

Κώστας Χριστόπουλος

# ***Το δωμάτιο***

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

Ακαδημαϊκό έτος 2007-2008

ΙΑ/ΕΙΚ  
ΡΙ



## Το δωμάτιο

Τωρινή κατάσταση. Αυτό το δωμάτιο φαίνεται να είναι δικό μου. Δεν μπορώ να εξηγήσω αλλιώς το γεγονός πως μ' αφήνουν να μένω σ' αυτό. Τόσον καιρό.<sup>1</sup>

Ο Μαλόν πεθαίνει. Πρόκειται για τον κλινήρη ηλικιωμένο ήρωα του Samuel Beckett, που ανατρέχει στο παρελθόν του, θέλοντας να το καταγράψει σε ένα μπλοκ σημειώσεων. Η προσπάθειά του μοιάζει επίπονη, σαν τον επικείμενο θάνατό του.

Είναι όμως όντως έτσι; Ο ενεστώτας χρόνος του τίτλου του βιβλίου αφήνει μετέωρη κάθε πιθανότητα αποσαφήνισης της τραγικότητας του θανάτου. Επιπλέον, εφόσον το συμβάν του διαρκεί, ο θάνατος τοποθετείται μέσα στη ζωή. Πόσο όμως μπορεί να διαρκέσει η στιγμή του<sup>2</sup>; Τι εμπεριέχει αυτή η παρατεταμένη στιγμή και πώς μπορεί να μετρηθεί; Ή, ποιος είναι ο χώρος στον οποίον λαμβάνει χώρα ένα τέτοιο συμβάν; Πού βρίσκε-

<sup>1</sup> Σάμουελ Μπέκετ, *Ο Μάλόν πεθαίνει*, μτφρ. Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου, εκδ. Ύψιλον, Αθήνα 1993, σ.11

<sup>2</sup> Το βιβλίο ξεκινάει με τη φράση «Μολαταύτα σε λίγο θα πεθάνω εντελώς επιτέλους»

ται ο Μαλόν; Καθλωμένος σε ένα κρεβάτι. Το αν αυτό είναι τοποθετημένο σε έναν οίκο ευγηρίας, μια κλινική, ένα φρενοκομείο ή στο σπίτι του, δεν έχει τόσο σημασία. Αυτό που εδώ ενδιαφέρει, είναι οι εικόνες, οι σκέψεις ή ό, τι άλλο ανασυνθέτει η ανάμνηση του Μαλόν· περισσότερο όμως, ότι όλα τα παραπάνω εκκινούν από έναν τόσο συγκεκριμένο και σταθερό, όσο και απόλυτα προσωπικό ή και ιδιωτικό τόπο: από ένα κρεβάτι.

Μια περίληψη του βιβλίου θα ήταν ανούσια. Κρατώντας ορισμένα αποσπάσματα από τη σύνολη αφήγηση του συγγραφέα, εκείνα στα οποία αναδύεται αυτή ακριβώς η κίνηση από τον παραπάνω τόπο, προς άλλους φανταστικούς ή τόπους της μνήμης, τίθεται ένας ομολογουμένως φιλόδοξος και ίσως κοινότοπος στόχος: η αμφισβήτηση της απόλυτα μετρήσιμης και παγιωμένης τρισδιάστατης αντίληψης του χώρου και δη του καλλιτεχνικού. Ένα δεύτερο υποσύνολο χρήσιμων αποσπασμάτων του βιβλίου, αφορά την αισθητηριακή και νοητική πρόσληψη του πραγματικού χώρου στον οποίον κατοικεί ο Μαλόν. Εδώ, ελλοχεύει η προσδοκία να αναδειχθεί η αδυνατότητα περιγραφής του χώρου, ακόμα και του πιο οικείου. Ένα τρίτο θέλει να προστρέξει

στη δυναμική παραγωγή εικόνων, όχι όμως ακόμα υλοποιημένων, που λανθάνει σε ελάχιστο χρόνο, σε μία και μόνο χρονική στιγμή. Ένα τέταρτο, αναρωτιέται για τη συγγενική σχέση που μπορεί να έχουν ο «λογοτεχνικός» με τον «εικαστικό» χώρο. Τέλος, ένα πέμπτο, διερωτάται για τα κοινά εκείνα σημεία που μπορούν να δημιουργήσουν ένα τέτοιο σύνολο, ικανό να εντάξει διαφορετικά καλλιτεχνικά πεδία σε μια συνεκτική αφηγηματική κοινότητα.

Αυτή η αναζήτηση ή το πέρασμα από τη λογοτεχνία στις εικαστικές τέχνες δεν αποτελεί σε καμία περίπτωση κάτι καινοφανές. Εντούτοις, δεν είναι πολλά τα παραδείγματα εκείνα, τα οποία ενδεχομένως θα κατάφερναν να φωτίσουν καλύτερα τη σχέση ανάμεσα στην εικαστική και τη λογοτεχνική γλώσσα. Κάτι τέτοιο δεν σημαίνει πως το παράδειγμα που εδώ χρησιμοποιείται θα επιτύχει τον σκοπό του. Μπορεί να σημαίνει απλά, πως μέσα από μια παράλληλη ανάγνωση ενός λογοτεχνικού και ενός εικαστικού έργου, είναι δυνατόν να πραγματοποιηθεί μια επιπλέον ανάγνωση της λογοτεχνικής, όπως και της εικαστικής σύνθεσης, με επίκεντρο τη δεύτερη. Μια τέτοια «παράλληλη» ανάγνωση δεν συνεπάγεται πως

το εικαστικό έργο, του οποίου ο χαρακτήρας εδώ αποσαφηνίζεται, αποτελεί αποτέλεσμα της μελέτης του έργου του Μπέκετ, ή ακόμα πως η διαδικασία παραγωγής του έχει λάβει υπόψη τα αποσπάσματα του εν λόγω συγγραφέα που κατατρέχουν τούτο το κείμενο. Τα αποσπάσματα επιλέγονται σαν «εργαλείο», σαν ένα δεύτερο αφηγηματικό πλαίσιο, που θα προσπαθήσει να ξεκλειδώσει κάποιες από τις προθέσεις του εικαστικού έργου, οι οποίες μπορούν έτσι να καταστούν κοινωνήσιμες.

Γιατί όμως ο Μπέκετ; Και ακόμα περισσότερο γιατί το *Ο Μαλόν πεθαίνει*; Σίγουρα δεν είναι σπάνιο –όχι όμως και εύκολο– το να ανατρέχει κανείς στον εν λόγω συγγραφέα για να αποσπάσει εικόνες, περιγραφές ή «εννοιολογικά» σχήματα. Ο «ριζοσπαστικός αποτισμός»<sup>3</sup> του μοιάζει «βολικός» σε κάθε τέτοια απόπειρα. Εδώ, εξίσου βολική είναι η αφήγηση, ο τρόπος με τον οποίο αυτή κοινοποιείται, αλλά και η «γεωγραφία» ή, καλύτερα, η

<sup>3</sup> Ο εύστοχος και πυκνός αυτός χαρακτηρισμός για το έργο του συγγραφέα αποτελεί δάνειο από τον Benjamin H. D. Buchloh [βλ. Μπέντζαμιν Μπούκλο, «Από την αισθητική της διαχείρισης στη θεσμική κριτική. Κάποιες πλευρές της εννοιολογικής τέχνης, 1962-1969», στο Νίκος Δασκαλοθανάσης (επιμ.), *Από τη μινιμαλιστική στην εννοιολογική τέχνη. Μια κριτική ανθολογία*, μτφρ. Ελεάννα Πανάγου, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Αθήνα 2006]

τοπολογία της. Πρόκειται λοιπόν για μία «συμμαχία», η οποία μέλλει να σηματοδοτήσει την πραγματική υπόστασή της από την επιτυχημένη έκβαση της μάχης που επίκειται να δώσει.

Κάτι ακόμα που πρέπει να επισημάνουμε, είναι η λογική της χρήσης αποσπασμάτων ενός κειμένου, χωρίς όμως η ανάγνωσή του να είναι εξίσου αποσπασματική. Αυτού του είδους η ανάγνωση έχει -δικαίως- χαρακτηριστεί ως «μεταμοντέρνα», με ό, τι θετικό ή αρνητικό μπορεί να υποδηλώνει το επίθετο αυτό. Εντούτοις, δεν θα μπορούσε να μην λεχθεί πως αυτό που στην προκειμένη περίπτωση υιοθετείται, είναι κομμάτια ενός κειμένου, που από μόνα τους θα ήταν δυνατόν να φτιάξουν ένα άλλο λογοτεχνικό έργο, με διαφορετικό περιεχόμενο και θέμα. Παραμένει αμφίβολο το κατά πόσο οφείλει κανείς να παραμείνει πιστός στον τελικό σκοπό του συγγραφέα, στο βαθμό που οικειοποιείται κάτι, ένα «επιμέρους», από αυτόν. Ο Maurice Blanchot γράφει: «το έργο δεν είναι δυνατόν να διαβαστεί από το συγγραφέα, είναι ένα μυστικό μπροστά στο οποίο ο συγγραφέας δεν έχει θέση. Μυστικό, γιατί ο συγγραφέας είναι χωρισμένος απ' το έργο. Όμως, το ότι ο συγγραφέας δεν μπορεί

να διαβάσει το έργο του δεν είναι μια κίνηση ολότελα αρνητική. Είναι μάλλον η μόνη πραγματική προσέγγιση που μπορεί να έχει ο δημιουργός μ' αυτό που ονομάζουμε έργο»<sup>4</sup>. Όντως, πέρα από την πρώτη απόκλιση από την συνολική αφήγηση, υπάρχει και μια επόμενη που την οικειοποιείται και τη μεταστρέφει, φτιάχνοντας μια δεύτερη, «παράτυπη» δίπλα στη «νομότυπη» και κοινά αποδεκτή πρώτη.

Αυτή η «αιρετική» δεύτερη αφήγηση, θέλει τον ήρωα της όπως και στην πρώτη καθηλωμένο - όχι όμως κατάκοιτο- σε ένα κρεβάτι, από το οποίο αυτός κάνει σκέψεις από το οποίο κατασκευάζει νοητές εικόνες από το οποίο ανατρέχει στη μνήμη στο οποίο ονειρεύεται στο οποίο κλείνει τα μάτια για να ανασυνθέσει νοερά το περιβάλλον όπου βρίσκεται και στο οποίο μόλις τα ανοίξει αντιλαμβάνεται τα πράγματα το ίδιο αποσπασματικά, όπως συμβαίνει με τη χρήση των φράσεων από το βιβλίο. Το θέμα του βιβλίου μετατρέπεται έτσι σε αυτό το «άνοιξε- κλείσε» των ματιών και στο νοητό ταξι-

---

<sup>4</sup> Maurice Blanchot, *Ο χώρος της λογοτεχνίας*, μτφρ. Δημήτρης Δημητριάδης, εκδ. Εξάντας 1970, σ.28-9

δι που μπορεί να λάβει χώρα σε ένα και μοναδικό σημείο, όσο διαρκεί ο ελάχιστος αυτός χρόνος.

### 1. Το κρεβάτι

Το κρεβάτι μου είναι δίπλα στο παράθυρο. Τον περισσότερο καιρό κοιτάζω έξω. Βλέπω στέγες και ουρανό, καθώς και ένα μικρό κομματάκι του δρόμου, άμα τεντώνω το λαιμό. Δε βλέπω ούτε βουνά ούτε λαγκάδια. Κι όμως είναι κοντά. Αλλά είναι αλήθεια κοντά; Δεν ξέρω.<sup>5</sup>

Η αφηγηματική απόκλιση που υποστηρίχτηκε προηγουμένως, γίνεται ορατή με την εισαγωγή ενός έτερου αποσπάσματος. Μέσα σε αυτό, πέρα από επιπλέον στοιχεία του συγγραφικού ύφους του Μπέκετ, μας παρέχεται και μια πρώτη πληροφορία: το πού είναι τοποθετημένο το κρεβάτι μέσα στον χώρο, που ακόμα δεν έχει αποκτήσει τα χαρακτηριστικά ενός οποιουδήποτε δωματίου: δίπλα στο παράθυρο, σ' εκείνο δηλαδή το σημείο που επιτρέπει την πρόσβαση στο έξω. Το

---

<sup>5</sup> Σάμουελ Μπέκετ, ό.π., σ.13

έξω γίνεται κατανοητό μέσω των αισθήσεων, εν προκειμένω της όρασης, αλλά και μέσω του ασαφούς εντοπισμού του κοντά σε έναν αφανή και απροσδιόριστο γεωλογικό χώρο που εδώ σχηματίζουν τα «βουνά». Ο Μαλόν δεν αφήνει την όραση να αποτελέσει τον μοναδικό τρόπο προσδιορισμού του έξω. Ανοίγοντας τα μάτια το αντιλαμβάνεται κλείνοντάς τα το διευρύνει.

Η όραση στο εν λόγω απόσπασμα βοηθά σε μια πρώτη καταγραφή του χώρου. Αν στις παραπάνω λίγες φράσεις η καταγραφή αφορά το «έξω», τίποτα δεν μας εμποδίζει να δεχτούμε πως με τον ίδιο τρόπο θα μπορούσε να περιγραφεί και το «μέσα». Μέσω δηλαδή της οπτικής πληροφορίας, θα μπορούσαμε έστω πρόχειρα να μετρήσουμε τον χώρο, να υπολογίσουμε την απόστασή μας από τους τέσσερις τοίχους του, να δούμε τι αυτός περιέχει, άρα και να υποθέσουμε τη λειτουργία του. Αμέσως μετά την σύντομη περιγραφή των θύραθεν εικόνων, στο απόσπασμα γίνεται αναφορά στο τι δεν βλέπει ο Μαλόν, αλλά αισθάνεται να βρίσκεται κοντά: «βουνά» και «λαγκάδια». Η ορθότητα τούτης της αίσθησης αμφισβητείται στο τέλος από τον ίδιο. Έχει όμως ήδη αντιπαρατεθεί στην οπτική εμπειρία του χώρου και

μια φαντασιακή δεύτερη, αυτή που δυσκολεύει την αναγωγή σε μονάδες μέτρησης, με τέτοιο όμως τρόπο που η μία δεν αναιρεί την άλλη.

Αφήνοντας για λίγο τον Μαλόν, ας παραδεχτούμε πως ο χώρος μέσα στον οποίον εκτίθενται και δεξιώνονται τα εικαστικά έργα τέχνης είναι πραγματικός και εύκολα μετρήσιμος. Ας συμφωνήσουμε επίσης πως τα έργα είτε αποτελούν αναπαραστάσεις πάνω σε μία παγιωμένη επιφάνεια, τον καμβά ή την οθόνη προβολής, είτε καταλαμβάνουν κάποια κυβικά εκατοστά του χώρου που περικλείεται σε έναν αριθμό διαδοχικών τοίχων, μιας οροφής και ενός δαπέδου. Μπορούμε λοιπόν να συμφωνήσουμε πως οτιδήποτε εκτίθεται γίνεται αντιληπτό ως αντικείμενο, πράξη, δράση ή προϊόν μηχανικής αναπαραγωγής μέσα σε έναν προκαταγεγραμμένο χώρο. Τι γίνεται όμως με την εικόνα ή την αναπαράσταση;

## 2. Η εικόνα

Μια μέρα βρέθηκα εδώ, στο κρεβάτι. Αφού όπως φαίνεται έχασα κάποια στιγμή τις αισθήσεις μου, εκμεταλλεύομαι αναγκαστικά ένα κενό στη μνήμη μου που φτάνει ως την ώρα που συνήλθα, εδώ, σ' αυτό το κρεβάτι. (...) Ποιο είναι όμως το τελευταίο πράγμα που θυμάμαι, θα μπορούσα ν' αρχίσω απ' αυτό, πριν ανακτήσω τις αισθήσεις μου εδώ; Έχει χαθεί κι αυτό.<sup>6</sup>

Έχει γίνει αρκετός λόγος για την μάλλον αφελή διαμάχη ανάμεσα στο Λόγο και την Εικόνα, για το ποιο εκ των δύο απολαμβάνει μian παράδοση πρωτοκαθεδρία. Παράδοση, από τη στιγμή που η ποιότητα της σχέσης τους δεν θα μπορούσε να καθορίζεται από ζητήματα επικυριαρχίας του ενός πάνω στο άλλο. Αν και θα ήταν επικίνδυνο να προβούμε σε διατυπώσεις που αντιστοιχούν στη σχέση αυτή, μπορούμε –έστω γενικεύοντας- να πούμε πως Λόγος και Εικόνα συνυπάρχουν, αλλά και προκρίνονται εκατέρωθεν σε συγκεκριμένα σημεία. Με ακόμα μεγαλύτερη δόση ρίσκου θα ισχυριζόμασταν για παράδειγμα, πως τα ελάχιστα δευτερό-

---

<sup>6</sup> Σάμουελ Μπέκετ, ό.π., σ.12

λεπτα που μεσολαβούν μεταξύ των διαδοχικών φάσεων του ύπνου, ανάμεσα στο *τέταρτο στάδιο* και τον *ύπνο REM*, αποτελούν προνομιακό χώρο της εικόνας. Εικόνες και μόνον παράγονται σε εκείνες τις λίγες στιγμές που προηγούνται του ύπνου. Εικόνες που ενέχουν ένα στοιχείο μετάβασης από έναν τόπο σε έναν άλλο. Εικόνες που επισημαίνουν την απόσταση που διανύεται φαντασιακά μέσα σε κλάσματα του δευτερολέπτου.

Αν κάτι διαταραχθεί κατά την ελάχιστη διάρκεια του περάσματος σε κατάσταση ύπνου REM, τότε επανέρχεται η εικόνα και η τάξη του πραγματικού χώρου. Το *Δωμάτιο* προσδοκά να διατηρήσει ταυτόχρονα και τους δύο παραπάνω τρόπους αντίληψης του χώρου, μέσα από την αντίστροφη εικόνα του κρεβατιού: του εξοπλισμού και του σκελετού από τα οποία απαρτίζεται ώστε να καταστεί λειτουργικό. Η βάση του, ενώ είναι σαφής στη μνήμη και την εμπειρία, παραμένει ταυτόχρονα μη ορατή κατά τη χρήση του, όπως και κατά τη διάρκεια κάθε άλλης λειτουργίας γύρω του. Πρόκειται για κάτι πάντοτε υπαρκτό και νοητά αντιληπτό, υποβοηθητικό ως μέρος απόκρυψης και αποθήκευσης,

αλλά σπάνια εμφανές ή εκτεθειμένο· με άλλα λόγια, πρόκειται για ένα «αρνητικό» του χώρου.

### 3. Η αναπαράσταση

Η όραση και η ακοή μου είναι πολύ κακές. Από τον έξω κόσμο μονάχα αναλαμπές, οι αισθήσεις μου είναι όλες στραμμένες σε μένα. (..) Κάπου μέσα σ' αυτό το κομπούζιο λυσομανάει η σκέψη, ανίδεη κι αυτή. Ψάχνει κι αυτή να με βρει, όπως έκανε πάντα, εκεί που αποκλείεται να είμαι. Ούτε κι αυτή δεν έχει ησυχία.<sup>7</sup>

Η αφήγηση που προτείνεται στο *Δωμάτιο* υπηρετεί αυτήν ακριβώς την ιδέα. Το *κρεβάτι* αποτελεί την αφετηρία μιας εξιστόρησης με δύο κατευθύνσεις: προς το αισθητηριακά αντιληπτό και το νοερά κατασκευασμένο, πλασματικό και επινοημένο. Ακολουθείται από τα υπόλοιπα έργα, τα οποία αναπαριστούν την πιθανή κλιμάκωση που λαμβάνει χώρα στον απειροελάχιστο χρόνο πριν τον βαθύ ύπνο. Οι εικόνες αυτές απεικονίζουν τη φυγή από έναν συγκεκριμένο και προσδιορισμέ-

---

<sup>7</sup> Σάμουελ Μπέκετ, ό.π., σ. 16

νο τόπο (το κρεβάτι), σε έναν άλλο απροσδιόριστο, πραγματωμένο μέσω της αναπαράστασής τους<sup>β</sup>.

Ποια είναι η κατεύθυνση που θα ακολουθήσουμε εκκινώντας από τη νοητά κατασκευασμένη εμπειρία; Αυτή της ταχύτερης εξόδου από τον τόπο του ύπνου, προς έναν άλλο, του οποίου η εικόνα είναι με κάποιον τρόπο αποθηκευμένη στη μνήμη, μη μπορώντας να δραπετεύσει από αυτήν. Το τι αναπαριστά αυτή η εικόνα είναι μάλλον δευτερεύον ζήτημα. Πρωτεύον είναι το ότι αυτό που παράγεται εκεί είναι εικόνα. Η μεταφορά είναι «εικονική». Έτσι οι εικόνες που τη συνοδεύουν είναι απλά «αναλαμπές». Οι εικόνες δεν εικονίζουν τίποτα, παρά μόνον αυτό το νοητό ταξίδι.

Ό, τι διακυβεύεται εδώ φαίνεται να αφορά περισσότερο τη μιμητική λειτουργία της εικόνας, η οποία δείχνει να χάνει την σημασία της για την τέχνη. Κατά κάποιο τρόπο, το πάντα φιλόξενο στους καλλιτέχνες κράτος της μίμησης έχει κατακτηθεί από την επιστήμη και την ιατρική ή τη στρατιωτική τεχνολογία. Και τούτο διότι οι τε-

---

<sup>β</sup>Την αναπαράσταση δηλαδή της ίδιας της εικόνας και όχι ενός γεγονότος, μίας πράξης ή ενός ορατού αντικειμένου. Εδώ αντικείμενο της αναπαράστασης αποτελεί η εικόνα, πριν τουλάχιστον από αυτό που απεικονίζει.

λευταίες έχουν κάθε λόγο να το διεκδικήσουν, καθότι η ακρίβεια της απεικόνισης, ή καλύτερα της οπτικής προσομοίωσης, τις αφορά επιτακτικότερα. Η μάχη διεξήχθη ανάμεσα στους καλλιτέχνες που επέμειναν στην παραστατική τέχνη και τη μηχανή αναπαραγωγής εικόνων. Παρ' όλα αυτά, όπως ακριβώς με το βιβλίο του Μπέκετ, θα αποσπάσουμε και θα οικειοποιηθούμε τον όρο «οπτική προσομοίωση».

Ας θυμηθούμε απλά τη διαφορά που υπάρχει ανάμεσα στις αγγλικές λέξεις *image* και *picture*. Αν η πρώτη αναφέρεται σε κάτι περισσότερο νοερό, τη συνολική εντύπωση, κάτι που δύναται να αποθηκευτεί στη μνήμη, η δεύτερη ονομάζει το αποτέλεσμα της καταγραφής του, το «ζωγράφημα» όπως το αποκαλεί ο Πλάτων. Στο βαθμό όμως που οι εικόνες μας όπως προελέχθη δεν εικονίζουν τίποτα, παρά μόνον το νοερό ταξίδι από ένα κρεβάτι στο άπειρο και όλο αυτό στον ελάχιστο χρόνο που προηγείται του ύπνου, τότε δεν μπορούν να καταγραφούν. Η ιδέα της «οπτικής προσομοίωσης» σαν δάνειο από την τεχνολογία, αντικαθιστά εδώ κατά κάποιο τρόπο την «αναπαράσταση».

#### 4. Οπτική προσομοίωση

Το φως είναι εκεί έξω, αστράφτει ο τόπος, ο γρανίτης του απέναντι τοίχου λαμποκοπάει μ' όλο του το μαρκάσι, το φως είναι κολλητά στο παράθυρο, αλλά δεν το περνάει, έτσι που όλα εδώ είναι βυθισμένα, δε θα πω στο σκοτάδι, ούτε στο μισοσκοτάδο, αλλά σ' ένα φως μολυβί που δε ρίχνει σκιά κι έτσι δεν μπορώ να πω από ποια μεριά έρχεται, γιατί φαίνεται σα να 'ρχεται απ' όλες τις μεριές μαζί, και με την ίδια δύναμη. Και είμαι σίγουρος πως αυτή τη στιγμή λόγου χάρη φωτάει το ίδιο κάτω απ' το κρεβάτι μου όσο και στο ταβάνι, πράγμα που δε λέει φυσικά πολλά πράγματα, αλλά κάτι λέει.<sup>9</sup>

Οι παραπάνω λεπτές διαφοροποιήσεις από την αναπαράσταση κρύβουν μια θεμελιώδη αντίφαση: κάθε υλικό από το οποίο είναι κατασκευασμένο ένα έργο αποτελεί σε μεγάλο βαθμό προϊόν της τεχνολογικής εξέλιξης. Η βελτίωση των μηχανημάτων επεξεργασίας ειδών ξυλείας, η εριουργία, ακόμα και η προσωρινή αποθήκευση των διαφορετικών υλικών ζωγραφικής σε κατάλληλα δοχεία και σωληνάρια, επιφέρουν σημαντικές επιπτώσεις, όχι μόνο στην κατασκευαστική τελειότητα του

---

<sup>9</sup> Σάμουελ Μπέκετ, ό.π., σ.61

έργου, αλλά και στην καλλιτεχνική ποιότητά του. Κατ' αυτόν τον τρόπο η τεχνολογία αποτελεί κομμάτι του έργου το οποίο εξελίσσεται αντίστοιχα με την τέχνη.

Έχουμε ήδη κατατάξει την «οπτική προσομοίωση» στην υπηρεσία της επιστημονικής απεικόνισης. Η ιατρική, για παράδειγμα, επιθυμεί την όσο το δυνατόν ακριβέστερη απεικόνιση και προσομοίωση του εκάστοτε αντικείμενου που ερευνά ή καταπολεμά. Έχει όμως απέναντί της ένα ήδη σαφές και διακριτό αντικείμενο. Τι γίνεται όμως με την απεικόνιση, ή καλύτερα όπως προείπαμε την «προσομοίωση», ενός φαντασιακού συμβάντος, ή ενός νοερού ταξιδιού; Το ερώτημα είναι (ή θα ήθελε να είναι) προφανώς ρητορικό και ως εκ τούτου αναπάντητο. Πριν από κάποια –ίσως αρκετά- χρόνια η ιδέα της παραγωγής ενός εικαστικού έργου από μία μηχανή θα φαινόταν σενάριο επιστημονικής φαντασίας κι επιπλέον η υποδοχή του θα άφηνε αδιάφορο το καλλιτεχνικό «πεδίο», καθότι ο τρόπος εκτέλεσής του δεν θα ανταποκρινόταν στις προϋποθέσεις που είχε θέσει για την ονομασία του ως έργου τέχνης και κατ' επέκταση της ένταξής του σε αυτό. Οφείλουμε να ομολογήσουμε πως κάτι τέτοιο αποτελεί πραγματικά ένα

σενάριο βυθισμένο στο παρελθόν. Μεγάλο μέρος των εδώ υπό παρουσίαση έργων αποτελεί προϊόν τεχνικής αναπαραγωγής και πιο συγκεκριμένα ενός φωτοαντιγραφικού μηχανήματος. Ενός μηχανήματος που πολλαπλασιάζει την εικόνα, χωρίς όμως την αρχική της ακρίβεια, με αποτέλεσμα να απεικονίζει και την ατέλεια πάνω στο αντίγραφο. Μιας μηχανής που ρίχνει άπλετο φως στο αντικείμενο που υπόκειται σε ασπρόμαυρη και χαμηλής ποιότητας αντιγραφή, χωρίς να μπορεί όμως να το μετατρέψει ή να το ονομάσει διαφορετικά, αναπαράγοντας κάτι τελικά νεκρό και επαρκώς γκρι, θυμίζοντας τη φωτοτυπία εκείνης της φωτογραφίας κάποιου γεωλογικού περιοδικού που απεικονίζει τις πλαγιές ενός βουνού από γρανίτη, κάπου σε κάποιον κόσμο.

## 5. Τέχνη του αντίγραφου

Και μήπως αυτό δε σημαίνει τούτο το απλό, πως δεν υπάρχει στ' αλήθεια χρώμα εδώ μέσα, εκτός πια κι αν αυτός ο γκριζωπός καταυγασμός μπορεί να ονομαστεί χρώμα. Ναι, σίγουρα μπορούμε να μιλήσουμε για γκρι, εγώ δεν έχω αντίρρηση, οπότε όλο το παιχνίδι ή η διαμάχη εδώ μέσα γίνεται ανάμεσα σε τούτο το γκρι και

το μαύρο το οποίο υπερκαλύπτει λίγο-πολύ. (...) Ως κι εγώ ο ίδιος είμαι γκρι, καμιά φορά μάλιστα έχω την εντύπωση πως αναδίνω γκρι, όπως ακριβώς και τα σεντόνια μου ας πούμε.<sup>10</sup>

Παραπάνω έγινε λόγος για την αναπαράσταση της εικόνας. Η φράση ακούγεται από μόνη της παράδοξη, από τη στιγμή που η εικόνα είναι η ίδια προϊόν μιας αναπαράστασης. Στην πραγματικότητα αυτό που εδώ λανθάνει είναι η ιδέα του αντιγράφου. Μένει να εξετάσουμε κατά πόσο το αντίγραφο αποτελεί και αυτό με τη σειρά του μιαν αναπαράσταση. Την αναπαράσταση δηλαδή του ίδιου του αντικειμένου που υπόκειται σε αναπαραγωγή. Σίγουρα αυτό που η φωτοτυπική μηχανή θα παραγάγει είναι πάντα κάτι διαφορετικό από το πρωτότυπο. Δεν παύει όμως να αναπαρίσταται ένα αντικείμενο που ήδη φέρει μια εικόνα. Η φωτοτυπία αποτελεί μια μηχανική «αναπαράσταση της αναπαράστασης» της εικόνας.

Η εικόνα φέρει ποιοτικά χαρακτηριστικά, ικανά να την κατατάξουν σε αισθητικές κατηγορίες, μέσω της κριτικής. Θα έλεγε κανείς πως το ποιοτικά υποδεέστερο αντί-

---

<sup>10</sup> Σάμουελ Μπέκετ, ό.π., σ.61

γραφό της αφαιρεί κάτι από την αισθητική απόλαυση. Το αντίγραφο άλλωστε δεν υπηρετεί την καλαισθητική κρίση, αλλά μεταδίδει μόνον την πληροφορία της απεικόνισης. Μια πληροφορία που θα μπορούσε να μας βάλει στη διαδικασία να αναλογιστούμε ή να φανταστούμε την αισθητική ποιότητα του πρωτότυπου.

Είναι όμως δυνατόν το νέο αντικείμενο που παράγεται με τη βοήθεια του φωτοτυπικού, η «αναπαράσταση της αναπαράστασης», να απολαμβάνει την ιδιότητα του έργου τέχνης; Πιθανότατα ναι. Πέρα από κάθε άλλη αφετηρία, το έργο είναι κάτι κατασκευασμένο από «αδιάφορα» υλικά, που υπό ορισμένες προϋποθέσεις και κατάλληλη επεξεργασία μπορούν να υπερβούν τις φυσικές τους ιδιότητες και να αναχθούν σε μία ανώτερη κατηγορία, αυτήν της τέχνης. Κάτι τέτοιο επιθυμούν και τα επιτοίχια έργα του *δωματίου*. Το ξηρογραφικό, όπως άλλωστε και κάθε υλικό, αφηγείται. Η φωτοτυπία θέλει να παραμείνει αυτό που είναι: ένα αντίγραφο μιας εικόνας, με ό, τι αυτό μπορεί να συνεπάγεται. Την ίδια όμως στιγμή αποτελεί και έναν άλλου τύπου χρωστήρα. Έτσι, αν και στις απαρχές αυτού του μικρού συλλογισμού κρυβόταν η προσδοκία της υποστήριξης μιας θέσης

που θα ήθελε την διαδικασία απο- αισθητικοποίησης εξίσου καλλιτεχνική με το αντίστροφό της, κάτι τέτοιο δεν μπορεί να συμβεί, λόγω του ότι και αυτή τελικά παράγει αισθητικά αντικείμενα.

Στην πραγματικότητα τα έργα αυτά μπορούν να αναγνωστούν με τους όρους που θέτει η ζωγραφική ως τέχνη: με όρους σχήματος, φόρμας και χρώματος. Η δεξίωσή τους λαμβάνει χώρα σε έναν προκαθορισμένο τόπο, ο οποίος, όπως και σε πλείστες άλλες περιπτώσεις, αναδιαμορφώνεται μέσω της προβολής των έργων πάνω στο θεατή. Θέλοντας και μη, τα έργα παραμένουν «πρωτότυπα». Ως εκ τούτου οι απειράριθμοι τόνοι του γκρι «κατοικούν» το χώρο. Τα έργα είναι «εσωστρεφή», ακόμα και «αυτοαναφορικά». Η ιδέα που τα συνοδεύει απαιτεί μian «κατά μόνας» προσέγγιση. Τα έργα της σειράς αυτής πρέπει να εκτίθενται πάντα σε αντιπαραβολή. Το ένα οφείλει να καθρεφτίζεται μέσα στο άλλο: οι τσακίσεις της εικόνας του χρησιμοποιημένου σεντονιού στις απειράριθμες αυλακώσεις μιας βραχύδους πλαγιάς κ.ο.κ. Δύο «αντιπαραβαλλόμενα» έργα δεν μπορούν ποτέ να ειδωθούν μαζί. Η θέση του θεατή μέσα στο χώ-

ρο έκθεσης καθορίζει ποίο βλέπει κάθε φορά, εφόσον αυτός γυρίζει την πλάτη του στο απέναντί του.

Την ίδια στιγμή υπάρχει και κάτι ακόμα που δυσκολεύει τη θέασή τους. Η εικόνα ακροβατεί στο όριο της αναγνωσιμότητάς της.

## 6. Η φθορά

Κι εκείνο που μ' αφήνει ακόμα πιο άναυδο είναι το ότι τα πράγματα έχουν γενικά την τάση να μαυρίζουν νομίζω, με τον καιρό, εκτός φυσικά από τα λείψανα και ορισμένα μέρη του σώματος, του ακόμα ζωντανού, που χάνουν με τα χρόνια το χρώμα τους και το αίμα τους.<sup>11</sup>

Οι εικόνες που γεννιούνται στον ελάχιστο χρόνο που μεσολαβεί ανάμεσα στο «τέταρτο στάδιο» και τον βαθύ ύπνο δεν μπορεί παρά να είναι φευγαλέες. Τη στιγμή που κάνουν την εμφάνισή τους, εξαφανίζονται, με τον ίδιο τρόπο που κατά την επεξεργασία της επιφάνειας των έργων του *δωματίου*, όσο περισσότερο η εικόνα

---

<sup>11</sup> Σάμουελ Μπέκετ, ό.π., σ.64

εμφανίζεται, τόσο καταστρέφεται και αποϋλοποιείται. Η απόκρυψη παραμένει το αντίθετο της εμφάνισης. Η «αποϋλοποίηση» είναι αποτέλεσμα της φθοράς της προηγούμενα επικολλημένης ανάποδα και παραγόμενης από ένα φωτοαντιγραφικό μηχάνημα, εικόνας.

Ο Maurice Blanchot γράφει: «η σαγήνη είναι το βλέμμα της μοναξιάς, το βλέμμα του ακατάπαυστου και του ατέρμονου, όπου η τύφλωση είναι και πάλι όραση, μια όραση που δεν είναι πια δυνατότητα να βλέπει κανείς αλλά αδυναμία να μη βλέπει, η αδυναμία που γίνεται όραση και που επιμένει, συνεχώς και αδιαλείπτως, σε μια όραση η οποία δεν έχει τελειωμό. Πρόκειται εδώ για ένα βλέμμα νεκρό, ένα βλέμμα που έχει γίνει το φάντασμα μιας αιώνιας όρασης»<sup>12</sup>. Κάθε ύλη υπόκειται στην

---

<sup>12</sup> Maurice Blanchot, ό.π., σ.41. Ο Michel Foucault, αναφερόμενος στις «επινοήσεις» στο έργο του Blanchot, γράφει πως «το επινοημένο δεν είναι ποτέ στα πράγματα ούτε στους ανθρώπους, αλλά στην ανέφικτη αληθοφάνεια αυτού που βρίσκεται ανάμεσά τους: συναντήσεις, εγγύτητα του πιο απόμακρου, απόλυτη απόκρυψη εκεί που είμαστε. Η επινόηση συνίσταται, λοιπόν, όχι στο να μας κάνει να δούμε το αόρατο αλλά στο να μας κάνει να δούμε πόσο είναι αόρατη η μη ορατότητα του ορατού. Εξ ου και η βαθύτατη συγγενεία της με το χώρο, ο οποίος, εννοούμενος κατ' αυτό τον τρόπο, είναι στην επινόηση αυτό που το αρνητικό είναι στον αναστοχασμό». (βλ. Michel Foucault, "La pensée du dehors", *Critique*, τχ. 229,

αναπόφευκτη φθορά. Το έργο, αποτελούμενο από ύλες, φθείρεται και αυτό με την πάροδο του χρόνου. Η ιδέα της φθοράς μπορεί να υφίσταται σε ένα έργο είτε μέσω της αναπαράστασής της, είτε μέσω της εκούσιας επίσπευσής της. Υπάρχει ένα σημείο που αυτές οι δύο κατευθύνσεις συγκλίνουν, εκείνο που η επίσπευση σταματά γινόμενη αναπαράσταση. Με αυτόν όμως τον τρόπο η επιφάνεια επιστρέφει στην αισθητηριακή πρόσληψη και δη σε αυτήν της όρασης. Ας θυμηθούμε γι' αυτό τις σκισμένες αφίσες του Raymond Heinz και την τεχνική του "décollage" των Jacques Villeglé, François Dufrene και Mimmo Rotella. Όσο και αν οι εικόνες που παράγουν αναφέρονται σε μια αφαίρεση της ύλης και κατ' επέκταση στην καταστροφή, τελικά καταλήγουν να αποτελούν εικαστικά έργα που προσφέρονται στην αισθητική απόλαυση μέσω της όρασης. Κάτι τέτοιο μπορεί όμως να συμβεί μόνον εντός ενός καλλιτεχνικού πλαισίου, ειδικότερα μέσω της δεξίωσής τους σε έναν «παραδοσιακό» χώρο τέχνης. Έξω από αυτόν, παραπέμπουν απλά στις ταλαιπωρημένες από την αφισοκόλληση

---

Ιούνιος 1996 (μτφρ. Γιώργος Σπανός, *Ο στοχασμός του έξω. Για τον Maurice Blanchot*, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 1998, σ.24)

αστικές επιφάνειες, ή ακόμα και στις πολυκαιρισμένες και ως εκ τούτου αποχρωματισμένες εικόνες ειδυλλιακών τοπίων συνοικιακών εστιατορίων μικρής κατηγορίας. Στις τελευταίες λανθάνει το δισυπόστατο «φαντασικός-πραγματικός» τόπος. «Τόπος» και όχι πλέον «χώρος», εφόσον εκεί απεικονίζονται τοποθεσίες ειδικού ονειρικού ή νοσταλγικού βάρους και ομορφιάς, επισημαίνοντας την αδυνατότητα επιστροφής σε μία πιο οργανική σχέση με το όλον. Επιθυμία στενά συνδεδεμένη με μian ακόμα αδυνατότητα, αυτήν της ανεκπλήρωτης επιθυμίας συσσώρευσης, κατοχής και οικονομικής ευρωστίας, προϋποθέσεις μελλοντικής ευδαιμονίας, που συνόδευσε την αστικοποίηση των προηγούμενων ετών.

## 7. Η συσσώρευση

Και σιγά-σιγά ο μικρός μου χώρος αρχίζει να σφύζει ξανά. Θα μου πείτε ότι όλα αυτά είναι μέσα στο κεφάλι μου, και πράγματι πολλές φορές μου φαίνεται πως είμαι σ' ένα κεφάλι και πως αυτά τα οχτώ, όχι, τα έξι επίπεδα που με κυκλώνουν είναι από συμπαγές κόκκαλο,

αλλά όχι δα να φτάσω και να πω πως το κεφάλι αυτό είναι δικό μου, ε, όχι, ποτέ.<sup>13</sup>

Το δωμάτιο αποτελεί τον εμβληματικό και περικλειστο χώρο εναπόθεσης κεκτημένων και περισυλλογής, τόπο εγκιβωτισμού της ιδιοκτησίας. Η κατοχή αγαθών διατρέχει την ανθρώπινη ιστορία με συνοδοιπόρο μια παράξενη αντίληψη συσσώρευσης. Μεγάλο μέρος της πολιτικής θεωρίας και ακόμα περισσότερο οι μεγάλες πολιτικές αφηγήσεις και τα διαχειριστικά συστήματα του παρελθόντος, αντιλαμβάνονται την ύλη ως μία συγκεκριμένων και περιορισμένων διαστάσεων «πίτα», όσο το δυνατόν περισσότερα κομμάτια της οποίας βρίσκονται στο στόχαστρο υποκειμένων και συλλογικοτήτων. Η ύλη όμως παραμένει άπειρη, καθιστώντας ουτοπική και αδύνατη κάθε προσπάθεια συλλογής και εκμετάλλευσης ενός σεβαστού μέρους της. Την ίδια στιγμή, εξίσου αδύνατη καθίσταται η συσσώρευση της πληροφορίας και της γνώσης. Η αδυνατότητα καθολικού ελέγχου τους, τις καθιστά κυρίαρχες.

Ο κλινήρης Μαλόν με τη βοήθεια ενός μπαστουιού

---

<sup>13</sup> Σάμουελ Μπέκετ, ό.π., σ.62

μετακινεί τα πράγματα που βρίσκονται στον χώρο του, αυτά που αντιλαμβάνεται ως δικά του. Όταν κάποια στιγμή θα προσπαθήσει να καταγράψει τι του ανήκει, θα διαπιστώσει πως έχει χάσει το μπαστούνι του.

#### 8. Το «καθ' οδόν έργο»

Στο μεταξύ θα μου λέω ιστορίες, άμα μπορώ. Δε θα είναι ιστορίες σαν εκείνες που έλεγα ως τώρα, αυτό ειν' όλο. Δεν θα είναι ούτε ωραίες ούτε άσχημες, δε θα υπάρχει πια σ' αυτές ούτε ασχήμια ούτε ομορφιά ούτε θέρμη, θα είναι σχεδόν άψυχες, σαν τον αφηγητή τους.<sup>14</sup>

Ο Μπλανσώ αναφέρεται σε μία γλώσσα που «δεν τη μιλά κανείς, που δεν απευθύνεται σε κανέναν, που δεν έχει κέντρο και δεν αποκαλύπτει τίποτα»<sup>15</sup>. Ο συγγραφέας αγωνιά να ενταχθεί στην κοινότητα της γλώσσας, στην οποία μόνον αυτός έχει δικαίωμα εισόδου. Αντιπαρερχόμενοι τη μάλλον μεταφυσική διάσταση της γραφής και την αγωνία συμμετοχής στην υπερβατική καλλιτεχνι-

---

<sup>14</sup> Σάμουελ Μπέκετ, ό.π., σ.8

<sup>15</sup> Maurice Blanchot, ό.π., σ.33

κή γλώσσα, στεκόμαστε στην ιδέα του «ατέρμονου» και του «ακατάπαυστου», στην ιδέα ότι τα έργα –στην περίπτωση του Μπλανσώ τα λογοτεχνικά– αποτελούν «άνω τελείες» μιας ατελείωτης πρότασης, που συνεχίζει και θα συνεχίζει να γράφεται. Το περιεχόμενο της πρότασης αυτής, το έργο ή η γραφή είναι αυτά που «εξακολουθούν να μιλούν όταν όλα έχουν ειπωθεί, αυτό που δεν προπορεύεται του λόγου εφόσον μάλλον τον εμποδίζει να είναι ο λόγος που αρχίζει, όπως και του αφαιρεί το δικαίωμα και την εξουσία της διακοπής του»<sup>16</sup>.

Η σύγχρονη αδυνατότητα κατοχής και συσσώρευσης καθιστά προβληματική την ιδέα του «τελειωμένου» εικαστικού έργου. Μια τέτοια αποπεράτωση θέτει σε κίνδυνο την (όχι απαραίτητα οικονομική) αξία του στο σύμπαν των εικόνων. Το τετελεσμένο αυτόματα καταχωρεί το έργο στο πεπερασμένο. Το έργο οφείλει να παραμείνει ανοιχτό στην αέναη πρόσθεση ή στην περαιτέρω επεξεργασία.

---

<sup>16</sup> Ο.π., σ.32

## 9. Ο υδράργυρος

Υπάρχει μια ντουλάπα μες στην οποία δεν έχω κοιτάξει ποτέ. Τα υπάρχοντά μου βρίσκονται σε μια γωνιά, φύρδην- μίγδην. Με το μακρύ μου μπαστούνι μπορώ να τα σκαλίζω, να τα φέρνω κοντά μου, και να τα ξαναστέλνω πίσω.<sup>17</sup>

Η προσδοκία έκθεσης ενός δωματίου και των υλικών και άυλων συμφραζομένων του δεν μπορεί να αποφύγει την επανάδραση (reenactment). Όντως, η προσπάθεια επικεντρώνεται σε μία μεταφορά: είτε του δωματίου ως έχει (πράγμα που και έτσι θα το καθιστούσε αντικείμενο καλλιτεχνικής ενατένησης), είτε ως έχει συν τις όποιες επεμβάσεις σε αυτό, ανάλογα με το εκάστοτε καλλιτεχνικό διακύβευμα, είτε αποσπασματικά. Σε κάθε περίπτωση, οφείλουμε να σημειώσουμε πως η αναπαράσταση και η μεταφορά συμβαίνουν σε έναν άλλο χώρο, ο οποίος έχει απολέσει την όποια συνθήκη ιδιωτικότητας, σε έναν «παραδοσιακό», ή σε κάποιον που περιστασιακά του έχει αποδοθεί η ιδιότητα του «χώρου τέχνης».

---

<sup>17</sup> Σάμουελ Μπέκετ, ό.π., σ.13

Τα έργα μεταφέρονται σε αυτόν από τον χώρο στον οποίο έχουν υλοποιηθεί, τοποθετούνται («στήνονται») και αναδιευθετούνται. Ο τρόπος που παρουσιάζονται κάθε φορά μοιάζει με αυτό που συμβαίνει όταν μια σταγόνα πέφτει και διασκορπίζεται σε περισσότερες και μικρότερες. Όπως μια μικρή ποσότητα υδράργυρου, του οποίου οι μολυβί σταγόνες πριν την ταχύτατη εξάτμισή τους μοιάζουν να μην μπορούν να οικειοποιηθούν τον καινούριο τους χώρο, την επιφάνεια στην οποία προσέκρουσαν. Μπορούν όμως να επανενωθούν μόνο με το κυρίως σώμα από το οποίο προέκυψαν.

## 10. Το σώμα

Όταν όμως βρίσκεσαι σ' ένα στενό κρεβάτι, σ' ένα κρεβάτι εννώ που ίσα- ίσα σε χωράει, στην ψάθα δηλαδή, τότε όσο και να γυρίζεις ανάσκελα, κι ύστερα ξανά πάλι μπρούμυτα, και ούτω καθεξής, το κεφάλι σου μένει πάντα στην ίδια θέση, εκτός αν προσπαθήσεις εσκεμμένα να το γύρεις, δεξιά ή αριστερά, και υπάρχουν οπωσδήποτε άνθρωποι που μπαίνουν σ' αυτόν τον κόπο, ελπίζοντας να βρουνε λίγη δροσιά. (...) Γιατί, περίεργο πράγμα, έχει

κανείς λιγότερο την τάση να γαντζώνεται στο έδαφος όταν είναι ανάσκελα απ' όσο όταν είναι μπρούμυτα, να μια περιέργη παρατήρηση που θα 'ταν πολύ πρόσφορη για εκτεταμένη ανάπτυξη.<sup>18</sup>

Το δάχτυλο που μετακινεί τις σταγόνες του υδραργύρου είναι αυτό που με κάποιον τρόπο τις ορίζει. Διατηρεί το δικαίωμα να τις επανενώσει ή να τις αποθηκεύσει, αποτρέποντας την εξαφάνισή τους. Παραμένει όμως κάτι διακριτό από αυτές. Κατά τον ίδιο τρόπο που ο θεατής βρίσκεται αντιμέτωπος με τα έργα όταν αυτά κοινοποιούνται, παραδίδοντας του ταυτόχρονα το δικαίωμα κριτικής τους ή ακόμα και οικειοποίησης και αλλαγής του τρόπου αφήγησής τους. Το έργο απευθύνεται στον θεατή.

Από τη δεκαετία του 1960 και μετά, η παρουσία του σώματος του θεατή και της κίνησής του μέσα στον ίδιο χώρο με το έργο αποκτά σημαντικότερο ρόλο. Ο καλλιτέχνης θέλει πλέον να το συμπεριλάβει στο ίδιο το έργο. Η ιδιότητα του οικείου σε ένα αντικείμενο εξαρτάται από την αναλογία ή την αντιστοιχία με το σώμα και την

---

<sup>18</sup> Σάμουελ Μπέκετ, ό.π., σ. 89

εμπειρία του θεατή. Αλλά ποιού θεατή; Ο Leo Steinberg γράφει με αφορμή το *Κρεβάτι*<sup>19</sup> του Robert Rauschenberg, πως αν και είναι πολλά τα στοιχεία που σταδιακά αφαιρούνται από την αναγεννησιακή τέχνη έως τον «αφηρημένο εξπρεσιονισμό», διατηρείται ο διάλογος των έργων με την όρθια ανθρώπινη στάση. Εντούτοις, διαβλέπει μια «ριζικά νέα προοπτική», στην οποία η ζωγραφισμένη επιφάνεια δεν είναι πλέον το ανάλογο της οπτικής εμπειρίας της φύσης, αλλά προσφέρεται στη «λειτουργική διαδικασία» (operational process). Περιγράφει τη νέα αυτή προοπτική σαν ένα επίπεδο στο οποίο εντυπώνεται μια εικόνα που προσφέρεται στην ευχαρίστηση που δεν προκαλείται από ένα προηγούμενο οπτικό συμβάν. Ο ζωγράφος δεν δημιουργεί πλέον εικόνες βασισμένες στην ψευδαισθησιακή απόδοση βάθους ανοίγοντας μία «τρύπα» στην

---

<sup>19</sup> Πρόκειται για το έργο *Bed* του 1955, που βρίσκεται στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης. Στο έργο απεικονίζεται ένα κρεβάτι. Το έργο κρεμάστηκε στον τοίχο όπως κάθε άλλος πίνακας, χάνοντας έτσι τη λειτουργικότητά του, αλλά όχι την αναφορά του στον ύπνο, το όνειρο, την ασθένεια και το σεξ, τις πλέον «οικείες» στιγμές της ζωής.

επίπεδη επιφάνεια του καμβά, αλλά χρησιμοποιεί την επιπεδότητα σαν ένα «κρεβάτι» στο οποίο εναποτίθενται φόρμες προερχόμενες από την ανθρώπινη δραστηριότητα και τη φύση. Με αυτόν τον τρόπο εκφράζεται η αποφασιστικότερη στροφή στην τέχνη, από την φύση στην κουλτούρα, μέσω της τοποθέτησης του πίνακα ακριβώς απέναντι στον θεατή και, κυρίως, στην ευφυΐα του.<sup>20</sup>

Ωστόσο, από τη στιγμή που η προτεραιότητα δίνεται στην επικοινωνία, θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι ζούμε στην εποχή της «δικτατορίας του θεατή». Υποθέτοντας πως θεατής και δημιουργός μετέχουν της όλης διαδικασίας, θα λέγαμε πως στην πραγματικότητα το έργο βρίσκεται μετέωρο ανάμεσά τους.

---

<sup>20</sup> Βλ. Leo Steinberg, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, Oxford University Press, New York 1972, όπως επίσης και του ίδιου *Encounters with Rauschenberg*, University of Chicago Press, Chicago 2000

## 11. Αποξένωση

Τότε στο κρεβάτι μου, μέσα στο σκοτάδι, τις νύχτες που είχε θύελλα, μπορούσα και ξεχώριζα στην αντάρα που γινόταν απέξω, τα φύλλα, τα κλαδιά, το τρίξιμο των κορμών, ως και τα χόρτα ακόμα, και τους ήχους του σπιτιού που με σκέπαζε. Το κάθε δέντρο είχε τη δικιά του βουή, όπως και στις μέρες καλοσύνης το δικό του θρόισμα. Άκουγα μακριά τη σιδερένια πόρτα να βροντάει καθώς τραντάζονταν ολόκληρη, και τον αέρα που ξεχυνόταν μεσ' απ' τα κάγκελά της.<sup>21</sup>

Ο Berthold Brecht κάνει χρήση του όρου «αποστασιοποίηση» (*Verfremdung*) για να περιγράψει το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα το οποίο ορίζει το θεατή όχι σαν παθητικό δέκτη, αλλά σαν αυτόν που καλείται να χρησιμοποιήσει την κρίση και τη λογική του, ώστε να ανακαλύψει μόνος του το πραγματικό περιεχόμενο και διακύβευμα του έργου. Σημειώνοντας το παράδοξο της αδυναμίας περιγραφής ιδιαίτερα οικείων αντικειμένων που βρίσκονται γύρω μας και αντικρίζουμε καθημερινά, θεωρεί πως η αποστασιοποίηση είναι αυτή που θα δώσει τα μέσα με τα οποία αυτή η περιγραφή θα καταστεί εφικτή. Πόσο

---

<sup>21</sup> Σάμουελ Μπέκετ, ό.π., σ.42

δύσκολη είναι όμως η περιγραφή των αντικειμένων του οικείου χώρου;

Το *Δωμάτιο* αποτελεί αποτέλεσμα της προσπάθειας αποστασιοποιημένης εξέτασης ενός οικείου τόπου κατοίκησης. Όχι όμως μόνον των αντικειμένων που σε κάθε δωμάτιο υπάρχουν, αλλά και των εκεί «συμβαινόντων». Η καταγραφή αντικειμένων και συμβάντων απαιτεί την διαδικασία αφαίρεσης που θα οδηγήσει σε σημεία εμβληματικά, τα οποία σκοπό έχουν να εποπτεύσουν και να ορίσουν την κατοίκηση, μεταφράζοντάς την σε εικαστικό κώδικα, επαναφέροντάς την επικοινωνία, κοινωνώντας τον στοχασμό.

## 12. Η αναστοχαστικότητα

Εκείνο που έχει σημασία είναι πως ό, τι και να λέω συνεχίζω να χωράω σ' αυτό το δωμάτιο, ας το λέμε δωμάτιο, επιμένω σ' αυτό, και δεν ανησυχώ, θα χωράω όσον καιρό χρειάζεται.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Σάμουελ Μπέκετ, ό.π., σ.80

Τα έργα με τη σειρά τους «τακτοποιούνται» στο χώρο, απλώνονται όπως οι σταγόνες του υδράργυρου. Έχουν πλέον χάσει την αναγωγή τους στην πραγματικότητα, όχι όμως και την αναφορά τους σε αυτήν. Ο κόσμος που περιγράφεται είναι ούτως ή άλλως πλασματικός. Άλλωστε, η πραγματικότητα ακόμα και στην επιστήμη είναι σε κάθε περίπτωση επινοημένη, από τη στιγμή που αυτή τίθεται υπό περιγραφή και εξήγηση. Εφόσον η «πραγματικότητα» στην οποία αναφέρεται το έργο τέχνης, ελλείπει μιας «αντικειμενικής», επηρεάζεται από την ήδη επινοημένη, καθίσταται πολλαπλά πλασματική. Στον βαθμό που η παραπάνω συνθήκη γίνεται αντιληπτή, βρισκόμαστε μπροστά σε μια «αναστοχαστική» τέχνη, αυτήν που διερωτάται για τις πιθανές συνθήκες της δημιουργίας της, ή την αυτοσυνειδησία της.<sup>23</sup> Κάτι

---

<sup>23</sup> Σε αυτό το σχήμα ο Foucault θα εντοπίσει έναν κίνδυνο. Γράφει πως «κάθε καθαρά αναστοχαστικός λόγος κινδυνεύει πράγματι να επανοδηγήσει την εμπειρία του έξω στη διάσταση της εσωτερικότητας: κατά τρόπο ακαταμάχητο, ο αναστοχασμός κατατείνει στον επαναπατρισμό της προς την πλευρά της συνείδησης και την ανάπτυξη της σε μια περιγραφή του βιώματος, όπου το “έξω” θα σκιαγραφηθεί ως εμπειρία του σώματος, του χώρου, των ορίων της θέλησης, της ανεξίτηλης παρουσίας του άλλου». Και λίγο παρακάτω πως «το λεξιλόγιο της επινόησης είναι εξίσου ριψοκίνδυνο: μέσα

τέτοιο μοιάζει με τις αρχές των καλλιτεχνών της εννοιολογικής τέχνης με την κεντρική διαφορά ότι για αυτούς κάθε έργο οφείλει να είναι ταυτόχρονα και ένας ορισμός της τέχνης<sup>24</sup>. Εδώ όμως προέχει η δημιουργία ως κατάσκευη.

Θα μπορούσαμε να φέρουμε αρκετά παραδείγματα σχετικά με το πως μια αναστοχαστική πρόθεση γίνεται εμφανείς στις υπόλοιπες τέχνες· αυτό όμως που ενδιαφέρει είναι το πώς θα σκεφτόμασταν την *αναστοχαστικότητα* στα εικαστικά έργα. Κατά τον ίδιο λοιπόν τρόπο που η λογοτεχνία διερωτάται για τη φύση της κατασκευής της, διερωτάται και για τη *δομή* της ίδιας της ζωής. Υποθέτοντας πως κάθε έργο έχει ως θέμα του μια

---

στην πυκνότητα των εικόνων, μερικές φορές μέσα στην πιο απλή διαφάνεια των πιο ουδέτερων ή των πιο βιαστικών σχημάτων, διατρέχει τον κίνδυνο να απολέσει προκατασκευασμένες σημασίες, οι οποίες, υπό τη μορφή ενός επινοημένου έξω, υφαίνουν ξανά το πανάρχαιο νήμα της εσωτερικότητας». Michel Foucault, ό.π., σ. 21

<sup>24</sup> Βλ. (μεταξύ άλλων) Νίκος Δασκαλοθανάσης(επιμ.), *Από τη μιμησιαστική στην εννοιολογική τέχνη. Μια κριτική ανθολογία*, ο.π. και Tony Godfrey, *Conceptual Art*, Phaidon Press Ltd., London 1998 (μτφρ. Ειρήνη Οράτη, *Εννοιολογική τέχνη*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2001)

φαινομενικά διακριτή από αυτό αφήγηση, θα υποστηρί-  
ζαμε πως αυτό που έχει ως στόχο είναι να δικαιώσει ένα  
προηγούμενα σχηματισμένο αισθητικό και καλλιτεχνικό  
μόρφωμα, ή ένα *ιδίωμα*. Ο καλλιτέχνης φτιάχνει πλα-  
σματικές ιστορίες, τις οποίες θεωρεί ικανές να ανα-  
δείξουν την ιδιαίτερη ποιότητα της τέχνης του ή αποτε-  
λούν λογικά επακόλουθα της ιδιαίτερης υφής της σκέ-  
ψης του και ενός τρόπου αντίληψης που σε μεγάλο  
βαθμό καθορίζεται από το καλλιτεχνικό του εργαλείο.  
Μια εικαστική αφήγηση που έχει σαν θέμα τις φαντασια-  
κές εικόνες που παράγονται στον ελάχιστο χρόνο πριν  
τον ύπνο, αναπόφευκτα υπηρετεί ένα προειλημμένο ει-  
καστικό *ύφος*, ενώ την ίδια στιγμή τα υλικά μέσω των ο-  
ποίων κοινοποιείται αφηγούνται με τη σειρά τους και  
αυτά. Ύλη και αφήγηση βρίσκονται ούτως ή άλλως στην  
υπηρεσία της αναζήτησης της φύσης του εκάστοτε  
έργου.

Οφείλουμε πλέον να αναρωτηθούμε σε τι συνίσταται  
αυτή η *αναζήτηση*. Η αναζήτηση συνάδει με την ειδική  
περίπτωση μιας *έρευνας* ή ενός *ταξιδιού*, όπου η άλλη-  
λουχία των εξωτερικών γεγονότων εκφράζει μίαν εσωτε-  
ρική εξέλιξη, που με τη σειρά της καθίσταται ορατή. Τα

έργα του *δωματίου* εκκινούν από την απεικόνιση ενός κρεβατιού, της αντίστροφης εικόνας του (του εξοπλισμού του), μιας βραχύδους πλαγιάς στην οποία αντανακλώνται οι τσακίσεις ενός χρησιμοποιημένου σεντονιού, τα παράσιτα που μεσολαμβάνουν στην οπτική αυτή μεταφορά, το βουνό κ.ο.κ.. Από τη στιγμή που η αφηγηματική ακολουθία δεν είναι προκαθορισμένη, βρισκόμαστε μπροστά σε μία εξιστόρηση που ξεκινά από μια αφετηρία, αναζητώντας τη διαδρομή που θα ακολουθήσει. Σκοπός της συγκεκριμένης αναζήτησης είναι η συμμετοχή σε μία γλώσσα που «δεν τη μιλά κανείς, που δεν απευθύνεται σε κανέναν, που δεν έχει κέντρο και δεν αποκαλύπτει τίποτα»<sup>25</sup>. Το *δωμάτιο* έχει ως θέμα του τελικά την ίδια την *αναζήτηση*. Σε κάθε περίπτωση, το όποιο επόμενο βήμα οφείλει να δικαιώνει την επιλογή του με τους όρους που τέθηκαν στην προηγούμενη παράγραφο.

Πώς μπορεί όμως ένα εικαστικό *ταξίδι* να έχει αφετηρία, εφόσον κατά τη διάρκειά του συμβαίνει η μετοχή στην παραπάνω «γλώσσα»; Μήπως τελικά το τέλος του

---

<sup>25</sup> Βλ. παραπάνω, σημ.15

συμπίπτει με την αρχή του; Αφής στιγμής αυτό ισχύει τότε επαληθεύεται η *πλασματική* και *επινοημένη* πραγματικότητα των στάσεών του. Είμαστε απλά μπροστά σε μια διαδοχή αποσπασματικών και ημιτελών εικόνων και εξιστορήσεων, σαν και αυτές του κλινήρη Μαλόν. Όπως στις ατελεύτητες ιστορίες που διηγείται ο μπεκετικός ήρωας, ο χρόνος της δεξίωσης των έργων είναι αναλόγως παρατατικός, αόριστος και ενεστώτας. Ο παρατατικός αφορά μιαν απόφαση και την κατασκευή, ο αόριστος τη μετοχή στη γλώσσα και τη μνήμη και ο ενεστώτας την παρουσία, τη δεξίωση των έργων και τη διαρκή εξιστόρηση.

Ας κλείσουμε παραθέτοντας κάποια λόγια του Αυστριακού θεωρητικού της λογοτεχνίας Rolf Breuer: «στη λογοτεχνία και στην τέχνη γενικότερα, η όραση είναι εξίσου σημαντική με το προς θέαση αντικείμενο, η αναπαράσταση ανάλογης σημασίας με αυτό το οποίο αναπαρίσταται. Εφόσον τα κείμενα μυθοπλασίας διαπραγματεύονται μια επινοημένη, ή αλλιώς μια «κατάσκευασμένη πραγματικότητα», με άλλα λόγια εφόσον δεν περιγράφουν αληθινά γεγονότα ούτε αναφέρονται σε κάποια εξωτερική πραγματικότητα, ο *τρόπος κατάσκευής* οφεί-

λει, αν μη τι άλλο, να είναι εξίσου ενδιαφέρων με τη φαινομενικά περιγραφόμενη *πραγματικότητα*»<sup>26</sup>.

Κώστας Χριστόπουλος, 6/2008

---

<sup>26</sup> Rolf Breuer, "Rückbezüglichkeit in der Literatur: Am Beispiel der Romantrilogie von Samuel Beckett", im Paul Watzlawick (Hg.), *Die Erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir zu wissen glauben?. Beiträge zum Konstruktivismus*, Piper Verlag, München 1981 (μτφρ. Ρούλα Τσιπούρη, *Η αναστοχαστικότητα στη λογοτεχνία. Το παράδειγμα της τριλογίας του Samuel Beckett*, εκδ. Futura, Αθήνα 2004, σ.37)





## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

BAUDRILLARD, Jean, *La société de consommation*, Éditions Denoël, Paris 1970 (μτφρ. Βασίλης Τομανάς, *Η καταναλωτική κοινωνία*, εκδ. Νησίδες, Σκόπελος 2000)

BAUDRILLARD, Jean, *La Transparence du Mal*, Éditions Galilée, Paris 1990 (μτφρ. Ζήσης Σαρίκας, *Η διαφάνεια του κακού. Δοκίμιο πάνω στα ακραία φαινόμενα*, εκδ. Εξάντας, Αθήνα 1996)

BAUDRILLARD, Jean / NOUVEL, Jean, *Les objets singuliers. Architecture et philosophie*, Calmann-Lévy, 2000 (μτφρ. Νίκος Ηλιάδης, *Τα μοναδικά αντικείμενα. Αρχιτεκτονική και φιλοσοφία*, εκδ. Futura, 2005)

BECKETT, Samuel, *Molloy*, Les Éditions de Minuit, Paris 1951 (μτφρ. Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου, *Μολλόυ*, εκδ. Ύψιλον, Αθήνα 1993)

BECKETT, Samuel, *Malone meurt*, Les Éditions de Minuit, Paris 1951 (μτφρ. Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου, *Ο Μαλόν πεθαίνει*, εκδ. Ύψιλον, Αθήνα 1993)

BECKETT, Samuel, *L' innommable*, Les Éditions de Minuit, Paris 1953 (μτφρ. Αλεξάνδρα Παπαθανασοπού-

λου, *Ο Ακατανόμαστος*, εκδ. Ύψιλον, Αθήνα 1993)

BENJAMIN, Walter, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischer Reproduzierbarkeit", στο *Zeitschrift für Sozialforschung*, τχ. 1, 1936 και "Geschichte der Photographie", στο *Literarische Welt*, 18.9, 25.9 και 2.10.1931 (μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του» και «Συνοπτική ιστορία της φωτογραφίας», *Δοκίμια για την τέχνη*, εκδ. Κάλβος, Αθήνα χ.χ.

BRECHT, Berthold, *Τα όπλα της Κυρα- Καρράρ*, μτφρ. Παναγιώτης Σκούφης, Εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα 1989

BREUER, Rolf, "Rückbezüglichkeit in der Literatur: Am Beispiel der Romantrilogie von Samuel Beckett", im Paul Watzlawick (Herausgeber), *Die Erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir zu wissen glauben?. Beiträge zum Konstruktivismus*, Piper Verlag, München 1981 (μτφρ. Ρούλα Τσιτούρη, *Η αναστοχαστικότητα στη λογοτεχνία. Το παράδειγμα της τριλογίας του Samuel Beckett*, εκδ. Futura, Αθήνα 2004)

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Editions Gallimard, Paris 1955 (μτφρ. Δημήτρης Δημητριάδης, *Ο χώρος της λογοτεχνίας*, εκδ. Εξάντας, Αθήνα 1970)

DERRIDA, Jacques, *Συνομιλίες*, μτφρ. Μαντλέν Ακτύπη,

Δημήτρης Γκινουστάτης, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 1995

FOUCAULT, Michel, "La pensée du dehors", *Critique*, τχ. 229, Ιούνιος 1996 (μτφρ. Γιώργος Σπανός, *Ο στοχασμός του έξω. Για τον Maurice Blanchot*, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 1998)

FREUD, Sigmund, *Die Traumdeutung*, Franz Deuticke Verlag, Leipzig & Wien 1899 (μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, *Η ερμηνεία των ονείρων*, εκδ. Επίκουρος, Αθήνα 1993)

GODFREY, Tony, *Conceptual Art*, Phaidon Press Limited, London 1998 (μτφρ. Ειρήνη Οράτη, *Εννοιολογική Τέχνη*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2001)

PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, 1974 (μτφρ. Αχιλλέας Κυριακίδης, *Χορείες χώρων*, εκδ. Ύψιλον, Αθήνα 2000)

STEINBERG, Leo, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, Oxford University Press, New York 1972

ΔΑΣΚΑΛΟΘΑΝΑΣΗΣ, Νίκος (επιστημονική επιμέλεια-εισαγωγή), *Από τη μινιμαλιστική στην εννοιολογική τέχνη. Μια κριτική ανθολογία*, μτφρ. Ελεάννα Πανάγου, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Αθήνα 2006

ΣΥΛΛΟΓΙΚΟ, *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, École Nationale Supérieure des Beaux- Arts, Paris 1989 (μτφρ. Μαρία Καραγιάννη, *Ομάδες, κινήματα, τάσεις της σύγχρονης τέχνης μετά το 1945*, εκδ. Εξάντας, Αθήνα 1991)

ΣΥΛΛΟΓΙΚΟ, *Σύνοψις 1 - Επικοινωνίες* (κατάλογος έκθεσης), Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Αθήνα 2000

ΣΥΛΛΟΓΙΚΟ, *Σύνοψις 2 - Θεολογίες* (κατάλογος έκθεσης), Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Αθήνα 2002

