low, George Maciunas, και Earle Brown. *An anthology of chance operations*. Επιμ. La Monte Young. Bronx, N.Y.: L. Young & J. Mac Low, 1963.

[https://monoskop.org/images/0/06/Young\\_La\\_Monte\\_Mac\\_Law\\_Jackson\\_edds\\_An\\_Anthology\\_of\\_Chance\\_Operations.pdf](https://monoskop.org/images/0/06/Young_La_Monte_Mac_Law_Jackson_edds_An_Anthology_of_Chance_Operations.pdf). [7/1/2024]

Cohen, Richard A., και Emmanuel Levinas. "Humanism and Anti-Humanism - Levinas, Cassire, and Heidegger." Εισαγωγή. Στο *Humanism of the Other*, μτφρ. Nidra Poller, vii–xliv. Urbana και Chicago: University of Illinois Press, 2006.

Crow, Thomas E. "Site-Specific Art: The Strong and the Weak". Δοκίμιο. Στο *Modern Art in the Common Culture*, 135–50. New Haven: Yale University Press, 1998.

Downs, Samuel D. "Levinas, Meaning, and Philosophy of Social Science: From Ethical Metaphysics to Ontology and Epistemology," 2010.

[https://scholarsarchive.byu.edu/etd/2569/?utm\\_source=scholarsarchive.byu.edu%2Fetd%2F2569&utm\\_medium=PDF&utm\\_campaign=PDFCoverPages](https://scholarsarchive.byu.edu/etd/2569/?utm_source=scholarsarchive.byu.edu%2Fetd%2F2569&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages). [7/1/2024]

Fotiadi, Eva. "Cultural Activism Today." Online Open! Platform for Art, Culture & the Public Domain, January 1, 2007. <https://onlineopen.org/cultural-activism-today>.

<https://onlineopen.org/cultural-activism-today> [6/1/2024]

Jackson, Steven J. "Rethinking Repair." Στο *Media Technologies: Essays on Communication, Materiality, and Society*, επιμ. Tarleton Gillespie, Pablo J. Boczkowski, και Kristen A. Foot, 221-39. Cambridge, Massachusetts: MIT press, 2014.

[file:///C:/Users/candy/Downloads/Jackson\\_Steven\\_J\\_Rethinking\\_Repair\\_Media.pdf](file:///C:/Users/candy/Downloads/Jackson_Steven_J_Rethinking_Repair_Media.pdf). [7/1/2024]

- Jones, Amelia, Andrew Stephenson, Amelia Jones, και Andrew Stephenson Nfa. "Art History/Art Criticism: Performing Meaning." Δοκίμιο. Στο *Performing the Body: Performing the Text*, 39-55. London: Routledge, 1999.
- Know, Miwon. *One place after another: Site-specific art and locational identity*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2003.
- McAuley, Gay. "Site-Specific Performance: Place, Memory and the Creative Agency of the Spectator." *ARTS The Journal of the Sydney University Arts Association* 27 (2005): 27-51. <https://openjournals.library.sydney.edu.au/ART/article/view/5667>. [7/1/2024]
- Morris, Robert. "Robert Morris Notes on Sculpture", Ιανουάριος 2016. <https://arts.berkeley.edu/wp-content/uploads/2016/01/robert-morris-notes.pdf> [6/1/2024]
- Osborne, Peter. "Art Space". Δοκίμιο. Στο *Anywhere or Not at All Philosophy of Contemporary Art*, 133–73. London: Verso, 2013.
- Pearson, Mike. *Site-specific performance*. London: Palgrave Macmillan, 2010.
- Rancière, Jacques. "The Work of the Image." Στο *MenschenDinge - The Human Aspect of Objects*, επιμ. Esther Shalev-Gerz. Gedenkstätte Buchenwald, Germany, 2006. [http://s295742508.onlinehome.fr/wp-content/uploads/2014/07/work\\_image\\_EN.pdf](http://s295742508.onlinehome.fr/wp-content/uploads/2014/07/work_image_EN.pdf). [7/1/2024]
- Rancière, Jacques. "Theater of Images". Στο *Alfredo Jaar: La Politique Des Images*, επιμ. Nicole Schweizer. JRP | Ringier, 2008. [http://artsites.ucsc.edu/sdaniel/230/ranciere\\_jaar.pdf](http://artsites.ucsc.edu/sdaniel/230/ranciere_jaar.pdf). [7/1/2024]
- Scarry, Elaine. *On beauty and being just*. Princeton, NJ u.a: Princeton University Press, 2001.
- Tempest, Kae. *On connection*. S.I.: FABER AND FABER, 2022.
- The Case for Land Art*. Khan Academy. Khan Academy. <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/post-war-american-art/minimalism-and-earthworks/v/the-case-for-land-art?modal=1>. [7/1/2024]

## 1<sup>ο</sup> Παράρτημα

Το έργο *Hand in Space* δημιουργήθηκε με άξονα το ενδιαφέρον μου για το site-specificity και τη σχεσιακότητα και εξελίχθηκε γύρω από την παρατήρηση και το βίωμα. Ο τρόπος που το έργο πήρε μορφή, έχει να κάνει με το αισθητικό ερώτημα ως «ζήτημα μίας ευαισθησίας στη διαμόρφωση ενός χώρου και στο συγκεκριμένο ρυθμό ενός χρόνου, ένα ζήτημα βιώματος των εντάσεων που ένας τέτοιος χώρος και χρόνος φέρουν», όπως το θέτει ο Rancière.<sup>98</sup> Είναι μία site specific performance διάρκειας περίπου μισής ώρας, που επιτελώ η ίδια, ενεργοποιώντας δύο χώρους. Το στούντιο που χρησιμοποίησα ως προσωπικό κατά τη διάρκεια της φοίτησής μου και τον κοινόχρηστο χώρο μπροστά από το εσωτερικό αίθριο που χρησιμοποιούσαμε όλα ως χώρο συναντήσεων για διαλέξεις, συνελεύσεις ή απλώς συναναστροφή.

Το έργο αποτελείται από τρία βασικά στοιχεία. Το ένα είναι η βιντεοπροβολή μίας επιτελεστικής δοκιμής με ένα αντικείμενο. Το αντικείμενο αυτό απαρτίζεται από ένα μεταλλικό κουτί που μπαίνει μέσα σε ένα ξύλινο έτσι ώστε να προσομοιάζει στον περιβάλλοντα χώρο. Η δοκιμή που προβάλλεται είναι η πρώτη μίας σειράς δοκιμών που έκανα τον Ιούνιο του 2022, όταν και κατασκεύασα το αντικείμενο. Το δεύτερο είναι η ζωντανή επιτέλεση της επαναληπτικής δράσης γραψίματος και σβησίματος μίας φράσης σε μία επιφάνεια από λευκοπίνακα. Η επιφάνεια αυτή είναι τοποθετημένη απέναντι από τη βιντεοπροβολή, μέσα στο στούντιό μου, και επάνω της εναλλάσσω μεταξύ προτάσεων που δημιουργούν οι συνδυασμοί των λέξεων «bare» (απογυμνώνω/αποκαλύπτω) ή «bear» (αντέχω) και «my» ή «you» ή «our» και «hands» (χέρια μου/σου/μας). Το τρίτο είναι η φώνηση ενός κειμένου.<sup>99</sup> Αυτή η δράση λαμβάνει χώρα στον κοινόχρηστο χώρο, στο ίδιο σημείο όπου πριν από ενάμιση χρόνο βιντεοσκοπήθηκε η επιτέλεση με το αντικείμενο. Λέω το κείμενο αποσπασματικά, με διακοπές, κατά τις οποίες αποχωρώ από το σημείο και επιστρέφω στο στούντιο για να επιτελέσω την προηγούμενη δράση του γραψίματος και σβησίματος.

Το βίντεο συνδέεται για εμένα με μία ανένη προσπάθεια συνδιαλλαγής με την αρχιτεκτονική δομή ως φόρμα και νόρμα.<sup>100</sup> Μία διαδικασία που σχετίζεται με την ομοίωση, την απόσχιση, τη δράση, τη δοκιμή, την ανάπτυξη ή το ανάπτυγμα, τη διάλυση/ αποσυναρμολόγηση/ κατάτμηση/ τεμαχισμό, τον θάνατο και την επανεκκίνηση. Αντίστοιχα, οι δράσεις στον λευκοπίνακα αφορούν μία συνδιαλλαγή με τη γλώσσα - ως άλλη δομή αλλά και ως μέσο επικοινωνίας και άρα αποκάλυψης και μοιράσματος και σηματοδοτούν μία σταδιακή μετάβαση από το ατομικό στο συλλογικό και μία σύνδεση μεταξύ της αντοχής και της

<sup>98</sup> Jacques Rancière, "Theater of Images," στο *Alfredo Jaar: La Politique Des Images*, επιμ. Nicole Schweizer, (JRP|Ringier, 2008).

<sup>99</sup> Βλέπε παράρτημα 3

<sup>100</sup> Όπως σημειώνει ο Osborn, «στη δυτική τέχνη από το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο και μετά, η αρχιτεκτονική έχει λειτουργήσει ως σημαινόμενο του κοινωνικού, της λειτουργικότητας ή πρακτικότητας της φόρμας: οικονομικά, τεχνολογικά και πολιτικά». Peter Osborne, "Art Space," δοκίμιο, στο *Anywhere or Not at All Philosophy of Contemporary Art* (London: Verso, 2013), 133–73, 141.

αποκάλυψης. Προκειμένου όμως οι λέξεις να σβηστούν ώστε να συντελεστούν οι αλλαγές μεταξύ των αντωνυμιών και των ρημάτων, το ένα χέρι γράφει και το άλλο σβήνει. Η διαδικασία αυτή, αφήνει με την πάροδο του χρόνου ένα μελανό αποτύπωμα στο χέρι μου ως περφόρμερ παραπέμποντας ενδεχομένως στην έννοια της συσσώρευσης, του αποτυπώματος, του τραύματος. Τέλος, το κείμενο αφηγείται με έναν ανοιχτό, ποιητικό ίσως, τρόπο, πραγματικές καταστάσεις και βιώματα κατά τη διάρκεια της φοίτησής μου στη σχολή. Παραπέμπει σε οριζόντιες και κάθετες σχέσεις και αναφέρεται στις έννοιες της ευθύνης, της ενοχής, του νοιαξίματος και της αδιαφορίας. Σε επίπεδο φόρμας είναι επηρεασμένο από το κείμενο *Work of the image* του Rancière και την παραλλαγή της φράσης «Non - compensation is a point of departure».<sup>101</sup>

Όσον αφορά το στοιχείο του χρόνου, εκτός από τη χρονική απόσταση μεταξύ της λήψης του βίντεο και της επιτέλεσης του *Hand in Space* - η οποία ενδέχεται να γίνεται αντιληπτή από το θεατό λόγω του διαφορετικού κουρέματός μου - οι τρεις αυτές συνιστώσες της περφόρμανς συντελούνται σε διαφορετικές ταχύτητες. Το βίντεο έχει επιταχυνθεί ελαφρώς, το γράψιμο και σβήσιμο εκτελούνται σε κανονική ταχύτητα, το περπάτημα είναι αργό και η φώνηση κανονική αλλά αποσπασματική.

Μέσα από την πράξη, η δημιουργία ενός έργου-για-συγκεκριμένο-τόπο με οδηγούσε συνέχεια στη σύνδεση με τα άλλα άτομα και τις διάφορες εκφάνσεις των σχέσεων μεταξύ μας. Στο πώς το πέρασμα του χρόνου εξελίσσει τις αφηγήσεις που μας διαπλέκουν και κλώθει νήματα μεταξύ του «εγώ» και του «εμείς» και στο πώς ο χώρος που μας είναι κοινός, τον κατοικούμε μαζί, ενίοτε τον διεκδικούμε, είναι ένας τρόπος βιώσιμος ή όχι, φιλόξενος ή όχι, ένας τρόπος που δημιουργούμε και γευόμαστε ως άτομα και ως κοινότητα ή ένας τρόπος αλλοτριωμένος ως προς εμάς.

Όπως λέει και η McAuley, «η περφόρμανς για-συγκεκριμένο-τόπο, εμπλεκόμενη με τον χώρο, ενεργοποιώντας μνήμες και φαντάσματα, επιτρέποντας στις ιστορίες να ειπωθούν και στις φωνές να ακουστούν, είναι μέρος μίας πολιτισμικής αναγνώρισης του ποια είμαστε».<sup>102</sup> Η McAuley αναφέρεται εδώ στις ιστορίες που οι ιφαστάμενες εξουσίες δε θέλουν να ειπωθούν και να ακουστούν, οι οποίες όμως είναι και οι πιο κρίσιμες τελικά να επιβιώσουν. Και με αυτό τον τρόπο, ίσως να γίνει το πρώτο βήμα για να αποκατασταθούν. Άλλωστε, όπως λέει και ο Jackson

η αποκατάσταση κληρονομεί έναν παλιό και διαστρωματωμένο κόσμο με τον οποίο φτιάχνει ιστορία, όχι όμως βάσει των συνθηκών του [...] αποτελεί ένα επακόλουθο, μία συνέπεια, ένα μεθεόρτιο, που αναπτύσσεται στα περιθώρια και τις παρυφές, τα σημεία καμπής και τα διάκενα [...] καθώς η εξέλιξή τους τρίζει, κάμπτεται και στραβώνει μέσα στον χρόνο. Γεμίζει τις στιγμές της ελπίδας και του

<sup>101</sup> Επιχειρώντας μία μετάφραση «Η μη-επανόρθωση είναι ένα σημείο αναχώρησης» Jacques Rancière, “The Work of the Image,” Στο *MenschenDinge – The Human Aspect of Objects*, επιμ. Esther Shalen-Gerz. (Gedenkstätte Buchenwald, Germany, 2006).

<sup>102</sup> McAuley, 49.

φόβου κατά τις οποίες χτίζονται γέφυρες μεταξύ παλιών και νέων κόσμων και η συνέχεια της τάξης, της αξίας, του νοήματος πλέκεται κλωστή την κλωστή.<sup>103</sup>

Μέσα από το *Hand in Space* προσπαθώ να πω ότι χρειάζεται να αναγνωρίζουμε και να μιλάμε για τις υφές και το αποτέλεσμα των σχέσεων στις οποίες εμπλεκόμαστε - ακόμα και εάν το μελάνι βγαίνει στο τέλος στα χέρια μας - και χρειάζεται γι' αυτό να προσπαθήσουμε για μία γλώσσα που να αποτελεί τρόπο ύφανσης, οικειοποίησης και αντίστασης και ανοίγει έτσι ένα σημαντικό ηθικό και πολιτικό πεδίο.<sup>104</sup>

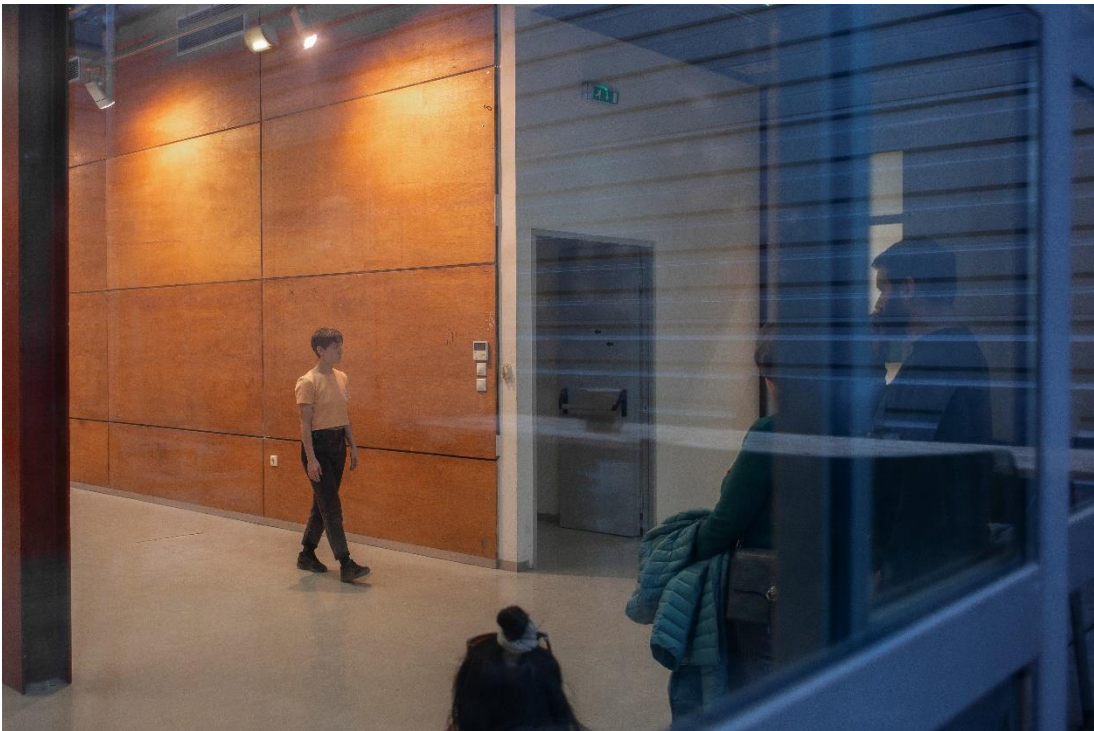
---

<sup>103</sup> Steven J. Jackson, "Rethinking Repair" στο *Media Technologies: Essays on Communication, Materiality, and Society*, επιμ. Tarleton Gillespie, Pablo J. Boczkowski, και Kristen A. Foot (Cambridge, Massachusetts: MIT press, 2014), σσ. 221-239,

file:///C:/Users/candy/Downloads/Jackson\_Steven\_J\_Rethinking\_Repair\_Media.pdf, 223.

<sup>104</sup> Steven J. Jackson, "Rethinking Repair", 231.

## 2° Παράρτημα





Φωτογραφίες @Frank Holbein

### 3° Παράρτημα

The first day they gave me the keys to the studio I climbed the counter to open the window.

The window collapsed in my arms.

1<sup>st</sup> studio

I held it tight and it didn't damage the other person's artwork which was underneath, laying in the floor. I held it skillfully and my wrist didn't spring.

2<sup>nd</sup> studio

They said they will come and fix the window, that from that time and on was considered mine. After a couple of days, I found my window sealed up.

παιών

Having someone to blame is a place of departure. And

3<sup>rd</sup> studio

Departing for the other side of the shield window was a precarious attempt.

4<sup>th</sup> studio

Inside, the only source of fresh air are the windows high up the rooftop. These are unreachable by hand and work with a switch. During the summer days I forgot to switch the rooftop window off. Pigeons come in flew through the openings of the walls and took a shit on the other person's artwork. Fortunately, it was the part that supposed to be brown and not the one that supposed to be white. Fortunately, I had to apologize only for negligence and not for intention nor consequences.

(επιστροφή) μεγάλος κύκλος

Is it fortunate to apologize for negligence and not for intention?

reverse to pose heel

καθίσμα  
για  
ψιέπρα

Rooms seems separate but are connected.

5<sup>th</sup> studio

pause & careful step την ταρνια

6<sup>th</sup> studio

Playing by the rules, I thought to inform the state that my practice is damaging the space. I said I was interested in the destruction, but my heart tightens every time I hear the noise it produces... I said I want us to discuss, that it will soften my heart and my practice knowing that the damage made is reconstitutionable.

Is space a body too?

μεγάλος κύκλος, ενισχυτική

If yes, it has to be collective.

μεγάλος κύκλος, χέρια slowly πρόσωπο (παιών, pivot) αναλογία θέασης (ενισχυτική)

Not getting an answer is a place of decision.

step back & ευθεία για studio από απίστευτα

7<sup>th</sup> studio + no ένταση, no ρολό φαλαίτε

How to move a structure? Make it cry, make it apologize?

μεγάλος κύκλος, ενισχυτική

Pigeons coming through windows...

έγοςος

Ευχαριστώ πολύ τα καθηγητά που με έκαναν δεκτή στη σχολή, με συνόδευσαν και μου έμαθαν στη διάρκεια της φοίτησής μου. Ευχαριστώ που η σχολή είναι ακόμα μία δημόσια σχολή, δωρεάν φοίτησης.

Ευχαριστώ πολύ τους Κώστα Ιωαννίδη και Κώστα Χριστόπουλο για τις διαφωτιστικές και βοηθητικές συζητήσεις μας και που δέχτηκαν να είναι στην τριμελή μου επιτροπή. Ευχαριστώ την Άντα Διάλλα, που ως επιβλέπουσα της εργασίας μου ήταν πάντα παρούσα, με μαλακό αυτί και διεισδυτικό μάτι, προτρεπτική και υποστηρικτική, και που η επικοινωνία μας από την αρχή της φοίτησής μου επέτρεψε στην εργασία μου να πάρει τη μορφή που επιθυμούσα.

Ζεστές ευχαριστίες οφείλω επίσης στους Γιάννη Κονταράτο, Θωμά Συμεωνίδη, Θάνο Βόβολη και τις Κλέα Χαρίτου και Annetta Karon για τις γνώσεις τους και όλη την πολύτιμη επικοινωνία μας. Ευχαριστώ επίσης την Έλλη Λεβεντάκη για τη βοήθειά της σε καλή στιγμή.

Αφιερώνω την εργασία μου στα καλλιτέχνα και φίλα μου Φώτη Κοροσιάδη, Χρυσούλα Κοροβέση, Χαρά Κότσαλη, Jerh Vanger, Μαρίλια Φωτοπούλου και στα αδέρφια μου, Άγι Καρρά και Κατερίνα Γεβετζή γιατί μαζί με αυτά την έφτιαξα. Τέλος, ευχαριστώ τους γονείς μου που φτάσαμε μέχρι εδώ.

Δικό μας!





bear our hands