



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΠΛΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΠΕΡΙΠΛΑΝΗΣΗΣ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΤΕΧΝΗ

ΕΛΕΑΝΑ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗ
ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ
ΙΩΑΝΝΙΝΑ, 2016

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΠΛΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΠΕΡΙΠΛΑΝΗΣΗΣ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΤΕΧΝΗ

ΕΛΕΑΝΑ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗ
ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ
ΙΩΑΝΝΙΝΑ, 2016

Η έγκριση της διδακτορικής διατριβής από το Τμήμα Πλαστικών Τεχνών και
επιστημών της Τέχνης της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων δεν
υποδηλώνει αποδοχή των γνωμών του συγγραφέα
Ν. 5343/32, άρθρο 202, παράγραφος 2

Ημερομηνία αίτησης: 23/03/2008

Ημερομηνία ορισμού Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής:

Γ.Σ.Ε.Σ 100/19/05/2008

Μέλη Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής:

Επιβλέπων: Αθανάσιος Χρήστου, Αναπληρωτής Καθηγητής του Τμήματος Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

Μέλη: Νικόλαος Κατσικούδης, Αναπληρωτής Καθηγητής του Τμήματος Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
Κωνσταντίνος Ιωαννίδης, Επίκουρος Καθηγητής Θεωρίας και Κριτικής της Τέχνης, ΑΣΚΤ

Ημερομηνία ορισμού θέματος: Γ.Σ.Ε.Σ 100/19/05/2008

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΠΕΡΙΠΛΑΝΗΣΗΣ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΤΕΧΝΗ

Ημερομηνία Ανασυγκρότησης Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής:

Γ.Σ.Ε.Σ 108/08/12/2008

Μέλη Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής:

Επιβλέπουσα: Αρετή Αδαμοπούλου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Τμήματος Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

Μέλη: Νικόλαος Κατσικούδης, Αναπληρωτής Καθηγητής του Τμήματος Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
Κωνσταντίνος Ιωαννίδης, Επίκουρος Καθηγητής Θεωρίας και Κριτικής της Τέχνης, ΑΣΚΤ

ΔΙΟΡΙΣΜΟΣ ΕΠΤΑΜΕΛΟΥΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ:

Γ.Σ.Ε.Σ. 17/07/10/2015

Αρετή Αδαμοπούλου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Τμήματος Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων (επιβλέπουσα)

Νικόλαος Κατσικούδης, Αναπληρωτής Καθηγητής του Τμήματος Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

Κωνσταντίνος Ιωαννίδης, Επίκουρος Καθηγητής Θεωρίας και Κριτικής της Τέχνης, ΑΣΚΤ

Ξενοφών Μπήτσικας, Καθηγητής του Τμήματος Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

Ιωάννης Παπαθεοδώρου, Αναπληρωτής Καθηγητής του Τμήματος Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

Νικόλαος-Ίων Τερζόγλου, Επίκουρος Καθηγητής της Σχολής Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Ε.Μ.Π.

Κωνσταντίνος Μπασάνος, Επίκουρος Καθηγητής του Τμήματος Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

Έγκριση Διδακτορικής Διατριβής με βαθμό «ΑΡΙΣΤΑ» στις 14/12/2015

Ο Πρόεδρος του Τμήματος

Η Γραμματέας του Τμήματος

**Καψάλης Γεώργιος
Καθηγητής**

Μόρφω Μπίτου

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	1
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	2
ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ	
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Απαρχές της χωρικής περιπλάνησης στον <i>Άνθρωπο του πλήθους</i> του Πόε.	7
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Μποντλέρ και ο ήρωας της μοντέρνας ζωής, ο πλάνητας.	18
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Οι παρισινές <i>φυσιολογίες</i> και ο ντέντεκτιβ του Μπένγιαμιν.	36
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Από την περιπλάνηση στη συλλογή: ο ρακοσυλλέκτης του Μποντλέρ, ο συλλέκτης και αρχαιολόγος του Μπένγιαμιν.	53
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: Πέρα από τα χωρικά πλαίσια.	
Υπ. 1: Το <i>Σχέδιο εργασίας περί στοών</i> . Η πόλη ως κείμενο στο έργο του Μπένγιαμιν.	66
Υπ. 2: Ο Ντελέζ και η έννοια του <i>ριζώματος</i> .	87
ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ	
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Ο περιπλανώμενος καλλιτέχνης.	
Υπ. 1: Απαρχές, ο Constantin Guys, ο Édouard Manet και οι ιμπρεσιονιστές.	102
Υπ. 2: Καταστασιακή Διεθνής.	126
Υπ. 3: Η περιπλάνηση των Vito Acconci, Sophie Calle, Francis Alÿs, Janet Cardiff.	153
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Ο συλλέκτης καλλιτέχνης.	
Υπ. 1: Από τον Marcel Duchamp και τον Joseph Cornell, στους Marcel Broodthaers, Gerhard Richter, και Susan Hiller.	196
Υπ. 2: Η περίπτωση Mark Dion.	239
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Ο περιπλανώμενος επιμελητής και η ριζωματική έκθεση. Ο περιπλανώμενος φιλότεχνος.	258
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	287
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	296
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΟΝΟΜΑΤΩΝ	312
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΥΛΙΚΟ	i

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το θέμα της παρούσας εργασίας αποτελεί κεντρικό μου προβληματισμό από το δεύτερο έτος σπουδών. Αμφιταλαντευόμενη ουσιαστικά ανάμεσα σε επιστημονικούς τομείς –Ιστορία και Θεωρία της Τέχνης, Αρχιτεκτονική και Επιμέλεια εκθέσεων- πάντα ένιωθα ότι περιπλανιόμουν χωρίς σκοπό. Μου πήρε πολλά χρόνια για να καταλήξω, όχι σε κάποιον συγκεκριμένο προορισμό, αλλά για να αποδεχτώ ότι η περιπλάνησή μου αυτή δεν είναι άσκοπη, αλλά μου έχει προσφέρει πληθώρα ευκαιριών και εμπειριών που έχουν συμβάλει στη διαμόρφωση του χαρακτήρα και της σκέψης μου και εμπλουτίζουν τη δουλειά μου.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τους καθηγητές μου, κυρία Αρετή Αδαμοπούλου - Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Τμήματος Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, κύριο Νικόλαο Κατσικούδη - Αναπληρωτή Καθηγητή του Τμήματος Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων και κύριο Κώστα Ιωαννίδη - Επίκουρο Καθηγητή Θεωρίας και Κριτικής της Τέχνης της ΑΣΚΤ για την πολύτιμη συμβολή τους.

Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω τους γονείς μου και τον σύζυγό μου που με κατανόηση και με την αμέριστη αγάπη τους με στήριξαν όλο αυτό το διάστημα. Αφιερώνω την παρούσα διατριβή στον μικρό μου Κωνσταντίνο.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στόχος της παρούσας διδακτορικής διατριβής είναι να διερευνήσει την έννοια της περιπλάνησης και να ανιχνεύσει τις επιρροές της πρακτικής της στη μοντέρνα και σύγχρονη εικαστική δημιουργία. Η εργασία αναπτύσσεται σε δύο μέρη, το πρώτο όπου αναλύονται οι θεωρητικές προσεγγίσεις στην πρακτική της περιπλάνησης και το δεύτερο, όπου μελετώνται συγκεκριμένα παραδείγματα εικαστικής δημιουργίας που σχετίζονται με την περιπλάνηση, όπως αυτά δεξιώνονται σε διαφορετικό ιστορικό και κοινωνικό κάθε φορά πλαίσιο.

Στο πρώτο μέρος αρχικά αναλύεται η έννοια του κατά Μποντλέρ *πλάνητα*, που αποτέλεσε πρωταγωνιστική φιγούρα στο έργο του γάλλου ποιητή. Θα αναζητήσουμε εδώ τις επιρροές του Μποντλέρ από το έργο του Πόε, *Ο άνθρωπος του πλήθους*,¹ όπου θα ισχυριστούμε ότι αναδεικνύεται μία προδρομική μορφή του πλάνητα, επιχειρώντας συγχρόνως μια συνοπτική σύγκρισή τους. Θα κάνουμε επίσης μία σύντομη αναδρομή στον χώρο δράσης του πλάνητα, τις παρισινές στοές.

Στη συνέχεια θα συσχετίσουμε την πρακτική της περιπλάνησης με τις παρισινές φυσιολογίες, και θα αναγνωρίσουμε τη συγγένεια του αρχικά άεργου² πλάνητα με τον φυσιολόγο και τον συγγραφέα της επιφυλλίδας ή τον ντεντέκτιβ³, ειδικότερα μέσα από την αφήγηση του Βάλτερ Μπένγιαμιν. Μεγάλο μέρος της παρούσας εργασίας συζητά τη μελέτη του Μπένγιαμιν πάνω στο έργο του Μποντλέρ και τους στοχασμούς του που αφορούν το συσχετισμό του πλάνητα, με το ντεντέκτιβ, το συλλέκτη, τον αρχαιολόγο, το φιλότεχνο.

Σε επόμενο κεφάλαιο θα εξετάσουμε την έννοια της περιπλάνησης όπως διαμορφώνεται όταν αποδεσμευτεί από τα χωρικά πλαίσια. Πιο συγκεκριμένα θα επικεντρωθούμε στο σημαντικότερο ίσως όλων των έργων του Βάλτερ Μπένγιαμιν,

¹ Το διήγημα με τίτλο *The Man of the Crowd* δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά το 1840 συγχρόνως στα περιοδικά *Atkinson's Casket* και *Burton's Gentleman's Magazine* και το 1845 συμπεριλήφθηκε στη συλλογή *Edgar Allan Poe, Tales*, Wiley & Putnam's, Νέα Υόρκη 1945. Στην παρούσα διατριβή χρησιμοποιήθηκε η μετάφραση του αφηγήματος από τον Δημοσθένη Κούρτοβικ που εμπεριέχεται στο Πόε, *Το πηγάδι και το εκκρεμές*, σσ. 111-125.

² Η αντίληψη του πλάνητα ως άεργης και κατακριτέας φιγούρας ήταν τυπική κατά την εποχή της εμφάνισής του. Αναφέρεται εδώ, καθώς και στη συνέχεια της παρούσας διατριβής για να το συνδέσουμε με το τότε ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο.

³ Θα αναφέρεται στη συνέχεια ως ντέντεκτιβ ή επιθεωρητής, ή ερευνητής.

το ατελές *Σχέδιο εργασίας περί στοών*.⁴ Θα δούμε επίσης πώς ο Μπένγιαμιν παρομοιάζει την πόλη με το κείμενο και συνηγορεί υπέρ της περιπλάνησης και στις δύο αυτές πραγματικότητες.

Κλείνοντας το θεωρητικό μέρος της παρούσας διατριβής θα αναφερθούμε σε έναν από τους πιο καινοτόμους στοχαστές του προηγούμενου αιώνα, τον Ζίλ Ντελέζ. Θα αρκεστούμε σε ένα συνοπτικό σημείωμα για το έργο του φιλόσοφου εστιάζοντας σε ορισμένα μόνο σημεία, που σχετίζονται με το θέμα μας και χρήζουν ανάλυσης, συγκεκριμένα την έννοια του ‘γίγνεσθαι’ και την μορφή του ‘ριζώματος’. Η έννοια του ριζώματος σχετίζεται με την περιπλάνηση, καθώς θεωρούμε ότι η δομή και η δυναμική του ριζώματος έχει πολλά κοινά στοιχεία με την πρακτική της περιπλάνησης, με τον Μπένγιαμιν και το *Σχέδιο εργασίας περί στοών* του, αλλά και με τις ριζωματικές εκθέσεις που αναφέρονται στο δεύτερο μέρος.

Στο δεύτερο μέρος της διατριβής θα επικεντρωθούμε σε καλλιτέχνες που έχοντας οικειοποιηθεί τις πρακτικές του πλάνητα, παρουσιάζουν σημαντικό έργο. Το πρώτο κεφάλαιο αναφέρεται στους καλλιτέχνες που έχουν επηρεαστεί άμεσα από την τεχνική της περιπλάνησης. Αρχικά θα εστιάσουμε στις πρώτες προσεγγίσεις στην έννοια και την πρακτική της περιπλάνησης, όπως θα τις ανιχνεύσουμε στο έργο των Constantin Guys, Édouard Manet και των ιμπρεσιονιστών.

Στη συνέχεια θα αφιερώσουμε ένα κεφάλαιο στο πρωτοποριακό κίνημα που ονομάστηκε Καταστασιακή Διεθνής, στην πρακτική της ψυχογεωγραφίας και του *dérive* που ανέπτυξαν τα μέλη της, για να καταλήξουμε ότι η περιπλάνηση ως βασική στρατηγική στην αντίδρασή τους ενάντια στην σύγχρονή τους καπιταλιστική κοινωνία, αποτέλεσε απαραίτητο εργαλείο αντίστασης.

Ολοκληρώνοντας τη μελέτη μας στους καλλιτέχνες που έχουν επηρεαστεί από την τεχνική της περιπλάνησης, θα παρουσιάσουμε το έργο κάποιων χαρακτηριστικών σύγχρονων δημιουργών. Οπωσδήποτε δεν είναι εφικτό να συμπεριλάβουμε όλους, ή

⁴ Ο πρωτότυπος τίτλος του έργου ήταν *Passagen-Werk* ή *Passagenarbeit*, ο μεταφρασμένος στα αγγλικά, *Arcades Project*. Στην παρούσα μελέτη αναφερόμαστε στο έργο και με τον πρωτότυπο και τον μεταφρασμένο στα ελληνικά τίτλο, ενώ χρησιμοποιούμε την μετάφραση στα αγγλικά Walter Benjamin, *The Arcades Project*, επιμ. Rolf Tiedemann. μτφ. Howard Eiland και Kevin McLaughlin, Belknap Press, Νέα Υόρκη 2002. Στο σημείο αυτό να σημειωθεί ότι σε όλη τη διατριβή, τα μεταφρασμένα παραθέματα στα οποία δεν αναφέρεται η πηγή της μετάφρασης, έχουν μεταφραστεί από την υπογράφουσα.

τους περισσότερους δημιουργούς που έχουν καταπιαστεί με την πρακτική της περιπλάνησης, συνεπώς θα εστιάσουμε σε κάποια χαρακτηριστικά, αλλά και αρκετά διαφορετικά μεταξύ τους έργα. Συγκεκριμένα θα δούμε το έργο *Following* (1969) του Vito Acconci, τρία έργα της Sophie Calle, με σημαντικότερο ίσως το *Suite Vénitienne* (1980), αρκετά έργα του Francis Alÿs και κάποιους από τους εικαστικούς περιπάτους της Janet Cardiff.

Όπως στο πρώτο μέρος θα συσχετίσουμε, μέσα από τους στοχασμούς του Μπένγιαμιν, την περιπλάνηση με τη συλλογή, και τον πλάνητα με τον ρακοσυλλέκτη, τον αρχαιολόγο έως και τον φιλότεχνο, στο δεύτερο κεφάλαιο του δεύτερου μέρους θα εξετάσουμε έργα και καλλιτέχνες που συνδέονται με την τεχνική της συλλογής, εστιάζοντας σε έργα των Marcel Duchamp, Joseph Cornell, Marcel Broodthaers, αλλά και στους ζώντες Gerhard Richter και Susan Hiller.⁵ Στο πρώτο κεφάλαιο του δεύτερου μέρους καταλήγουμε ότι η περιπλάνηση υπερβαίνει την οπτική και μόνο δραστηριότητα για να αποτελέσει μία συνολική αισθητηριακή εμπειρία και ότι οι καλλιτέχνες που βασίζονται στην τεχνική της περιπλάνησης επιδιώκουν να γεφυρώσουν το χάσμα μεταξύ σύγχρονης τέχνης και σύγχρονης ζωής. Στην περίπτωση της συλλογής, όπως αναλύεται στο δεύτερο κεφάλαιο, θα υποστηρίξουμε ότι στόχος των καλλιτεχνών-συλλεκτών είναι αφ' ενός η ανεξαρτητοποίηση από τα περιχαρακωμένα εικαστικά μέσα και αφ' ετέρου η θεσμική κριτική.

Στη συνέχεια θα δούμε μεμονωμένα την περίπτωση του Mark Dion που μέσα από τις ανασκαφές του συνδέει την εικαστική δημιουργία με την επιστήμη της αρχαιολογίας. Το δεύτερο μέρος ολοκληρώνεται με την ανάλυση της σχέσης της περιπλάνησης με τον επιμελητή έκθεσης καθώς και με τον φιλότεχνο. Εξετάζονται σημαντικές εκθέσεις που αφ' ενός αποτελούν μία διαφορετική προσέγγιση στην επιμελητική διεργασία, και που αφ' ετέρου ευνοούν, έως και προϋποθέτουν την περιπλάνηση του θεατή, όπως οι «διασπαρμένες στο χώρο»⁶ εκθέσεις.

Ολοκληρώνοντας την παρούσα διατριβή αποσκοπούμε στο να έχουμε παρουσιάσει μία συνεκτική και ολοκληρωμένη εικόνα της περιπλάνησης και του περιπλανώμενου,

⁵ Και πάλι η επιλογή των συγκεκριμένων δημιουργών θα δικαιολογηθεί στο κύριο μέρος.

⁶ Η Mary Jane Jacob, χαρακτηρίζει αυτού του είδους τις εκθέσεις ως 'scattered site', στο άρθρο της "Making History in Charleston", στο Jacob, *Places with a Past*, σ. 5. Μεταφράζουμε περιφραστικά ως «διασπαρμένες στο χώρο» εκθέσεις μέσα σε εισαγωγικά. Για περισσότερη ανάλυση βλ. κεφάλαιο 3, δεύτερου μέρους.

των διαφορετικών εμφανίσεών του, και της δεξίωσής του σε διαφορετικό κάθε φορά ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο. Αρχικά σε θεωρητικό και στη συνέχεια σε πρακτικό επίπεδο επιδιώκουμε να αποδείξουμε ότι μία πρακτική που σχετίστηκε αρχικά με μία αρνητικά προβεβλημένη εικόνα, αυτή του μποντλερικού πλάνητα, ή του ‘ανθρώπου του πλήθους’ του Πόε, έχει εντέλει συμβάλει σημαντικά στη σύσταση και στη συνέχεια στην αμφισβήτηση ενός κυρίαρχου μοντερνιστικού προτύπου και έχει τελικά αποτελέσει καταλύτη του μεταμοντερνισμού.

Προτού προχωρήσουμε στο κύριο μέρος οφείλουμε να επισημάνουμε ότι η ιδιαιτερότητα και συνάμα η δυναμική της έρευνάς μας έγκειται στο γεγονός ότι επεκτείνεται και συμπεριλαμβάνει πολλές διαφορετικές πτυχές που αξίζει να διερευνηθούν περαιτέρω, και ότι δημιουργεί ξεχωριστές διαδρομές που ο κάθε μεμονωμένος αναγνώστης-ερευνητής μπορεί να ακολουθήσει. Όπως χαρακτηριστικά υποστηρίζει ο Ντελέζ -σχετικά με το ρίζωμα- σημασία δεν έχουν τόσο τα σημεία, όσο οι διαδρομές, οι γραμμές, οι συσχετισμοί και οι δυνατότητες εξέλιξης.⁷ Σκοπός της παρούσας διατριβής δεν είναι να εξαντλήσει το θέμα που πραγματεύεται, που άλλωστε είναι ανεξάντλητο, αλλά να διεγείρει σκέψη και συζήτηση καλύπτοντας ένα ευρύ φάσμα διαφορετικών ενδιαφερόντων. Συνεπώς κάποιες πτυχές της έρευνας έχουν αναγκαστικά και σκοπίμως αγνοηθεί, ή έστω, περιοριστεί.

Για παράδειγμα θα μπορούσαν να συμπεριληφθούν περισσότερες λογοτεχνικές αναφορές, όπως για παράδειγμα έργα του Rousseau⁸, ή του Borges.⁹ Ακόμα, θα μπορούσε να συζητηθεί η περιπλάνηση όπως εμφανίζεται στον κινηματογράφο - πιο συγκεκριμένα στα film noir με τον πρωταγωνιστή ντεντέκτιβ. Μία ακόμα σημαντική πτυχή που έχει αγνοηθεί, και που θα μπορούσε να αποτελέσει ξεχωριστή έρευνα, είναι η περιήγηση στο διαδίκτυο, μία πραγματικά ριζωματική περιπλάνηση.

Όσον αφορά την επιλογή των σύγχρονων εικαστικών που έχουν συμπεριληφθεί μεταξύ πληθώρας δημιουργών, δεν έγινε αυθαίρετα, αλλά βάση συγκεκριμένων κριτηρίων που αναλύονται στο κύριο μέρος της διατριβής. Ειδικότερα στο κεφάλαιο που αφορά στους συλλέκτες καλλιτέχνες έχει επιλεγεί να αναλυθούν μόνο δύο κατηγορίες έργων συλλογών, αυτές που εμπεριέχουν το κουτί-περίβλημα και αυτές που έχουν βασιστεί στο σχηματισμό του καννάβου. Δε έχουν συνεπώς συζητηθεί

⁷ Deleuze - Guattari, *A Thousand Plateau*, σσ. 8-10.

⁸ Συγκεκριμένα το *Les Rêveries du promeneur solitaire*.

⁹ Συγκεκριμένα κάποια διηγήματα από τη συλλογή *Labyrinths*.

πολλά και εξίσου σημαντικά έργα-συλλογές, όπως για παράδειγμα τα έργα των Nouveaux Realistes [Νέων Ρεαλιστών] και ειδικότερα καλλιτεχνών όπως ο Arman, ή άλλων πιο σύγχρονων δημιουργών που καταπιάνονται με την τέχνη της δημιουργικής ανακύκλωσης.

Τα έργα που έχουν τελικά επιλεγεί προφανώς δεν είναι μονοσήμαντα, αλλά ενέχουν πολλαπλές αναγνώσεις. Ωστόσο, η ανάλυσή τους στην παρούσα διατριβή εστιάζει στη σχέση τους με την έννοια και πρακτική της περιπλάνησης, περιορίζοντας άλλες πτυχές. Έτσι, για παράδειγμα η επιτέλεση ως πρωτοπόρο για την εποχή μέσον τέχνης και η αυτοτέλεια, ή μη, της καταγραφής του, σε σχέση με το *Following* του Vito Acconci, απλά επισημαίνεται, η έννοια του αρχείου και η αρχειακή τέχνη, σε σχέση με το έργο του Marcel Broodthaers, επίσης δεν αναλύεται επαρκώς, ενώ αγνοούνται κάποιες φεμινιστικές προσεγγίσεις στην έννοια της περιπλάνησης και το βλέμμα, σε σχέση με το έργο της Sophie Calle. Αντίστοιχα ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις σε σχέση με το έργο της Susan Hiller δεν έχουν διερευνηθεί.

Ειδικότερα το τελευταίο κεφάλαιο που αφορά τον περιπλανώμενο επιμελητή και τον περιπλανώμενο φιλότεχνο, θα μπορούσε να αποτελέσει ξεχωριστή έρευνα, συμπεριλαμβάνοντας περισσότερες εκθέσεις, αλλά και τα ιδιαίτερα σημαντικά Συμπόσια Γλυπτικής όπου συνυπάρχει ουσιαστικά ο περιπλανώμενος καλλιτέχνης με τον περιπλανώμενο θεατή.

Πολλές ακόμα τέτοιες ‘διαδρομές’ που έχουν μεν επισημανθεί, αλλά και περιοριστεί αναφέρονται μέσα στο κείμενο.

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Απαρχές της χωρικής περιπλάνησης στον *Άνθρωπο του πλήθους* του Πόε.

Στην εισαγωγή αναφέρεται ως αφητηρία της παρούσας μελέτης το διήγημα *Ο άνθρωπος του πλήθους*¹ του Έντγκαρ Άλαν Πόε (1809-1849). Το συγκεκριμένο διήγημα, περιορισμένο σχετικά σε μέγεθος και σε δημοτικότητα -σε σχέση με τα υπόλοιπα αφηγήματα του δημιουργού- δημοσιεύθηκε το Δεκέμβρη του 1840 σε δύο συγχρόνως περιοδικά, το *Atkinson's Casket* και το *Burton's Gentleman's Magazine*² στη Φιλαδέλφεια της Αμερικής, και παρόλο που είναι από τα λιγότερο γνωστά αφηγήματα του δημιουργού, προαναγγέλλει την έννοια του 'πλάνητα' που θα αναπτύξει αργότερα ο Μποντλέρ³ και συνεπώς, όπως προαναφέραμε, σηματοδοτεί την απαρχή της εργασίας.

Προτού προβούμε σε περαιτέρω ανάλυση, οφείλουμε να αναφέρουμε σύντομα το ρόλο που έπαιξε στη σύλληψη του συγκεκριμένου αφηγήματος από τον Πόε ο Κάρολος Ντίκενς.⁴ Ο Έντγκαρ Άλαν Πόε, σχεδόν συνομήλικος με τον Κάρολο Ντίκενς (ο Πόε γεννήθηκε το 1809 και ο Ντίκενς το 1812) δεν είχε δει ποτέ το Λονδίνο στα μέσα της δεκαετίας του 19^{ου} αιώνα, όπου διαδραματίζεται η ιστορία του *Ο άνθρωπος του πλήθους*. Σε νεαρή ηλικία, το 1815, η οικογένεια Άλαν -κηδεμόνες του Πόε μετά τον τραγικό θάνατο της μητέρας του το 1911- μετακόμισε στη Μεγάλη Βρετανία, παίρνοντας μαζί τους τον μικρό Έντγκαρ, όπου και έζησαν συνολικά για πέντε χρόνια μεταξύ Αγγλίας και Σκωτίας. Κατά τον βιογράφο του Πόε, Arthur Hobson Quinn: «Ο Πόε είναι μοναδικός μεταξύ των μεγάλων Αμερικανών συγγραφέων της γενιάς του στο ότι έχει περάσει ένα

¹ Το διήγημα με τίτλο *The Man of the Crowd* δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά το 1840 συγχρόνως στα περιοδικά *Atkinson's Casket* και *Burton's Gentleman's Magazine* και το 1845 συμπεριλήφθηκε στη συλλογή Edgar Allan Poe, *Tales*, Wiley & Putnam's, Νέα Υόρκη 1945. Στην παρούσα διατριβή χρησιμοποιήθηκε η μετάφρασή του αφηγήματος από τον Δημοσθένη Κούρτοβικ που εμπεριέχεται στο Πόε, *Το πηγάδι και το εκκρεμές*, σσ. 111-125.

² Τα δύο περιοδικά *Atkinson's Casket* και το *Burton's Gentleman's Magazine* συγχωνεύτηκαν το 1940 σε ένα, με τίτλο *Graham's Magazine*. Ο Πόε συνεργαζόταν με το *Burton's Gentleman's Magazine* ήδη από το 1939, και συνέχισε τη συνεργασία του με τον George Rex Graham και στο νεοσύστατο περιοδικό, όπως αναφέρεται από τον βιογράφο του Arthur Hobson Quinn, στο Hobson Quinn, *Edgar Allan Poe*.

³ Κατά τον Βάλτερ Μπένγιαμιν, στο έργο του *Charles Baudelaire: A Lyric Poet*, σ. 54, ο «άνθρωπος του πλήθους» του Πόε ήταν «η πρώτη περιγραφή του πλάνητα» του Μποντλέρ. Η έννοια του πλάνητα (*flâneur*), όπως διατυπώθηκε από τον Σαρλ Μποντλέρ, θα αναπτυχθεί λεπτομερώς στο επόμενο κεφάλαιο.

⁴ Brand, *The Spectator and the City*.

μέρος της παιδικής του ηλικίας στην Αγγλία. Αυτή η περίοδος της ζωής του είναι σημαντική, καθώς είμαστε σε θέση να ανιχνεύσουμε μια αναμφισβήτητη επιρροή στη μετέπειτα φαντασία του από τις σκηνές στις οποίες κινήθηκε, σκέφτηκε και αισθάνθηκε». ⁵ Παρ' όλ' αυτά, το Λονδίνο μπορεί μεν να του ήταν γνώριμο, αλλά αρκετά νωρίτερα, όπως είδαμε στην αρχή του 19^{ου} αιώνα και όχι το 1840 - έτος συγγραφής του αφηγήματος. Ως εκ τούτου, συμπεραίνουμε ότι κάποια μεμονωμένα στοιχεία που ο αναγνώστης μπορεί να αναγνωρίσει από το Λονδίνο του 1840, καθώς και η γενική περιγραφή της υποβλητικής ατμόσφαιρας της μητρόπολης, ο Πόε τα έχει δανειστεί από περιγραφές άλλων συγγραφέων, κυρίως από τον Κάρολο Ντίκενς, πιο συγκεκριμένα, από το έργο του τελευταίου, *Σκιαγραφήματα του Μποζ*⁶ του 1836. Πράγματι το σκοτεινό, βρόμικο και θορυβώδες Λονδίνο το οποίο περιγράφει ο αφηγητής του Πόε δεν είναι άλλο από αυτό του Ντίκενς.⁷

Η πλοκή του *Ανθρώπου του πλήθους* είναι απλή, πολύ πιο απλή από άλλα αφηγήματα του συγγραφέα, χωρίς ραγδαία εξέλιξη και χωρίς κάποια ιδιαίτερη κορύφωση, ή λύση.⁸ Η αξία όμως του αφηγήματος δεν έγκειται στην πλοκή του, αλλά σε παράγοντες που θα εξεταστούν στη συνέχεια.

Πρώτο μέρος

Το διήγημα είναι ουσιαστικά μία αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο, ενός ανθρώπου που κάθεται σε ένα καφενείο στο Λονδίνο της δεκαετίας του 1840, σε μια από τις κυριότερες βιομηχανικές μεγαλουπόλεις.⁹ Χωρίζεται σε δύο μέρη. Το πρώτο μέρος αποτελεί η περιγραφή του πλήθους των Λονδρέζων που περνά μπροστά από το παράθυρο του καφενείου και που ο αφηγητής παρατηρεί. Παραμένει ανώνυμος, και έχει μόλις ξεπεράσει κάποια ασθένεια, την οποία όμως ο συγγραφέας δεν διευκρινίζει.¹⁰ Η απουσία

⁵ Hobson Quinn, *Edgar Allan Poe*, σ. 65.

⁶ Dickens, *Sketches by "Boz"*.

⁷ Ο Μπένγιαμιν, στην ανάλυσή του για το διήγημα *Ο άνθρωπος του πλήθους* του Πόε, παραθέτει ένα γράμμα του Ντίκενς του 1846, κατά τον οποίο: «Η προσπάθεια και ο κόπος της συγγραφής, μέρα με τη μέρα, χωρίς αυτό το μαγικό φανάρι είναι τερατώδεις ... Οι χαρακτήρες μου φαίνεται να θέλουν να μείνουν ακίνητοι αν δεν έχουν το πλήθος γύρω τους». Αντίλαμβανόμαστε, ότι το πλήθος και η σημασία του ήταν πρωταρχικά στο έργο του Ντίκενς, όπως θα δούμε στη συνέχεια και στο έργο του Πόε.

⁸ Weinstoc, "The Crowd Within...", *The Edgar Allan Poe Review*, σσ. 50-64.

⁹ Prest, *Albion Ascendant*.

¹⁰ Weinstoc "The Crowd Within...", *The Edgar Allan Poe Review*, σσ. 50-64.

του, λόγω ασθενείας, από τον έξω κόσμο, και η πρόσφατη ανακτηθείσα ενέργειά του τον κάνουν αφ' ενός πιο εναργή και αφ' ετέρου πιο περίεργο και παρατηρητικό¹¹, όπως ο ίδιος αναφέρει, με αποτέλεσμα να μας παρουσιάζει με ιδιαίτερη λεπτομέρεια τη φυσική υπόσταση και τη συμπεριφορά του πλήθους που περνάει από μπροστά του. Έτσι ο Πόε, μέσω του αφηγητή του, παρεμβάλλει περιγραφές όπως η ακόλουθη:

«Η τάξη των εμποροϋπαλλήλων είχε φυσικά πολλούς αντιπροσώπους, που εύκολα τους ξεχώριζες. Διέκρινα δύο κατηγορίες. Υπήρχαν οι υπάλληλοι των μεγάλων διαφημιστικών εταιριών, νεαροί κύριοι με εφαρμοστά πανωφόρια, καλογουαλισμένα μποντίνια, πομαδισμένα μαλλιά και αυθάδικα ανασηκωμένο χείλι. Εκτός από κάποια ζωηράδα στις κινήσεις τους, που μη βρίσκοντας καλύτερη λέξη θα την ονομάσω ‘υπαλληλική σβελτάδα’, οι τρόποι αυτών των ανθρώπων μου φαίνονταν πως αποτελούσαν τέλειο δείγμα αυτού που πριν από ένα ή ενάμιση χρόνο θεωρούνταν καλή συμπεριφορά. Είχαν κατά κάποιο τρόπο το παρωχημένο φέρσιμο της καλής κοινωνίας –πράγμα που, όπως νομίζω, χαρακτηρίζει με τον πιο πετυχημένο τρόπο αυτή την κατηγορία. Η άλλη κατηγορία, οι υπάλληλοι των παλιών, σοβαρών εμπορικών οίκων, είχαν ολότελα διαφορετική εμφάνιση. Εύκολα ξεχώριζε κανείς αυτές τις ‘καταξιωμένες παλιοσειρές’ απ’τα μαύρα ή καφετιά παλτά τους και τα άνετα πανταλόνια τους, απ’ τις άσπρες γραβάτες και τα άσπρα γιλέκα τους, απ’τα φαρδιά, γερά παπούτσια, τις χοντρές κάλτσες ή τις σκληρές γκέτες. Όλων τα μαλλιά ήταν ήδη αραιωμένα, και το δεξιό αντί τους, που χρόνια ολόκληρα κρατούσε τον κονδυλοφόρο, είχε πια συνηθίσει να προεξέχει λίγο από το κεφάλι...»¹²

Η περιγραφή του πλήθους από τον Πόε, μέρος της οποίας παρατίθεται, δεν αποτελεί απλά μία καταγραφή, αλλά η μεγαλοφυΐα της έγκειται στο ότι ο Πόε δεν περιορίζεται στην παρουσίαση της απομόνωσης του κάθε ανθρώπου μέσα στη μητρόπολη, αλλά παρουσιάζει μία συλλογική απομόνωση, μέσα από την ομοιομορφία στη συμπεριφορά, την εμφάνιση, έως και την ένδυση πολυμελών ομάδων.¹³ Οι ξεχωριστές αυτές ομάδες του πλήθους που περιγράφονται από τον Πόε κινούνται με την ταχύτητα και την τυπικότητα που χαρακτηρίζει την κοινωνία της μαζικής παραγωγής και σαν πόνια

¹¹ Η έννοια της ‘προσοχής’ στην καπιταλιστική κοινωνία αναλύεται στο Cray, *Suspensions of Perception*, - συνέχεια του Jonathan Cray, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Κέμπριτζ και Λονδίνο 1990. Ο συγγραφέας εστιάζει στην περίοδο από το 1880 έως περίπου το 1905, μέσα από το έργο των Manet, Seurat και Cézanne για να εξετάσει το ρόλο της προσοχής στον μοντέρνο πολιτισμό. Κατά τον Cray, η παράδοξη φύση της σύγχρονης προσοχής αποτελεί βασική προϋπόθεση της ελευθερίας και της δημιουργικότητας του ατόμου, αλλά και κεντρικό στοιχείο για τη λειτουργία της οικονομίας, της μαζικής κατανάλωσης και του θεάματος. Θα δούμε με περισσότερη λεπτομέρεια την μελέτη του Cray στο πρώτο κεφάλαιο του δεύτερου μέρους, σε σχέση με τον μποντλερικό πλάνητα, τον ζωγράφο Constantin Guys και τους ιμπρεσιονιστές.

¹² Πόε, *Το πηγάδι και το εκκρεμές*, σσ. 113-114.

¹³ Mazurek, “Art, Ambiguity, and the Artist...”, *Poe Studies*, σσ. 25-28.

παρελαύνουν μπροστά από τον αφηγητή έχοντας αποβάλλει κάθε στοιχείο που τους ξεχωρίζει. Ακόμα και τα εξωτερικά τους χαρακτηριστικά έχουν αφομοιωθεί. Δεν επικοινωνούν μεταξύ τους και διατηρούν εξίσου την απόστασή τους και από τον ίδιο τον αφηγητή, οποίος είναι και αυτός απομονωμένος από το πλήθος και δεν φαίνεται να γνωρίζει ή να ξεχωρίζει κανέναν.¹⁴ Η διαφορά όμως είναι ότι ο αφηγητής -τουλάχιστον για το πρώτο μέρος του αφηγήματος- δεν παρασύρεται από την ταχύτητα του πλήθους, ή της καθημερινής ζωής σε μια μοντέρνα μητρόπολη, αλλά φαίνεται να μην επηρεάζεται από τους ρυθμούς της βιομηχανικής εποχής, και, σαν να τον προστατεύει το τζάμι του καφενείου, παραμένει ανεξάρτητος και αποστασιοποιημένος.

Επιστρέφοντας στην περιγραφή, η κάθε ομάδα χαρακτηρίζεται από λεπτομέρειες –όπως παραπάνω, η λεπτομέρεια του δεξιού αυτιού που εξέχει- που μόνο ένας οξυδερκής και παρατηρητικός φυσιογνομιστής ή ντεντέκτιβ/ερευνητής θα μπορούσε να αναγνωρίσει και να ερμηνεύσει. Αυτό που οφείλουμε επίσης να αναφέρουμε είναι η εξής ιδιαιτερότητα στην περιγραφή: Ο Πόε, χωρίζει το μεν το πλήθος σε κοινωνικές ομάδες, αλλά την κάθε ομάδα την χωρίζει σε δύο υποσύνολα, τα ευπρεπή και έντιμα μέλη και τα μοναχικά ως και εγκληματικά διπλά¹⁵ τους¹⁶. Έτσι, για παράδειγμα:

«Ντροπαλές κοπέλες, που μετά από πολύωρη δουλειά γύριζαν αργά στο αφιλόξενο σπίτι τους –πιο πολύ θλιμμένες και μ'εσωτερικά δάκρυα παρά αγανακτισμένες– τρόμαζαν μπροστά στα βλέμματα¹⁷ άξεστων ανδρών, που η επαφή τους ήταν βέβαια αναπόφευκτη

¹⁴ Weinstoc "The Crowd Within...", *The Edgar Allan Poe Review*, σσ. 50-64.

¹⁵ Το διπλό, ή ο όρος *doppelgänger* στα γερμανικά, που σε πιστή μετάφραση σημαίνει ο διπλός προκάτοχος, έχει συζητηθεί από πολλούς ψυχαναλυτές και έχει χρησιμοποιηθεί συχνά στη λογοτεχνία, βλ. Hoffmann, Wilde). Από τις πρώτες και πιο σημαντικές μελέτες είναι το Rank, *Der Doppelgänger*. Στη μελέτη του ο Otto Rank κάνει μία εθνολογική αναδρομή στην έννοια του διπλού, όπως έχει εμφανιστεί στη μυθολογία, αλλά και στις προκαταλήψεις λαών, όπως οι Ινδιάνοι, οι αρχαίοι Έλληνες (ο μύθος του Νάρκισσου), κ.ά., είτε με τη μορφή της σκιάς, είτε με τη μορφή της αντανάκλασης. Αναφέρει ακόμα ότι η σκιά, ή το διπλό μπορεί να συμβολίζει τη συνείδηση του ατόμου. Αλλά και ο Sigmund Freud έχει επίσης ασχοληθεί με το θέμα στο δοκίμιό του "Das Unheimliche" του 1919 –στην παρούσα διατριβή χρησιμοποιήσαμε τη μετάφραση στα ελληνικά Φρόντ, *Το ανοίκειο*. Συγκεκριμένα ο Freud αναφέρεται στο διπλό (σωσία), και στον Otto Rank καταλήγοντας ότι το διπλό, ή σωσίας, ενώ αρχικά αποτέλεσε ένα στοιχείο διασφάλισης της διατήρησης του Εγώ, ένα ναρκισσιστικό εντέλει μόρφωμα, τελικά εξελίσσεται σε «έναν ανοίκειο προάγγελο θανάτου».

¹⁶ Mazurek, "Art, Ambiguity, and the Artist...", *Poe Studies*, σσ. 25-28.

¹⁷ Η έννοια του «βλέμματος» (the gaze) έχει εξετασθεί στην ψυχανάλυση, για παράδειγμα «το στάδιο του καθρέφτη» (1936) του Jacques Lacan (stage du miroir), αλλά και στην ιστορία της τέχνης. Έτσι έχουμε φεμινιστικές αναγνώσεις, όπως της Laura Mulvey, αλλά και αναλύσεις όπως του John Berger, στο βιβλίο του *Ways of Seeing*. Δεν θα παραμείνουμε στο παρόν κεφάλαιο περισσότερο, καθώς είναι πιο σκόπιμο να επεκταθούμε στο μεγάλο αυτό θέμα στο δεύτερο μέρος της εργασίας, σε σχέση με το έργο του Vito Acconci και της Sophie Calle.

μέσα στο συνωτισμό. Μετά, γυναίκες – θηλυκά κάθε λογής και κάθε ηλικίας: άψογες καλλονές στην ακμή των γυναικείων τους θέλητρων, που μου θύμιζαν εκείνο το άγαλμα του Λουκιανού, το εξωτερικά φτιαγμένο από παριανό μάρμαρο και εσωτερικά γεμάτο περιπτώματα, η εξαθλιωμένη λεπρή με τα κουρέλια, η ρυτιδιασμένη, φτιασιδωμένη, φορτωμένη διαμαντικά γριά πόρνη».¹⁸

Αντίστοιχα η ίδια η πλοκή ξεδιπλώνεται για το πρώτο μισό του αφηγήματος την ημέρα και για το δεύτερο μισό τη νύχτα. Η έμφαση αυτή στο διπλό (ακόμα και το όνομα του καφενείου που κάθετα αρχικά ο αφηγητής υποδηλώνει το διπλό: D---, όπως *double*) κατά τον Patrick Quinn¹⁹, αποτελεί τον πυρήνα του αφηγήματος. Ο ‘άνθρωπος του πλήθους’ που εμφανίζεται στο δεύτερο μέρος και ο αφηγητής, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι είναι ουσιαστικά το ίδιο πρόσωπο, οι δύο πλευρές, θετική και αρνητική, του ίδιου ανθρώπου, ακόμα και η συνείδησή του, ίσως ακόμα και οι δύο πλευρές του ίδιου του συγγραφέα. Η πολυτάραχη ζωή του Πόε, οι βραδινές του εξορμήσεις και οι εξαρτήσεις του είναι γνωστά. Μπορεί να μην υπάρχει κάποιο απτό στοιχείο στο κείμενο που να επιβεβαιώνει την ύπαρξη αυτής της διπλής υπόστασης, όμως η διπλή ταυτότητα του αφηγητή-ξένου σαφώς υποδηλώνεται. Ο αφηγητής έρχεται αντιμέτωπος με το *doppelgänger* του, με το διπλό του, με τη συνείδησή του. Ίσως και να βρίσκεται κοντά στο θάνατο –και όχι στο στάδιο της ανάρρωσης, όπως υποστηρίζει-, ίσως και να παραληρεί²⁰ εξ ου και κυνηγά τη σκιά του.²¹

Για να επανέλθουμε στο πρώτο μέρος του αφηγήματος, οφείλουμε να παρατηρήσουμε ότι η περιγραφή του πλήθους ξεκινά πιο αφαιρετική και γενικευμένη για να γίνει στη συνέχεια πιο ειδικευμένη, εμμένοντας σε λεπτομέρειες οι οποίες αφ’ ενός αποκαλύπτουν την ταξική δομή της σύγχρονης του κοινωνίας και αφ’ ετέρου αποτελούν τεκμήριο της οξυδέρκειας και παρατηρητικότητας του αφηγητή-φυσιογνωμιστή-ντεντέκτιβ.²²

Ουσιαστικά ο αφηγητής εμμένει ιδιαίτερα στο να κατατάξει, να ‘τακτοποιήσει’ τα μέλη της κοινωνίας του Λονδίνου, ανάλογα με τα εξωτερικά φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά

¹⁸ Πόε, *Το πηγάδι και το εκκρεμές*, σ. 116.

¹⁹ Quinn, *The French Face*, σσ. 229-233.

²⁰ Weinstoc “The Crowd Within...”, *The Edgar Allan Poe Review*, σσ. 50-64.

²¹ Τη διπλή αυτή ταυτότητα θα επεξεργαστούμε και σε επόμενο κεφάλαιο της μελέτης, σε σχέση με το έργο *Doppelgänger* του Francis Alÿs.

²² Brand, *The Spectator and the City*.

τους και τη συμπεριφορά τους, σε προκαθορισμένα κοινωνικά σύνολα του 19^{ου} αιώνα.²³ Ίσως εντέλει η εμμονή του αυτή με την αυστηρή κατηγοριοποίηση να αποτελεί και μία άμυνα ενάντια στους φόβους που του προκαλεί η ίδια η κοινωνία και η καθημερινή ζωή μέσα στη χαώδη μεγαλούπολη του Λονδίνου.

Στο πρώτο μέρος, η περιγραφή των περαστικών θυμίζει παρισινή *φυσιολογία*²⁴, όπως ήταν γνωστά τα μικρά σε μήκος κείμενα που παρέθεταν αφηγήσεις της καθημερινής παρισινής ζωής, εμπεριέχοντας σκηνές του δρόμου, περιγραφές, ακόμα και καρικατούρες των κατοίκων. Οι φυσιολογίες ήταν ιδιαίτερα δημοφιλείς στις αρχές του 19^{ου} αιώνα στο Παρίσι. Περαιτέρω ανάλυσή τους θα ακολουθήσει σε επόμενο κεφάλαιο, αποτελούν δε συνδυαστικό κρίκο του Πόε με τον Μποντλέρ και του ‘ανθρώπου του πλήθους’ με τον παρισινό πλάνητα.

Συμπεραίνουμε τελικά ότι η περιγραφή του πλήθους στον Πόε δεν αποτελεί μία απλή καταγραφή, αλλά βρίθει καλλιτεχνικού ενδιαφέροντος. Είναι ουσιαστικά μία ιδιαίτερα δημιουργική καταγραφή. Πιο συγκεκριμένα, η κάθε λεπτομέρεια της εξωτερικής εμφάνισης, ή της συμπεριφοράς του κάθε ανθρώπου αποτελεί ερέθισμα για τη φαντασία του λογοτέχνη και θα μπορούσε να προεκταθεί ακόμα περισσότερο.

Να επισημάνουμε στο σημείο αυτό ότι αυτή η σχέση του πλήθους και της καταγραφής του με την καλλιτεχνική παραγωγή απλά αναφέρεται εδώ, για να συζητηθεί περαιτέρω στο δεύτερο μέρος της εργασίας, όπου και αναλύεται το έργο συγκεκριμένων καλλιτεχνών που χρησιμοποίησαν την περιπλάνηση και τη συλλογή ως μέσον/μέθοδο καλλιτεχνικής παραγωγής.

Δεύτερο μέρος

Στο δεύτερο μέρος του αφηγήματος η άκαρπη προσπάθεια του αφηγητή να κατατάξει έναν άγνωστο ηλικιωμένο άντρα σε μία από τις κατηγορίες που προηγήθηκαν στην περιγραφή του, κατά τον Weinstoc²⁵, τον ωθεί τελικά να αφήσει το καταφύγιό του, το καφενείο, και να βγει στο δρόμο με σκοπό να τον ακολουθήσει:

²³ Weinstoc “The Crowd Within...”, *The Edgar Allan Poe Review*.

²⁴ Το λογοτεχνικό είδος που έγινε ευρύτερα γνωστό ως παρισινή φυσιολογία θα αναλυθεί λεπτομερώς σε επόμενο κεφάλαιο.

²⁵ Weinstoc “The Crowd Within...”, *The Edgar Allan Poe Review*, σσ. 50-64.

«Έτσι λοιπόν, με το μέτωπο κολλημένο στο τζάμι του παραθύρου, περιεργαζόμουν το πλήθος των περαστικών, όταν ξαφνικά με αιχμαλώτισε ένα πρόσωπο που ξεφύτρωσε εκεί έξω –ένα πρόσωπο με παράξενα έντονη, πολυσήμαντη έκφραση- ένα πρόσωπο που ανήκε σε ένα σαραβαλιασμένο γέρο εξήντα πέντε ως εβδομήντα χρόνων. Ποτέ στη ζωή μου δεν είδα άλλο πρόσωπο που να του μοιάζει έστω και αμυδρά. Αλλά θυμάμαι πολύ καλά ότι η πρώτη μου σκέψη, μόλις τον είδα, ήταν πως κάθε ζωγράφος που ζωγραφίζει αποκλειστικά το διάβολο θα προτιμούσε αυτό το πρόσωπο απ’ όλες τις καλλιτεχνικές αναπαραστάσεις του σατανά. Με την πρώτη κιόλας πρόχειρη εξέταση που του έκανα, προσπάθησα ν’ αναλύσω κάπως την εντύπωση που μου προκάλεσε αυτό το πρόσωπο· και γεννήθηκαν στο κεφάλι μου συγκεχυμένες κι αντιφατικές σκέψεις, που μιλούσαν για μεγάλη πνευματική ρώμη, προσοχή, φτώχεια, φιλαργυρία, παγερότητα, μοχθηρία, αιμοδιψία, χλευασμό, ανεμελιά, τρόμο, βαθύτατη απόγνωση. Ένιωσα αλλόκοτα αιχμαλωτισμένος, συγκινημένος, ταραγμένος. ‘Ποια παράξενη ιστορία’, είπα μέσα μου, ‘πρέπει να είναι γραμμένη στο βιβλίο αυτής της καρδιάς’. Και ξαφνικά με κυρίεψε η ακατανίκητη επιθυμία να μη χάσω από τα μάτια μου αυτόν τον άνθρωπο, να μάθω περισσότερα γι’ αυτόν».²⁶

Η παρακολούθηση αυτή, ενώ αρχικά φαίνεται ότι δεν θα διαρκέσει πολύ, τελικά συνεχίζεται μέχρι τις πρωινές ώρες. Η απλή καταγραφή του πλήθους από έναν αφηγητή που κάθετα αποστασιοποιημένος και ουσιαστικά προστατευμένος σε ένα καφενείο και χαζεύει προσπαθώντας να περάσει την ώρα του, αποκτά διαφορετική δυναμική. Ο αφηγητής πλέον λαμβάνει ενεργά μέρος στην πλοκή, ακολουθεί τον άγνωστο. Στο δεύτερο μέρος του αφηγήματος χρήζουν ανάλυσης αφ’ ενός ο ιδιαίτερος χαρακτήρας του ξένου, και αφ’ ετέρου η ίδια η πράξη της ‘παρακολούθησης’ από τον αφηγητή. Ήδη μέσα στο διήγημα ο πρωταγωνιστής εμφανίζεται ως φυσιογνωμιστής, αλλά και ως ντεντέκτιβ. Αυτή η πολυσημία και η δυναμική μέσα στο ίδιο το κείμενο, είναι και ο λόγος που το συγκεκριμένο διήγημα αναλύεται στην παρούσα μελέτη, και όχι μόνο για το λόγο ότι αποτελεί πρόδρομο του μποντλερικού πλάνητα.

Κατ’ αρχάς ο ξένος: ο άγνωστος άντρας δεν είναι αλήτης, δεν είναι ζητιάνος, δεν είναι χαρτοπαίκτης, αλλά δεν είναι ούτε κάποιος επαγγελματίας ή αστός, δεν ανήκει πουθενά, αλλά συγχρόνως αποτελεί μέρος του πλήθους και όπως θα δούμε στη συνέχεια εξαρτάται από αυτό ακριβώς το πλήθος στο οποίο δεν μπορεί να ενταχθεί. Πιο συγκεκριμένα:

«Ήταν πολύ κοντός, πολύ λιπόσαρκος και εξαιρετικά καχεκτικός. Τα ρούχα του, σε

²⁶ Πόε, *Το πηγάδι και το εκκρεμές*, σ. 118.

γενικές γραμμές, έδειχναν βρώμικα και φθαρμένα, πρόσεξα όμως, όταν βρέθηκε τυχαία κάτω από το φως ενός φανοστάτη, πως τα ασπρόρουχά του, παρόλο που και αυτά ήταν ακάθαρτα, ήταν ωστόσο από καλό ύφασμα».²⁷ Δείχνει συνεπώς αυτός ο άνθρωπος ότι ενδεχομένως κάποτε να ήταν περιποιημένος, ίσως και πλούσιος, αλλά τώρα έχει παραμελήσει την εξωτερική του εμφάνιση. Ίσως να ήταν και κάποιος δανδής, ένας αριστοκράτης που κατέπεσε. Το αν είναι εγκληματίας δεν είναι ξεκάθαρο, αν και κατά τον συγγραφέα είναι η προσωποποίηση του διαβόλου, όπως πολύ χαρακτηριστικά λέει, πράγμα που προσθέτει στο μυστήριο και στο σασπένς της ιστορίας.

Ο ξένος συνεπώς δεν ανήκει φυσιογνωμικά –αλλά ούτε και βάσει της συμπεριφοράς του– σε καμία κατηγορία, η «πολυσήμαντη έκφρασή του» δεν του το επιτρέπει, ο αφηγητής αδυνατεί να τον κατατάξει στις ‘τακτοποιημένες’ ομάδες του. Μετά από πολύωρη παρακολούθηση και ενώ στην αρχή ο αφηγητής αδυνατεί να καταλάβει το σκοπό των περιπλανήσεων του αγνώστου, τελικά καταλήγει στο συμπέρασμα ότι ο άνθρωπος αυτός «δεν μπορεί να μείνει μόνος, είναι ο άνθρωπος του πλήθους».²⁸ Αντιλαμβανόμαστε τελικά ότι ‘άνθρωπος του πλήθους’ μπορεί να μην ανήκει σε καμία από τις υπό-ομάδες του πλήθους –όπως αναφέραμε παραπάνω–, αλλά δεν μπορεί και να το αποχωριστεί. Με εμμονή το αναζητά συνέχεια, πρωί και βράδυ, με καλό ή κακό καιρό, σε ασφαλείς ή επικίνδυνες περιοχές. Δεν φαίνεται καν να επιλέγει ποιον θα ακολουθήσει, του αρκεί να είναι κοντά σε κόσμο, σαν η ίδια η ύπαρξή του να είναι συνυφασμένη με την ύπαρξη του πλήθους.

Βέβαια, αυτό που οφείλουμε να αναφέρουμε είναι ότι ο περιπλανώμενος ξένος συνθέτει μία αρνητική φιγούρα στον Πόε, ή ίσως και την αρνητική πλευρά του αφηγητή: «Αυτός ο άνθρωπος είναι η προσωποποίηση, το πνεύμα του εγκλήματος».²⁹ Ενώ ουσιαστικά δεν εγκληματεί, ο ξένος περιγράφεται σαν εγκληματίας. Λεπτομέρειες, όπως το μαχαίρι που φαίνεται να κουβαλά: «επίσης μου φάνηκε πως μέσα από ένα άνοιγμα του κατά τα άλλα καλοκουμπωμένου και πιθανότατα μεταχειρισμένου αδιάβροχού του, είδα να αστράφτουν ένα διαμάντι και ένα μαχαίρι»³⁰, αλλά και η μυστηριώδης ατμόσφαιρα που τον περιβάλλει, χαρακτηρίζουν σκοτεινή και αινιγματική τη φιγούρα του ηλικιωμένου

²⁷ Πόε, ό.π., σ. 119.

²⁸ Πόε, ό.π., σ. 125.

²⁹ Πόε, ό.π., σ. 125.

³⁰ Πόε, ό.π., σ. 119.

περιπλανώμενου. Ενώ στα αφηγήματα του Πόε, προάγγελους της αστυνομικής λογοτεχνίας δεν λείπει το κύριο συστατικό της πλοκής, δηλαδή το έγκλημα, εδώ λείπει μεν, αλλά ουσιαστικά υπονοείται με αυτήν την αναφορά του συγγραφέα στο μαχαίρι αλλά και την όλη ατμόσφαιρα μυστηρίου. Το αν το έγκλημα έχει προηγηθεί, ή αν θα ακολουθήσει είναι κάτι που ο Πόε αφήνει στον αναγνώστη να το φανταστεί. Αυτή η ομολογουμένως αρνητική χροιά του περιπλανώμενου θα διατηρηθεί εν μέρει από τον Μποντλέρ στον πλάνητα, όπως θα δούμε σε επόμενο κεφάλαιο της μελέτης.

Η απόφαση τελικά του αφηγητή να ακολουθήσει τον ξένο αρκεί για να καταστήσει το διήγημα συγγενές της αστυνομικής λογοτεχνίας.³¹ Ο Πόε τελικά στον *Άνθρωπο του πλήθους* αναπαράγει τεχνικές μυστικής δημοσιογραφίας, αλλά και της μετέπειτα παραγωγής ντοκιμαντέρ, καθώς και πρακτικές των *film noir* των δεκαετιών 1940 και 1950.³²

Η πράξη της παρακολούθησης εισάγει ουσιαστικά και ενεργά στην πλοκή τον αφηγητή, που δεν παρακολουθεί πια από μακριά, αλλά λαμβάνει μέρος στα δρώμενα. Έτσι, στο δεύτερο μέρος του αφηγήματος του Πόε, τα πρόσωπα είναι πια δύο, ο ηλικιωμένος ξένος και ο ‘ντεντέκτιβ’ αφηγητής, ή τελικά οι δύο διαφορετικές πλευρές του ίδιου προσώπου, όπως έχει αναφερθεί πιο πάνω, ίσως και του ίδιου του Πόε. Η εμμονή του αφηγητή να παρακολουθήσει τον άνδρα δεν δικαιολογείται με σαφήνεια, η απλή περιέργεια σαφώς δεν αρκεί. Αρχικά του τραβάει την προσοχή ο ηλικιωμένος άγνωστος επειδή δείχνει να μην ανήκει σε καμία από τις ‘τακτοποιημένες’, συμβατικές κοινωνικές κατηγορίες του αφηγητή, στη συνέχεια, όσο τον παρατηρεί περισσότερο, γίνεται και πιο περίεργος, και τελικά φτάνει να τον ακολουθεί και εκείνος, σχεδόν με εμμονή, μέχρι το επόμενο πρωί, παρά την αδυναμία του λόγω ασθενείας. Η εμμονή αυτή φαίνεται να προέρχεται από την διπλή φύση του αφηγητή,³³ όπως έχουμε ήδη αναφέρει, δηλαδή, συμβολικά τον τραβάει αυτή η περίεργη φυσιολογία επειδή δεν είναι άλλη από το ‘σκοτεινό’ διπλό του.

³¹ Η αστυνομική λογοτεχνία θα συζητηθεί σε επόμενο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας.

³² Η κλασική περίοδος του φιλμ νουάρ στις ΗΠΑ εκτείνεται από τις αρχές της δεκαετίας του ‘40 μέχρι το τέλος της δεκαετίας του ‘50. Αισθητικά τα φιλμ νουάρ φέρουν χαρακτηριστικά του γερμανικού εξπρεσιονισμού, με έντονες αντιθέσεις και χαμηλό φωτισμό. Κύριοι πρωταγωνιστές των φιλμ νουάρ ήταν οι *femmes fatales* και οι σκληροτράχηλοι ντεντέκτιβ, και βασικά θέματα του είδους ήταν ο φόνος, ή το έγκλημα γενικότερα, η ζήλια, η προδοσία. Οι σκηνές παρακολούθησης ήταν πολύ συνήθειες στο είδος, όπως επίσης οι ξεπεσμένοι χαρακτήρες και οι βροχερές νύχτες, Cook - Bernink, *The Cinema Book*.

³³ Weinstoc “The Crowd Within...”, *The Edgar Allan Poe Review*, σσ. 50-64.

Συνδυάζοντας το πρώτο και το δεύτερο μέρος, συμπεραίνουμε ότι τελικά αυτό που ο αφηγητής καταγράφει είναι ένα είδος κοινωνικής ανάλυσης της σύγχρονης του εποχής, μέσα στην οποία ο αναγνώστης αναγνωρίζει σειρά κατηγοριών αστικών φαινομένων. Οι κατηγορίες αυτές περιλαμβάνουν τα πλήθη, την παρατήρηση, την παρακολούθηση, το περπάτημα και την περιπλάνηση. Κάθε μία από αυτές τις κατηγορίες θα αναπτυχθεί στα επόμενα κεφάλαια της παρούσας διατριβής. Συγκεκριμένα θα εξετάσουμε το πλήθος και την περιπλάνηση μέσα από την οπτική των Μποντλέρ και Μπένγιαμιν, η παρατήρηση θα συζητηθεί σε σχέση με τον Jonathan Crary, ενώ θα αναλύσουμε το περπάτημα/περιπλάνηση, ως σημαντικό παράγοντα στον προσδιορισμό της αστικής δομής,³⁴ και ως πράξη που χαρακτηρίζει τον μοντέρνο άνθρωπο μέσα από τους στοχασμούς των Βάλτερ Μπένγιαμιν, Georg Simmel³⁵, Michel De Certeau.³⁶

Προτού ολοκληρώσουμε το παρόν κεφάλαιο, οφείλουμε να επισημαίνουμε ότι τα πάντα στον *Άνθρωπο του πλήθους* είναι «διφορούμενα, ακόμα και η ίδια η ερμηνεία του».³⁷ Η ουσία της ιστορίας δεν περιορίζεται στις παρατηρήσεις και στους προβληματισμούς ενός παραπλανώμενου αφηγητή, που ενδεχομένως να παραληρεί από την αρρώστια που πέρασε ή ακόμα περνά, η αφήγηση, στην εξέλιξή της, δεν οδηγεί στη λύση -ο αφηγητής δεν λύνει το μυστήριο του ηλικιωμένου περιπλανώμενου- αλλά αντίθετα καταλήγει στην παραπλάνηση. Κατά τον Ray Mazurek η ασάφεια στο *The Man of the Crowd* είναι αυτοαναφορική.³⁸ Η πρώτη παράγραφος αναφέρεται σε ένα ‘σκοτεινό’ γερμανικό κείμενο του 1500 (*Hortulus Animae Cum Oratiunculis Aliquibus Superadditis* του Grüninger, σύμφωνα με τη σημείωση του ίδιου του συγγραφέα), «για το οποίο λένε, και πολύ σωστά, ‘πως δεν διαβάζεται’».³⁹ Έτσι, έχουμε μια ιστορία στην οποία το κρυμμένο μυστικό παρουσιάζεται ως αυτό που δεν μπορεί να αποκαλυφθεί. Η ιστορία, αρχίζει και τελειώνει κυκλικά με μια δήλωση σχετικά με ένα ανεξιχνίαστο μυστήριο.⁴⁰ Ο αναγνώστης δεν μπορεί να θεωρήσει τίποτα δεδομένο, αλλά πρέπει να ξαναδιαβάσει με

³⁴ Keesing, *Cultural Antropology*.

³⁵ Ενδεικτικά αναφέρεται το έργο του Ζίμελ, *Περιπλάνηση στη νεωτερικότητα*.

³⁶ De Certeau, *The Practice of Everyday Life*. Στον De Certeau θα επανέλθουμε αναλυτικότερα σε επόμενο κεφάλαιο της διατριβής, συνεπώς στο παρόν απλώς αναφέρεται.

³⁷ Mazurek, “Art, Ambiguity, and the Artist...”, *Poe Studies*, σσ. 25-28.

³⁸ Mazurek, ό.π., σσ. 25-28.

³⁹ Πόε, *Το πηγάδι και το εκκρεμές*, σ. 111.

⁴⁰ Mazurek, “Art, Ambiguity, and the Artist...”, *Poe Studies*, σσ. 25-28.

κριτική σκέψη το διήγημα και να γίνει ο ίδιος ερμηνευτής του νοήματός του. Η ερμηνεία παραμένει ανοιχτή. Η αναξιοπιστία –αν μπορούμε να χαρακτηρίσουμε έτσι την μη επίλυση του μυστηρίου- του αφηγητή αυτομάτως προσδίδει ενεργητικό ρόλο στον αναγνώστη που καλείται να ερμηνεύσει το διήγημα και όχι να το καταναλώσει παθητικά. Αυτό ακριβώς το χαρακτηριστικό της γραφής του Πόε -στο συγκεκριμένο τουλάχιστον διήγημα- το ότι δηλαδή καθιστά τον αναγνώστη του ενεργό παράγοντα της εξέλιξης-ερμηνείας του αφηγήματος είναι μία πολύ σημαντική πτυχή που θα αναλύσουμε περισσότερο σε επόμενο κεφάλαιο σχετικά με τον Βάλτερ Μπένγιαμιν, τον Roland Barthes και τον Umberto Eco, αλλά και αργότερα, κυρίως στο τελευταίο κεφάλαιο της παρούσας διατριβής που αφορά τη θέαση και πρόσληψη εκθέσεων σύγχρονης τέχνης.

Κλείνοντας στο σημείο αυτό την συνοπτική μας ανάλυση του *Ο άνθρωπος του πλήθους* του Πόε, καταλήγουμε ότι το διήγημα εμπεριέχει πολλά και πολύ σημαντικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη νεωτερικότητα, την έννοια της περιπλάνησης, το 'βλέμμα', την ενεργή συμμετοχή του αναγνώστη, το 'διπλό' (*doppelgänger*), και όλα τα άλλα που αναφέραμε προηγουμένως. Με αφορμή το διήγημα, θα αναπτύξουμε στη συνέχεια της διατριβής τις πτυχές αυτές της νεωτερικότητας, αλλά και της αμφισβήτησής της, κυρίως σε σχέση με συγκεκριμένα εικαστικά έργα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Μποντλέρ και ο ήρωας της μοντέρνας ζωής, ο πλάνητας.

Σημαντικό μέρος της παρούσας μελέτης αποτελεί, όπως αναφέραμε και στην εισαγωγή, η ανάλυση της έννοιας του κατά Μποντλέρ *πλάνητα*. Ο πλάνης, ή πλάνητας -στα γαλλικά *flâneur*- αποτελεί πρωταγωνιστική φιγούρα στο έργο και τους στοχασμούς του γάλλου ποιητή που –σύμφωνα πάντα με τον ίδιο- ενσαρκώθηκε στο πρόσωπο του ζωγράφου Constantin Guys.¹ Πιο αναλυτικά θα δούμε το έργο και τη ζωή του ιδιαίτερου αυτού ζωγράφου, Constantin Guys στο δεύτερο μέρος της μελέτης. Στη συνέχεια θα αναζητήσουμε τις απαρχές της σύλληψης του πλάνητα του Μποντλέρ στο έργο του Πόε *Ο άνθρωπος του πλήθους*, επιχειρώντας μια συνοπτική σύγκρισή τους, αλλά και θα τονίσουμε βασικές πτυχές του μποντλερικού πλάνητα που παίζουν σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη της επιχειρηματολογίας μας.

Όπως αναφέραμε στο προηγούμενο κεφάλαιο ο Μποντλέρ έχει άμεσα επηρεαστεί από τον Έντγκαρ Άλαν Πόε.² Τον Μποντλέρ συνεπήρε εξ αρχής το έργο του Πόε³, αλλά όχι μόνο. Σύμφωνα με τη Marie Bonaparte:

«Είναι ιδιαίτερα γνωστό το *κου ντε φουντρ* (κεραυνοβόλημα) που δοκίμασε ο Μποντλέρ όταν ανακάλυψε τον Πόε. Δεκαεφτά χρόνια αφιέρωσε ο μεγάλος γάλλος ποιητής για να μεταφέρει στα γαλλικά το καινούργιο ρίγος που τον ενθουσιάζει, για να ξαναπλάσει κατά έναν τρόπο, στα γαλλικά το παράξενα μακάβριο έργο του αμερικανού διηγηματογράφου. Μυστηριακές συγγένειες, *συνταυτίσεις* θα τις έλεγε ο Μποντλέρ, έδεναν πραγματικά τον Γάλλο με τον Αμερικανό παρ' όλη την εξωτερική διαφορά του τρόπου και των συνθηκών ζωής».⁴

Πιο συγκεκριμένα, ο Μποντλέρ γνώρισε το έργο του Πόε το 1846. Ο Μποντλέρ και ο Πόε είχαν πολλά κοινά στοιχεία, βιογραφικά, υφολογικά και όχι μόνο. Και οι δύο

¹ Ο Ernest Adolphe Hyacinthe Constantin, γεννήθηκε στην πόλη Vlissingen της Ολλανδίας στις 3 Δεκεμβρίου του 1805 και πέθανε το 1882. Εργάστηκε ως σκιτσογράφος και πολεμικός ανταποκριτής και συσχετίστηκε με τους μπρεσιονιστές και άλλους διανοούμενους στο Παρίσι, όπου έζησε για το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του. Στο δεύτερο μέρος της παρούσας διατριβής αφιερώνεται ολόκληρο κεφάλαιο στον ιδιαίτερο αυτό καλλιτέχνη.

² Quinn, *The French Face*.

³ Hayes, *The Cambridge Companion*, σ. 2.

⁴ Μποντλέρ – Τοντορόφ – Βοναπάρτη - Καμπό, *Έντγκαρ Άλαν Πόε*, σ. 72.

έτρεφαν μία ιδιαίτερη προτίμηση για το μακάβριο και το υπερφυσικό.⁵ Όπως ο δανδής Μποντλέρ, έτσι και ο Πόε διατηρούσε μια περιφρονητική αριστοκρατική συμπεριφορά προς τους γύρω του, μία απόσταση, αντίστοιχη με την αποστασιοποίηση του πλάνητα που θα δούμε παρακάτω, αντίστοιχη με την απομόνωση του αφηγητή στον *Άνθρωπο του πλήθους*. Ο Μποντλέρ, επόμενο ήταν, να αναγνωρίσει στον Πόε έναν πρόδρομο του ίδιου και να θελήσει να ακολουθήσει τα βήματά του. Από το 1846 έως το 1865 ασχολήθηκε με τη μετάφραση των έργων του αμερικανού.⁶ Ο Μποντλέρ δεν αρκέστηκε στη μετάφραση, αλλά έγραψε και μία συνοπτική μελέτη για τον Πόε, που συνόδευσε τις μεταφράσεις του, με τίτλο *Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages* [Έντγκαρ Άλαν Πόε, η ζωή του και το έργο του].⁷ Τα βιογραφικά στοιχεία που συνδέουν τους δύο συγγραφείς δεν είναι σκόπιμο να αναλυθούν περισσότερο στην παρούσα μελέτη, και απλά αναφέρονται.

Ο Μποντλέρ ήταν εκείνος που μετέφρασε το μεγαλύτερο μέρος του έργου του Πόε στα γαλλικά, εγχείρημα για το οποίο αφιέρωσε, όπως ήδη αναφέραμε, περίπου δεκαεφτά χρόνια. Προσπάθησε, με τον τρόπο του να ενσαρκώσει στα γαλλικά το ιδιαίτερο έργο του αμερικανού δημιουργού. Είναι προφανές ότι επηρεάστηκε πολύ από το έργο του Πόε.⁸ Πιο συγκεκριμένα, το αστυνομικό μυθιστόρημα, το πιο σημαντικό από τα επιτεύγματα του Πόε, είναι ένα από τα είδη της λογοτεχνίας που αξιώνει ο Μποντλέρ και κατά συνέπεια τον επηρεάζει. Η ανάλυσή του συγκεκριμένου λογοτεχνικού είδους από πληθώρα ερευνητών αποτελεί κατ' επέκταση και μέρος της ανάλυσης του έργου του Μποντλέρ, παρόλο που ο ίδιος δεν έγραψε ποτέ αστυνομικό μυθιστόρημα. Εν συντομία, *Τα άνθη του κακού*⁹, κατά τον Βάλτερ Μπένγιαμιν, έχουν τα περισσότερα από τα βασικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη λεγόμενη αστυνομική λογοτεχνία:¹⁰ το θύμα και τη σκηνή του εγκλήματος, το δολοφόνο και βασικότερο όλων για την παρούσα μελέτη, το

⁵ Μποντλέρ – Τοντορόφ – Βοναπάρτη - Καμπό, ό.π.

⁶ Κατά τον Kevin Hayes ο Μποντλέρ ήταν ο μεγαλύτερος και καλύτερος μεταφραστής του Πόε, όπως αναφέρεται στο Hayes, *The Cambridge Companion*, σ. 226.

⁷ Εκδίδεται, μεταξύ άλλων, στο Baudelaire, *Oeuvres complètes*.

⁸ Hayes, *The Cambridge Companion*.

⁹ *Τα άνθη του κακού*, πρωτότυπος τίτλος *Les fleurs du mal*, είναι μια συλλογή ποιημάτων του Charles Baudelaire που ενσωματώνει σχεδόν όλη την ποιητική του παραγωγή από το 1840. Δημοσιεύθηκε τον Ιούνιο του 1857 και επανεκδόθηκε το 1861.

¹⁰ Το ξεχωριστό λογοτεχνικό είδος «αστυνομική λογοτεχνία», στα αγγλικά *detective story*, θα εξετασθεί πιο αναλυτικά στο επόμενο κεφάλαιο, σε σχέση με τον Πόε και την εμφάνιση του ντεντέκτιβ, αλλά και στο πρώτο κεφάλαιο του δεύτερου μέρους, σε σχέση με το έργο των Vito Acconci και Sophie Calle.

πλήθος. Αυτό που δεν έχουν όμως είναι το χαρακτήρα του ντεντέκτιβ, ή αλλιώς του ερευνητή, απλά γιατί ο Μποντλέρ δεν μπορούσε να ταυτιστεί με τον ντεντέκτιβ, γι' αυτό και δεν τον συμπεριλαμβάνει.¹¹ Ο ντεντέκτιβ παρ' όλ' αυτά έχει εμμέσως προϋδαστεί στο έργο του Μποντλέρ και δεν είναι άλλος από τον πλάνητα, η εμφάνιση του οποίου ως ντεντέκτιβ/ερευνητής θα εξεταστεί εκτενώς στο επόμενο ακριβώς κεφάλαιο, σε σχέση με τον Βάλτερ Μπένγιαμιν.

Ο Άνθρωπος του πλήθους του Πόε, που συζητήθηκε εκτενώς σε προηγούμενο κεφάλαιο και που επίσης μεταφράστηκε στα γαλλικά από τον Μποντλέρ, έχει εν μέρει τη μορφή αστυνομικού μυθιστορήματος. Κατά τον Βάλτερ Μπένγιαμιν και πάλι¹², κάποια από τα βασικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν το αστυνομικό μυθιστόρημα, όπως τα αναφέραμε παραπάνω, υπάρχουν, πιο συγκεκριμένα: το πλήθος, η ατμόσφαιρα, ο διώκτης-ντεντέκτιβ, όμως ουσιαστικά στην προκειμένη περίπτωση λείπει το έγκλημα, αν και – όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο- σαφώς υπαινίσσεται, συγκεκριμένα όταν ο αφηγητής διακρίνει την άκρη του μαχαιριού-στιλέτου να εξέρχεται από το παλτό του 'άνθρωπου του πλήθους'. Στην παρούσα εργασία προφανώς περισσότερο μας ενδιαφέρουν το πλήθος και ο ντεντέκτιβ.

Ο άγνωστος άνδρας που περπατάει στους δρόμους του Λονδίνου και φροντίζει να μην μένει ποτέ μόνος του, αλλά και ο αφηγητής που τον ακολουθεί, έχουν πολλά κοινά χαρακτηριστικά με τον πλάνητα του Μποντλέρ, αλλά και αρκετές διαφορές. Στο κείμενό του για τον Constantin Guys¹³ που θα δούμε αναλυτικότερα στο δεύτερο μέρος της μελέτης, ο Μποντλέρ, χρησιμοποιεί τον τίτλο της ιστορίας του Πόε για να χαρακτηρίσει το ζωγράφο, ως τον 'άνθρωπο του πλήθους' -στα γαλλικά "l'homme des foules", εκτός από 'άνθρωπο του κόσμου'. Συγκεκριμένα γράφει ο ποιητής:

¹¹ Walter Benjamin, *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*, 1938. Εδώ σε μετάφραση Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet*. Τα χαρακτηριστικά που αναφέρει ο Μπένγιαμιν, προφανώς δεν είναι και τα μόνα χαρακτηριστικά της αστυνομικής λογοτεχνίας. Πολύ σημαντικό άρθρο που αναφέρεται στην αστυνομική λογοτεχνία είναι το "The Simple Art of Murder" του Raymond Chandler, που δημοσιεύτηκε ως εισαγωγή της συλλογής του *The Trouble is my Business*. Άλλες σημαντικές μελέτες πάνω στην αστυνομική λογοτεχνία είναι το Scaggs, *Crime Fiction*, καθώς και το Priestman, *The Cambridge Companion*.

¹² Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet*.

¹³ Το *Le peintre de la Vie Moderne* δημοσιεύθηκε σε τρία μέρη στην εφημερίδα *Figaro* το 1863. Στην παρούσα διατριβή έχει χρησιμοποιηθεί η μετάφρασή του στο Baudelaire, *The Painter of Modern life*.

«Θυμάστε μια εικόνα (είναι πραγματικά μια εικόνα), που ζωγραφίστηκε, ή μάλλον γράφτηκε από την πιο ισχυρή πένα της εποχής μας, με τίτλο *Ο άνθρωπος του πλήθους*; Στο παράθυρο ενός καφενείου, εκεί είναι κάποιος που βρίσκεται στην ανάρρωση, ευχάριστα απορροφημένος αγναντεύοντας το πλήθος και το ανακάτεμα, σκεπτόμενος, στη δίνη της σκέψης που τον περιβάλλει. Έχοντας τον τελευταίο καιρό επιστρέφει από την κοιλάδα της σκιάς του θανάτου, αναπνέει με φρενίτιδα όλες τις μυρωδιές και τα αρώματα της ζωής. Όντας ο ίδιος στα πρόθυρα ολικής λήθης, θυμάται, και επιθυμεί διακαώς να θυμηθεί, τα πάντα. Τελικά, ο ίδιος εκσφενδονίζεται ακάθεκτος προς το πλήθος, ακολουθώντας ένα άγνωστο, έχοντας μερικώς δει την όψη του που σε μια μόνο στιγμή τον γοήτευσε. Η περιέργεια έχει γίνει ένα μοιραίο, ακαταμάχητο πάθος. Φανταστείτε έναν καλλιτέχνη, που είναι πάντα, πνευματικά, στην κατάσταση αυτή, και θα έχετε το κλειδί για τη φύση του κυρίου Γ».¹⁴

Βλέπουμε ότι ο χαρακτηρισμός του αμερικανού συγγραφέα διαφέρει από αυτόν του γάλλου ποιητή. Για τον Μποντλέρ η περιέργεια είναι από τα πιο καίρια χαρακτηριστικά του πλάνητα, ή της καλλιτεχνικής φύσης –ο Μποντλέρ στο συγκεκριμένο παράθεμα εξισώνει τον πλάνητα με τον καλλιτέχνη, όπως άλλωστε κάνει και στο δοκίμιό του *Le peintre de la Vie Moderne*-, και ο καλλιτέχνης είναι κάποιος που βρίσκεται συνεχώς σαν σε μία κατάσταση ανάρρωσης, αυξημένης παρατηρητικότητας¹⁵ και αντίληψης.

Από την άλλη, για τον Πόε, ‘ο άνθρωπος του πλήθους’ ήταν ουσιαστικά ο ηλικιωμένος άγνωστος, κάποιος που δεν νιώθει καλά όντας μόνος του και για το λόγο αυτό αναζητά το πλήθος. Το ότι χάνεται μέσα στο πλήθος είναι συνέπεια αυτής της ανασφάλειάς του. Το πλήθος αποτελεί ανάγκη του και το αναζητά σχεδόν με εμμονή. Παρόλ’ αυτά ο άγνωστος του Πόε δεν κοινωνικοποιείται μέσα στο πλήθος, δεν συμμετέχει στην καθημερινή ζωή της μεγαλούπολης, σίγουρα δεν παράγει έργο, παρασύρεται από την ταχύτητα του πλήθους, ταχύτητα μίας βιομηχανικής πόλης¹⁶ και ακολουθεί σχεδόν

¹⁴ Baudelaire, *The Painter of Modern life*, σ. 7.

¹⁵ Υπενθυμίζουμε ότι την έννοια της παρατηρητικότητας και της ‘προσοχής’, όπως αναλύεται στο Crary, *Suspensions of Perception*, θα δούμε πιο αναλυτικά στο πρώτο κεφάλαιο του δεύτερου μέρους της διατριβής (βλ. υποσημ. 80, Μέρος Πρώτο: Κεφάλαιο 1). Όσον αφορά στην προσοχή και το βλέμμα στη μοντέρνα μητρόπολη, αλλά ουσιαστικά σε σχέση με την αδυναμία του υποκειμένου να εγκλιματιστεί στις νέες συνθήκες, θα πρέπει να αναφέρουμε και την έννοια του κατά Simmel *blazé*, όπως αναλύεται στο δοκίμιό του *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903). Δεν θα επεκταθούμε στην παρούσα διατριβή περαιτέρω, όχι μόνο λόγω έλλειψης χώρου, αλλά κυρίως επειδή ο κατά Simmel *blazé* αποτελεί μία αρνητική παρουσία, που διαφέρει κατά πολύ από τον «ήρωα της μοντέρνας ζωής» πλάνητα και από τον εναργή περιπλανώμενο στον οποίο αναφερόμαστε στη συνέχεια, αλλά και γιατί εστιάζει και περιορίζεται στο βλέμμα και μόνο.

¹⁶ Σημαντικό είναι να αναφέρουμε ότι ο πλάνητας και η εμφάνισή του είναι άμεσα συνδεδεμένη με το σύγχρονο του Μποντλέρ ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο, το οποίο όμως δεν θα αναλυθεί στο παρόν κεφάλαιο, αλλά στο πρώτο κεφάλαιο του δεύτερου μέρους σε σχέση με το έργο του Constantin Guys και των ιμπρεσιονιστών.

μοιρολατρικά το πλήθος, όποιο μέλος του πλήθους περάσει από μπροστά του, χωρίς ουσιαστικά να επιλέγει ποιον θα ακολουθήσει. Δεν είναι ένα παραγωγικό μέλος της κοινωνίας, είναι κάποιος που παρασιτικά ζει μέσα στην κοινωνία, ένας παρακμασμένος δανδής. Όσο περισσότερο κρύβεται μέσα στο πλήθος ο άγνωστος του Πόε, τόσο πιο ύποπτος φαίνεται να είναι, όπως άλλωστε χαρακτηρίζεται στην αρχή του αφηγήματος, έχει το πρόσωπο του διαβόλου. Ο μυστηριώδης περιπλανώμενος του Πόε οδηγείται σε μια αέναη πορεία χωρίς προορισμό από εμμονή, χωρίς καν ποτέ να δικαιολογείται μέσα στο διήγημα γιατί έχει αυτήν την εμμονή και αυτό το άγχος.

Η βασική συνεπώς διαφορά του ‘άνθρώπου του πλήθους’ του Πόε με τον πλάνητα του Μποντλέρ, είναι ότι ο πλάνης ουσιαστικά βασίζεται στη φιγούρα του αφηγητή του διηγήματος, που αναρρώνει και όχι του ηλικιωμένου μυστηριώδους περιπλανώμενου, όπως παραθέτει ο Μποντλέρ παραπάνω. Βέβαια, όπως καταλήξαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, ο ηλικιωμένος και ο αφηγητής στο διήγημα του Πόε, μπορεί εντέλει να είναι οι δύο πλευρές του ιδίου ανθρώπου, ο γέρος να είναι το ‘σκοτεινό διπλό’ - *doppelgänger*- του αφηγητή.

Πέρα από την ουσιώδη αυτή διαπίστωση, ο ‘άνθρωπος του πλήθους’ του Πόε έχει αρκετές διαφορές με τον πλάνητα του Μποντλέρ, με ίσως κυριότερη το γεγονός ότι ο περιπλανώμενος του Πόε στο Λονδίνο δεν έχει την άνεση, αλλά ούτε και τις ικανότητες του γάλλου πλάνητα. Ο *flâneur*, όπως περιγράφεται στον Μποντλέρ, απαιτεί άνεση χώρου και η κίνησή του είναι αβίαστη, όχι αγχώδης. Δεν θα παρασυρθεί από την ταχύτητα της μεγαλούπολης και η επιλογή τού πού θα κατευθυνθεί, πού θα σταματήσει, ποιόν θα ακολουθήσει είναι κατεξοχήν στο χέρι του. Δεν περιπλανιέται από ανάγκη ή εμμονή, όπως ο προκάτοχός του, αλλά από επιλογή. Αξίζει να αναφερθεί ότι γύρω στο 1840 οι *flâneurs* άρχισαν να βγάζουν βόλτα χελώνες στις παρισινές στοές, προσαρμόζοντας με αυτόν τον τρόπο την ταχύτητά τους ανάλογα με την ταχύτητα του ζώου.¹⁷ Η ‘μόδα’ αυτή διήρκεσε για ένα σύντομο χρονικό διάστημα αλλά είναι ενδεικτική της αβίαστης περιπλάνησης του πλάνητα. Ο πλάνης τελικά αρνείται να υποταχθεί στις συνθήκες που υπαγορεύει η βιομηχανική κοινωνία, στην ταχύτητα και το άγχος της. Το χαρακτηριστικό, ή καλύτερα, η ικανότητα αυτή του πλάνητα, να μπορεί να

¹⁷ Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet*, σ. 54.

διατηρεί την δική του ταχύτητα, ανεξάρτητα από τη σαφώς γρηγορότερη ταχύτητα που υπαγορεύει η εκβιομηχανισμένη σύγχρονη του κοινωνία είναι καίριο και πρέπει να εξετασθεί περαιτέρω στο σημείο αυτό. Η βιομηχανική κοινωνία του 18ου αιώνα και έπειτα διέπεται από ολοένα και μεγαλύτερες ταχύτητες κίνησης, επικοινωνίας, προόδου, τεχνολογίας, ακόμα και σκέψης.¹⁸ Το να σταθεί κάποιος ενάντια σε αυτή την ορμή του εκβιομηχανισμού και της αστικοποίησης δεν μπορεί να θεωρηθεί μία πράξη αδυναμίας, αλλά ακριβώς το αντίθετο, μία συνειδητή αντίσταση στις σαρωτικές συνέπειες του φαινομένου.

Αλλά και μεταγενέστερα του Μποντλερ και προφανώς σε διαφορετικές ιστορικό-κοινωνικές συνθήκες, πολλά καλλιτεχνικά κινήματα της πρωτοπορίας, αλλά και μεμονωμένοι δημιουργοί (πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα οι Καταστασιακοί, και ο Francis Alÿs που εξετάζονται στο δεύτερο μέρος τη εργασίας) συνειδητά επέλεξαν να αντιδράσουν σε αυτήν την ‘υποχρεωτική επιτάχυνση’ της ζωής, καταφεύγοντας στην πολύ απλή τακτική του περπατήματος/περιπλάνησης.

Το περπάτημα σαν τεχνική έχει αναλυθεί κατά καιρούς και προφανώς μέσα σε διαφορετικό ιστορικό πλαίσιο από πολλούς στοχαστές, εθνολόγους, κοινωνιολόγους, φιλόσοφους, όπως για παράδειγμα τον Marcel Mauss στο δοκίμιό του *Les techniques du corps*¹⁹ του 1934. Άλλωστε, το περπάτημα στα δύο πόδια είναι και ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά που μας ξεχωρίζει από τα ζώα, όπως υποστηρίζει ο Keesing.²⁰ Οι Tim Ingold και Jo Lee Vergunst, στην εισαγωγή του βιβλίου τους *Ways of Walking: Ethnography and Practice on Foot*²¹ [Τρόποι περπατήματος: εθνογραφία και πρακτική του περπατήματος], παραφράζουν το ρητό του Descartes *cogito ergo sum*²², λέγοντας: «Περπατάμε γιατί είμαστε κοινωνικά όντα, αλλά και είμαστε κοινωνικά όντα γιατί περπατάμε». Οι ίδιοι υποστηρίζουν ότι «ο πλάνητας είναι το ακριβώς αντίθετο από αυτόν που βαδίζει στην παρέλαση, αφού –ο δεύτερος- απλά ακολουθεί, δεν βλέπει και δεν

¹⁸ Και πάλι οι συνθήκες κατά τις οποίες εμφανίστηκε ο πλάνητας, -οι πολιτικές, οικονομικές, κοινωνικές συνθήκες του Παρισιού του 19^{ου} αιώνα- θα αναπτυχθούν στο δεύτερο μέρος της παρούσας διατριβής.

¹⁹ Mauss, *Sociology and Psychology*.

²⁰ Keesing, *Cultural Anthropology*.

²¹ Ingold - Vergunst, *Ways of Walking*.

²² Στα ελληνικά *Σκέπτομαι, άρα υπάρχω*.

ακούει τίποτα άλλο»²³, ένα συμπέρασμα πολύ σημαντικό που τονίζει τη φύση του πλάνητα.

Μία από τις σημαντικότερες σύγχρονες μας αναλύσεις του περπατήματος, που οφείλουμε να εξετάσουμε στο σημείο αυτό -παρότι αρκετά μεταγενέστερη και σίγουρα σε εντελώς διαφορετικό ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο από τον Μποντλέρ- είναι το περπάτημα ως ‘τακτική’ από τον Michel De Certeau. Ο De Certeau στο βιβλίο του *L'invention du quotidien*²⁴ κάνει το διαχωρισμό μεταξύ ‘στρατηγικών’ και ‘τακτικών’. Οι στρατηγικές συνδέονται με τα όργανα και τις δομές της εξουσίας, που είναι οι ‘παραγωγοί’. Από την άλλη, τα άτομα είναι ‘καταναλωτές’ που ενεργούν σε περιβάλλοντα που ορίζονται μεν από τις στρατηγικές, με τη χρήση όμως των ‘τακτικών’. Τακτικές τέτοιου είδους είναι η ανάγνωση, το περπάτημα, το μαγείρεμα, τα ψώνια κ.ά. Βασικό χαρακτηριστικό της τακτικής είναι ότι δεν έχει ‘τόπο’, δεν είναι στατική, εξαρτάται μόνο από το χρόνο και συνεχώς χειρίζεται τα γεγονότα, προκειμένου να μετατραπούν σε ευκαιρίες. Οι τακτικές επιβιώνουν και αποτελούν μέρος της ζωής επειδή ακριβώς είναι τόσο ευέλικτες. Συγκεκριμένα για την τακτική του περπατήματος ο De Certeau γράφει: «Υπάρχει μία ρητορική του περπατήματος. Η τέχνη της μετατροπής φράσεων βρίσκει ισοδύναμο στην τέχνη της σύνθεσης ενός μονοπατιού»²⁵ και συνεχίζει, χαρακτηρίζοντας το περπάτημα ως «μοντέρνα τέχνη καθημερινής έκφρασης».²⁶ Ο παραλληλισμός του De Certeau μεταξύ τέχνης γενικότερα και περπατήματος είναι καίριος για την παρούσα μελέτη και οφείλουμε να επιμείνουμε.²⁷ Αλλά και πέραν αυτού, το περπάτημα μπορεί να εξελιχθεί σε μία μορφή αντίστασης απέναντι στους θεσμοθετημένους περιορισμούς της κοινωνίας²⁸, μίας κοινωνίας που έχει συσταθεί από τους ‘παραγωγούς’ μέσα από στρατηγικές, μία κοινωνία του θεάματος, όπως θα δούμε αναλυτικά στο κεφάλαιο που αφορά τη δράση των Καταστασιακών.

²³ Ingold - Vergunst, *Ways of Walking*, σ. 15.

²⁴ Στην παρούσα διατριβή έχει χρησιμοποιηθεί η μετάφραση του βιβλίου στα αγγλικά De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, καθώς και η μετάφραση στα ελληνικά Ντε Σερτώ, *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική*.

²⁵ De Certeau, ό.π., σ. 100.

²⁶ De Certeau, ό.π., σ. 101.

²⁷ Εδώ υπάρχει μία σαφής σχέση με το μέσο της περφόρμανς (αλλιώς επιτέλεσης) που θα διερευνηθεί περισσότερο στο δεύτερο μέρος της διατριβής.

²⁸ Με το περπάτημα ως αντίσταση και διαμαρτυρία έχουν ασχοληθεί πληθώρα εθνογράφων, όπως ο John Amato.

Συμπεραίνουμε, για να επανέλθουμε στην ανάλυση του μποντλερικού πλάνητα του Παρισιού του προηγούμενου αιώνα, ότι η φαινομενικά άσκοπη, έως και νοχελική περιπλάνηση του flâneur σαφώς ήδη ενέχει δυναμικές και δημιουργικές πτυχές, και συνιστά ένα αντίδοτο απέναντι στην αφομοιωτική τάση της σύγχρονής του καπιταλιστικής κοινωνίας, μία εναλλακτική επιλογή. Η συζήτηση αυτή δεν κλείνει εδώ, αλλά θα συνεχιστεί στο δεύτερο μέρος της διατριβής σε σχέση με συγκεκριμένα παραδείγματα σύγχρονών μας πλέον καλλιτεχνών που επιδόθηκαν σε αυτού του είδους περιπλάνηση-τακτική.

Επιστρέφοντας στους στοχασμούς του Βάλτερ Μπένγιαμιν, ο πλάνητας περνώντας ατελείωτες ώρες στο δρόμο συμπεριφερόταν «σαν να είχε μάθει από τον Μαρξ ότι η αξία ενός εμπορεύματος καθορίζεται από το χρόνο εργασίας που απαιτείται για την παραγωγή του». ²⁹ Συνεπώς δεν ακολουθεί τον τρόπο ζωής του άεργου τζέντλεμαν, η κίνηση και η περιπλάνηση του πλάνητα ουσιαστικά αποτελούν την ταυτότητά του, το σκοπό ύπαρξής του, το έργο του, και τον διαφοροποιούν από τον άεργο. Παρ' όλ' αυτά, σύμφωνα με λεξικά της εποχής, ο flâneur ερμηνεύεται μεν ως ο περιπλανώμενος, αλλά και ως ο άεργος, ο τεμπέλης, ο ματαιόσυχος. ³⁰ Αντιλαμβανόμαστε ότι ο πλάνης έχει μία αρνητική χροιά –όχι βέβαια τόσο έντονη όσο η εγκληματική φύση της μίας όψης του 'ανθρώπου του πλήθους' του Πόε- και έχει συχνά συνδεθεί με την έννοια της μη παραγωγικότητας.

Για τον Μποντλέρ όμως, ο πλάνης είναι ο «ήρωας της μοντέρνας ζωής» είναι ο δανδής, ή, όπως τον αποκαλεί «ο πρίγκιπας, ο εραστής της ζωής». ³¹ Σύμφωνα πάντα με τον Μποντλέρ, ο δανδής/πλάνης είναι το τελευταίο «ψήγμα ηρωισμού σε μία εποχή παρακμής». Αξίζει να αναφερθούμε στο χαρακτηρισμό του δανδή που παρεμβάλει ο Μποντλέρ στο έργο του *Ο ζωγράφος της μοντέρνας ζωής*, ως μία «πεμπουσία

²⁹ Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet*, σ. 29.

³⁰ Όπως αναφέρεται στο Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, T. 8, Administration du Grand dictionnaire universel, Παρίσι 1872, σ. 436. Θα αναφερθεί και στη συνέχεια ο χαρακτηρισμός-ορισμός του πλάνητα σύμφωνα με τα λεξικά και την κοινωνία της σύγχρονής του εποχής, καθώς θεωρούμε απαραίτητο να τονίσουμε την γενική θεώρηση του πλάνητα ως 'σκοτεινή' φιγούρα από τους σύγχρονούς του, ως υπενθύμιση του ιστορικού πλαισίου στο οποίο ανήκει και τις αντιδράσεις που είχε από τους σύγχρονούς του, και που ουσιαστικά επηρέασαν την διαμόρφωσή του στη σκέψη του Μποντλέρ.

³¹ Baudelaire, *The Painter of Modern life*, σ. 4.

χαρακτήρα»³², ως έναν άνθρωπο που κατέχει μία διακριτική αντίληψη του μηχανισμού της ζωής, αλλά και μία αδιαφορία/αναισθησία. Ο δανδής είναι δημιούργημα των Άγγλων που υπήρξαν ηγέτες στο παγκόσμιο εμπόριο. Οι δανδήδες, όπως ο πρώτος ίσως γνωστός δανδής, ‘Beau’ Brummel³³, δεν κατάγονταν κατά κανόνα από αριστοκρατικές οικογένειες, αλλά είχαν –κατά τον Μποντλέρ- «κάνει την αισθητική θρησκεία».³⁴ Ο Μποντλέρ, ο ίδιος δανδής, κάνει μια σύντομη ιστορική αναδρομή και ανάλυση του είδους, αναφέροντας –μεταξύ άλλων- τον Αλκιβιάδη και τον Ιούλιο Καίσαρα. Σύμφωνα με τον Μποντλέρ ο σωστός δανδής έχει τρόπους, χρήματα και ελεύθερο χρόνο. Δεν μένει όμως μόνο στις μικρές λεπτομέρειες της εξωτερικής του εμφάνισης που τον χαρακτηρίζουν και μαρτυρούν την καταγωγή του, αλλά ο δανδής είναι ένας άνθρωπος πνευματικός με πολύ ανεπτυγμένη φαντασία, ένας καλλιτέχνης.

Ο πλάνητας, ως ο ήρωας της μοντέρνας ζωής κατά τον Μποντλέρ, είναι ακριβώς αυτός που επιβιώνει της αφομοίωσης που συνεπάγεται η μοντέρνα ζωή, αυτός που μέσα στο πλήθος ξεχωρίζει· σαφώς ανήκει στο πλήθος, αλλά δεν αναλώνεται από το πλήθος. Ο Μπαλζάκ και ο Μποντλέρ συμμερίζονταν την ίδια άποψη σχετικά με τον ήρωα της μοντέρνας ζωής. Και οι δύο καταδίκασαν το Ρομαντισμό, έναν Ρομαντισμό που κατά τα λεγόμενά τους πρεσβεύει απάρνηση και υποταγή και υιοθετούν τη νεωτερικότητα με τα πάθη και την αποφασιστικότητά της³⁵ [Ο Μποντλέρ θα υποστηρίξει τόσο πολύ την άποψή του αυτή, ώστε θα θεωρήσει την αυτοχειρία μία πράξη ηρωική, και όχι μία πράξη παράδοσης, κάτι με το οποίο θα συμφωνήσει αργότερα και ο Νίτσε³⁶]. Ο Μποντλέρ υποστηρίζει ότι εξίσου σημαντικά θέματα με αυτά που αφορούν ιστορικές μάχες και νίκες που σύγχρονοί του ποιητές –προφανώς και ζωγράφοι- εξυμνούν, είναι και οι σκηνές της καθημερινής ζωής, από την καλαισθησία των θεαμάτων, στις ιερόδουλες και τους εγκληματίες που κρύβονται στη νύχτα. Αυτή η άποψη ήταν αρκετά αντισυμβατική για την εποχή που εκφράστηκε, την εποχή του Salon, της έκθεσης της Académie des beaux-arts του Παρισιού. Όπως πολύ πρωτοποριακά ήταν τελικά και τα έργα του

³² Baudelaire, ό.π.

³³ Ο George Bryan ‘Beau’ Brummell (1778-1840), θεωρείται ότι εισήγαγε και θέσπισε ως μόδα το κοστούμι του σύγχρονου άνδρα. Ισχυριζόταν ότι του έπαιρνε πέντε ώρες την ημέρα για να ντυθεί, και σύστηνε οι μπότες να γυαλίζουν με σαμπάνια. Το στυλ και ύφος του συχνά αναφέρεται ως Δανδισμός.

³⁴ Baudelaire, *The Painter of Modern life*, σ. 5

³⁵ Baudelaire, ό.π.

³⁶ Nietzsche, *Werke*.

Édouard Manet και των ιμπρεσιονιστών που έδωσαν μορφή στην άποψη αυτή του Μποντλέρ, του Μπαλζάκ ή και του Ζολά³⁷, έργα που απομακρύνθηκαν από τη δεδηλωμένη, από τα συμβατικά θέματα, το ύφος και την τεχνοτροπία που υπαγόρευε η επίσημη τέχνη της εποχής, έργα που αποτελούν τις πρώτες πρωτοποριακές προσπάθειες στην ιστορία της τέχνης, τα πρώτα δειλά βήματα του μεγάλου αυτού κεφαλαίου της ιστορίας της τέχνης, του μοντέρνου κινήματος.

Οφείλουμε να τονίσουμε, στο σημείο αυτό, ότι το πνεύμα και η αισθητική του μοντέρνου κινήματος απέκτησε σαφή κατεύθυνση και δυναμική στο έργο του Μποντλέρ. Ο Μποντλέρ ήταν από τους πρώτους που αναφέρθηκε στο ‘εφήμερο’ της μοντέρνας ζωής, το ‘φευγαλέο’³⁸, που θεώρησε ότι ήταν υποχρέωση των καλλιτεχνών να αδράξουν, και που τόσο επηρέασε τους ιμπρεσιονιστές. Συγκεκριμένα για τη φευγαλέα αυτή στιγμή, στο κείμενό του για τον Γκι, ο Μποντλέρ αναφέρει ότι ο ζωγράφος αναζητά την εφήμερη ομορφιά μέσα στην καθημερινότητα, μία καθημερινότητα σύγχρονη και φρέσκια, που εν αντιθέσει με την ιστορικότητα αποτελεί την ουσία του μοντέρνου. Το φευγαλέο και το εφήμερο, αυτό που δεν παραμένει στάσιμο, αλλά αλλάζει μορφές, έχει μία εν γένει δυναμική που δεν πρέπει κατά τον Μποντλέρ να αγνοηθεί από τον καλλιτέχνη. Αγνοώντας το, ο καλλιτέχνης –ποιητής, ζωγράφος-, κινδυνεύει να βυθιστεί σε «μία άβυσσο αφηρημένης ομορφιάς».³⁹ Συμβουλή του Μποντλέρ προς τους σύγχρονους του καλλιτέχνες είναι να μελετήσουν τους κλασικούς για θέματα τεχνικής, αλλά να επικεντρωθούν στην καθημερινή τους ζωή για έμπνευση. Η περιπλάνηση του *flâneur* μέσα στη μεγαλούπολη του Παρισιού του 19^{ου} αιώνα, αλλά και η όλη φύση του μποντλερικού πλάνητα συλλαμβάνει ακριβώς αυτό το εφήμερο. Καθήκον του καλλιτέχνη για τον Μποντλέρ είναι, να μπορέσει να αποσπάσει από τη μόδα, το ποιητικό, από το εφήμερο το αιώνιο.⁴⁰ Γι’ αυτό και ο Μποντλέρ απομυθοποιεί ουσιαστικά την τέχνη που ασχολείται με το παρελθόν, όπως έχουμε προαναφέρει, τους κλασικούς, τους Ρομαντικούς, το Salon και εξυμνεί μία τέχνη σύγχρονή του, μία τέχνη μοντέρνα και

³⁷ Θα δούμε αναλυτικά το έργο των ιμπρεσιονιστών, μέσα από την οπτική του Μποντλέρ και σε σχέση με τον πλάνητα, στο δεύτερο μέρος της παρούσας εργασίας.

³⁸ Συγκεκριμένα στο Baudelaire, *The Painter of Modern life* αναφέρεται: «Το μεταβατικό, φευγαλέο στοιχείο, του οποίου οι μεταμορφώσεις είναι τόσο γρήγορες, δεν πρέπει σε καμία περίπτωση να περιφρονηθεί ή να απαξιωθεί. Με το να το παραμελεί κάποιος, δεν μπορεί παρά να πέσει στην άβυσσο μιας αφηρημένης και απροσδιόριστης ομορφιάς», σ.3.

³⁹ Baudelaire, ό.π.

⁴⁰ Baudelaire, ό.π.

πρωτοποριακή, μία τέχνη που συμβαδίζει με τη σύγχρονή του ζωή. Ουσιαστικά, θα μπορούσαμε να πούμε ότι στον Μποντλέρ η ιστορική μνήμη που χαρακτήριζε το μεγαλύτερο μέρος των πριν από εκείνον έργα, τελικά αντικαθίσταται από τον ηρωισμό του παρόντος, του σύγχρονου του παρόντος –όπως αυτό θα αναλυθεί στο δεύτερο μέρος της παρούσας διατριβής- που αποτυπώνεται πάνω στους καμβάδες του Manet και των ιμπρεσιονιστών. Συμπεραίνουμε συνεπώς ότι ο Μποντλέρ τελικά και, κατ' επέκταση ο πλάνητάς του, εγκαινιάζουν κατά κάποιον τρόπο το μοντέρνο κίνημα στην τέχνη. Όπως και ο μεγαλύτερος ίσως πρεσβευτής του μοντερνισμού, Clement Greenberg είχε πει: «Με ασφάλεια μπορούμε να πούμε ότι ο μοντερνισμός εμφανίστηκε στα μέσα του περασμένου αιώνα -και μάλλον σε τοπικό επίπεδο, στη Γαλλία, με τον Μποντλέρ στη λογοτεχνία και τον Manet στη ζωγραφική, και ίσως, επίσης, με τον Flaubert στην πεζογραφία».⁴¹ Το συμπέρασμα αυτό είναι καίριο για την επιχειρηματολογία μας και σαφώς πρέπει να εξετασθεί περισσότερο σε σχέση με συγκεκριμένα παραδείγματα έργων στο δεύτερο μέρος της διατριβής.⁴²

Ο πλάνητας και οι παρισινές στοές

Επιστρέφοντας στη συνοπτική σύγκριση που ξεκινήσαμε στην αρχή του κεφαλαίου, να επισημάνουμε μία αρκετά σημαντική διαφορά του πλάνητα με τον 'άνθρωπο του πλήθους' -που ουσιαστικά συμβάλει στην ταυτότητα του πρώτου και διαμορφώνει το χαρακτήρα του- ο χώρος που δραστηριοποιείται. Ο χώρος του πλάνητα είναι οι παρισινές στοές.⁴³ Οι παρισινές στοές είναι μία εφεύρεση της βιομηχανικής εποχής. Αρχικά τις βρίσκουμε στο Παρίσι, αλλά στη συνέχεια και σε άλλες ευρωπαϊκές πόλεις, όπως οι Βρυξέλλες. Στους οδηγούς της πόλης του Παρισιού της εποχής οι στοές χαρακτηρίζονται ως ένας μικρόκοσμος της μεγαλούπολης. Οι στοές ήταν ουσιαστικά πολυτελείς διάδρομοι με γυάλινη οροφή, επενδυμένοι με μάρμαρο που συνέδεαν ολόκληρα συγκροτήματα σπιτιών.⁴⁴ Φωτιζόνταν είτε με φυσικό φως το πρωί από τη γυάλινη οροφή τους, είτε με λάμπες γκαζιού το βράδυ και φιλοξενούσαν κομψά καταστήματα,

⁴¹ Greenberg, "Modern and Postmodern", *Arts* 54.

⁴² Ο απαρχές του μοντερνισμού είναι ένα πολύ μεγάλο ζήτημα, που δεν έχουμε τη δυνατότητα να αναλύσουμε σε βάθος στην παρούσα εργασία. Ως εκ τούτου παραπέμπουμε σε κάποια βιβλία όπου το θέμα αναλύεται σε βάθος, όπως το Frascina - Harris, *Art in Modern Culture*, καθώς και το Gay, *Modernism*.

⁴³ Ενδιαφέρουσα ανάλυση των παρισινών στοών είναι το Geist, *Arcades: The History of a Building Type*.

⁴⁴ Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet*, σ. 36, και σ. 158.

εντυπωσιακές βιτρίνες και τον καλύτερο κόσμο. Προάγγελοι των παρισινών στοών υπήρξαν οι *Galleries de Bois* (οι ξύλινες γκαλερί) στο Βασιλικό Παλάτι των Orléans γύρω στο 1790.⁴⁵ Οι περισσότερες στοές χτίστηκαν από το 1800 ως το 1830, οι τελευταίες το 1860 και βρίσκονταν συγκεντρωμένες σε μία περιορισμένη περιοχή της πόλης του Παρισιού, στη δεξιά όχθη του Σηκουάνα. Στην εμφάνισή τους συνέβαλε η ακμή του εμπορίου υφάσματος, η εξοικείωση στην επεξεργασία του σιδήρου, ο εκβιομηχανισμός, ο καταναλωτισμός.⁴⁶ Παράλληλα με τη ζωή στη μεγαλούπολη του Παρισιού, οι στοές ζωντανεύουν και προσφέρουν στους κατοίκους ένα εναλλακτικό «σύμπαν κατανάλωσης»⁴⁷, όπως πολύ χαρακτηριστικά αναφέρει ο Μπένγιαμιν, στο οποίο μπορούν να περπατήσουν με άνεση, χωρίς πλέον να τους εμποδίζει η κίνηση, προστατευμένοι από τους ενοχλητικούς ήχους της βιομηχανικής πόλης ακόμα και από τις δυσμενείς καιρικές συνθήκες. Οι στοές όμως δεν ευνοούν την περιπλάνηση απλώς και μόνο λόγω των συνθηκών που προαναφέραμε, αλλά αποτελούν και ένα είδος θεάματος. Το θέαμα όμως δεν περιορίζεται στα προϊόντα που κοσμούν τις βιτρίνες, αλλά ακόμα και οι ίδιοι οι περαστικοί συνειδητά ή ασυνείδητα αποτελούν ερεθίσματα, αφορμές για παρατήρηση, σχολιασμό.

Οι στοές του Παρισιού έχουν συνεπώς διπλό χαρακτήρα. Αφενός αποτελούν έναν λαβύρινθο, το «μικρόκοσμο», όπως είπαμε, της πόλης του Παρισιού.⁴⁸ Αποτελούν επίσης ένα ολοκληρωμένο κατάστημα, όπου τα είδη προς πώληση είναι το ίδιο το παρισινό κοινό, και βέβαια κεντρική φιγούρα αποτελεί ο πλάνης. Ο πλάνης αγοράζει, αλλά και διαθέτει τον εαυτό του προς 'κατανάλωση'. Περιπλανιέται με το δικό του ρυθμό στις στοές, χωρίς προκαθορισμένη διαδρομή. Στην περιπλάνησή του μέσα στις στοές θα δει τα εμπορεύματα μέσα από τις βιτρίνες και δίπλα σε αυτά, όπως αναφέρει ο Μπένγιαμιν, θα διακρίνει την αντανάκλασή του, είναι και αυτός μέρος της προσφοράς.

⁴⁵ Ayers, *The Architecture of Paris*.

⁴⁶ Όπως θα αναφερθεί και στο πρώτο κεφάλαιο του δεύτερου μέρους, ο καταναλωτισμός είχε μεγάλη ανάπτυξη κατά τον 18^ο και κυρίως τον 19^ο αιώνα στο Παρίσι. Κατά τον Robert Herbert, από τα μέσα του 19ου αιώνα γίναμε μάρτυρες της γέννησης μιας νέας μορφής κοινωνίας, μίας κοινωνίας που διεύρυνε τις απολαύσεις καταναλωτισμού σε ολόένα και μεγαλύτερους κύκλους καταναλωτών, όπως αναφέρεται στο Herbert, *Impressionism*.

⁴⁷ Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet*, σ. 36.

⁴⁸ Benjamin, *ό.π.*, σ. 37 και σ. 158.

Οι δύο αυτοί ρόλοι του πλάνητα μέσα στις στοές αντιπαρατίθενται και είναι σε συνεχή διάλογο.⁴⁹

Οι παρισινές στοές προστατεύουν τους επισκέπτες τους από τις αρνητικές συνέπειες της εκβιομηχάνισης, από τις συνθήκες του Λονδίνου, για παράδειγμα, όπως περιγράφει ο Πόε στο αφήγημά του. Ενδιαφέρον θα ήταν να παραβάλουμε κάποιες σκέψεις του Engels σχετικά με τις συνθήκες στους δρόμους του Λονδίνου για να τονίσουμε αυτή τους τη διαφορά με το προστατευμένο περιβάλλον των παρισινών στοών. Κατά τον Engels σε μία πόλη όπως το Λονδίνο, κάποιος μπορεί να περιπλανηθεί για ώρες ατελείωτες στην πολύβουη πόλη, για να καταλήξει τελικά στο συμπέρασμα ότι η ίδια η αναστάτωση που κυριαρχεί στους δρόμους έχει κάτι το αποκρουστικό, κάτι εναντίον του οποίου η ανθρώπινη φύση αντιδρά.⁵⁰ Δεν είναι τυχαίο ότι σε μια πόλη σαν το Λονδίνο δεν θα μπορούσε ποτέ να αναπτυχθεί η *flânerie*.

Η *flânerie* και το ‘χάζεμα’ στις βιτρίνες γίνεται τέχνη από τον πλάνητα, έχει ουσία και εντέλει αποτελεί αυτοσκοπό. Οι παρισινές στοές ήταν κάτι μεταξύ δρόμου και εσωτερικού χώρου, ένας ‘ενδιάμεσος’ χώρος, ένα ιδιωτικό, αλλά και συγχρόνως δημόσιο περιβάλλον. Στον ενδιάμεσο αυτό χώρο, αποκομμένος από την εξωτερική πραγματικότητα, ο πλάνης νιώθει οικεία.⁵¹ Γι’ αυτό τελικά είναι επόμενο, η περιπλάνηση του Πόε στους ασφυκτικούς δρόμους του Λονδίνου -όπως είδαμε και στον Engels- έρμαιο των καιρικών συνθηκών, να μην είναι σαν την περιπλάνηση του παρισινού πλάνητα και είναι απόλυτα φυσιολογικό λόγω των ευνοϊκών συνθηκών των παρισινών στοών, η περιπλάνηση να μην είναι πια μια ανάγκη, αλλά μία επιλογή, και συνεπώς να γίνεται δημιουργική, αλλά και να αποτελεί εντέλει μία αντίδραση ενάντια στις αφομοιωτικές τάσεις της βιομηχανοποίησης, όπως θα δούμε ξανά στο δεύτερο μέρος της εργασίας.

Είναι ενδιαφέρον να αναφέρουμε, σαν ένα συμπληρωματικό στοιχείο, ότι ο Μπένγιαμιν στην εκτεταμένη έρευνά του για τις παρισινές στοές, υποστηρίζει πως οι στοές δεν θα

⁴⁹ Benjamin, ό.π., σ. 158.

⁵⁰ Engels, *Die Lage der arbeitenden*.

⁵¹ Κατά τον Μπένγιαμιν στο Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet*, σ. 37: Όπως για κάποιον αστό μία ελαιογραφία αποτελεί το διάκοσμο του σαλονιού του, αντίστοιχο ρόλο παίζουν για τον πλάνητα οι γυαλισμένες με βερνίκι πινακίδες των επιχειρήσεων που κοσμούν το δρόμο και οι βιτρίνες των καταστημάτων. Οι τοίχοι, στους οποίους πάνω ακουμπά το σημειωματάριό του αποτελούν το γραφείο του και τα στάντ των εφημερίδων τη βιβλιοθήκη του. (σε ελεύθερη μετάφραση)

μπορούσαν να κατασκευαστούν από οποιοδήποτε άλλο υλικό πέραν του σιδήρου (και του γυαλιού φυσικά, αλλά για το γυαλί και την αντανάκλαση μιλήσαμε προηγουμένως) και αυτό γιατί ο σίδηρος εμπεριέχει την έννοια της κίνησης.⁵² Ο Μπένγιαμιν τονίζει την αναλογία που υπάρχει ανάμεσα στην υλικότητα της ταχύτητας του σιδηρόδρομου με αυτήν της στοάς. Και στον σιδηρόδρομο, αλλά και στην στοά εντοπίζει την ανάγκη της διόδου, του περάσματος, καθώς και τη σημασία της ταχύτητας. Η στοά είναι για τον Μπένγιαμιν ουσιαστικά το μεταφορικό μέσο –όχι μόνο ο χώρος κίνησης- του πλήθους μέσα στον οικοδομικό ιστό του Παρισιού.

Οι παρισινές στοές φιλοξενούν την «φαντασμαγορία»⁵³ του *flâneur*. Αρχικά υπήρχαν περί τις εκατό στοές, αλλά άρχισαν να εκλείπουν στα μέσα του 19^{ου} αιώνα. Τώρα υπάρχουν μόνο περίπου 20 και αυτές είτε καταρρέουν, είτε ανακαινίζονται με αποτέλεσμα να χάσουν τον αρχικό τους χαρακτήρα.⁵⁴ Η μεταμόρφωση αυτή του Παρισιού από τον Haussmann⁵⁵ στο δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα στοίχισε πολύ στους πλάνητες και τους δανδήδες του Παρισιού. Ολόκληρα οικοδομικά τετράγωνα γκρεμίστηκαν, στη θέση των παρισινών στοών ανοίχτηκαν πλατιές λεωφόροι και ανεγέρθηκαν πολυτελείς προσόψεις. Τα παζάρια και οι αγορές αντικαταστάθηκαν από τα σημερινά πολυκαταστήματα. Ο μποντλερικός πλάνης αναγκάστηκε να στερηθεί τις αγαπημένες του στοές και να μετακινηθεί έξω στο δρόμο, στο λαβύρινθο της μεγαλούπολης, και τελικά να εκλείψει.

⁵² Benjamin, ό.π.

⁵³ Η έννοια της «φαντασμαγορίας», ή της «φαντασμαγορίας του εμπορεύματος» έχει εκτενώς αναφερθεί από τον Μποντλέρ και στη συνέχεια αναλυθεί από τον Μπένγιαμιν. Πιο συγκεκριμένα, κατά τον Graeme Gilloch στη εισαγωγή του Gilloch, *Myth & Metropolis*, σ. 1, η μοντέρνα μητρόπολη ήταν για τον Μπένγιαμιν ο φαντασμαγορικός χώρος της μυθικής κυριαρχίας του μοντέρνου καπιταλισμού και των εικόνων του. Ο όρος «φαντασμαγορία» χρησιμοποιήθηκε από τον Μπένγιαμιν σε πληθώρα δοκιμίων του για να περιγράψει την ατμόσφαιρα των παρισινών στοών, όπως αυτή υποβάλλεται σε μία κοινωνία καταναλωτισμού.

⁵⁴ Ayers, *The Architecture of Paris*.

⁵⁵ Το σχέδιο Haussmann, όπως έμεινε γνωστή η ανακαίνιση του Παρισιού κατόπιν εντολής του Ναπολέοντα ΙΙΙ από τον Baron Georges-Eugène Haussmann (1809-1891), έλαβε χώρα μεταξύ 1853 και 1870. Το έργο περιλάμβανε όλες τις πτυχές του πολεοδομικού σχεδιασμού, τόσο στο κέντρο του Παρισιού, όσο και στις γύρω περιοχές: δρόμους και λεωφόρους, κανονισμούς που επιβάλλονται στις προσόψεις των κτιρίων, δημόσια πάρκα, αποχετευτικό δίκτυο και εγκαταστάσεις ύδρευσης, δημόσια μνημεία. Η αναδιάρθρωση του Παρισιού έδωσε στην πόλη σημερινή της μορφή, με τις πλατιές λεωφόρους, τα καφέ και τα μαγαζιά. Το παλιό, προ-Haussmann Παρίσι με τα πυκνά και ακανόνιστα μεσαιωνικά σοκάκια, και τις παρισινές στοές αντικαταστάθηκε από μια πιο ορθολογικά σχεδιασμένη πόλη με φαρδιές λεωφόρους και ανοικτούς χώρους, Ayers, *The Architecture of Paris*.

Κατά τον Paul Ernest de Rattier στο έργο του *Paris n' existe plus* [Το Παρίσι δεν υπάρχει πια]:

«Ο πλάνητας που συναντούσαμε στο πεζοδρόμιο και μπροστά από τις βιτρίνες, αυτή η ανύπαρκτη φιγούρα, αυτός ο αένας χαζο-τουρίστας, αυτός ο ασήμαντος κυνηγός του φτηνού ενθουσιασμού, που δεν γνώριζε τίποτα, παρά το λιθόστρωτο, τις άμαξες και τα φανάρια του γκαζιού... έχει τώρα γίνει αγρότης, οινέμπορος, υφασματέμπορος, ζαχαροπαραγωγός, μεγιστάνας χάλυβα».⁵⁶

Ο συμβολικός αυτός 'θάνατος' του πλάνητα, έχει αποτυπωθεί με ιδιαίτερο τρόπο στο κινηματογραφικό έργο *La Haine* [Το μίσος] (1995) του Mathieu Kassovitz. Το φιλμ εστιάζει σε μια μόνο καθημερινή μέρα ζωής τριών φίλων, όλοι τους αλλοδαποί μετανάστες που ζουν σε μια φτωχή περιοχή των προαστίων του Παρισιού και τους ακολουθεί για 24 ώρες. Οι σύγχρονοι αυτοί περιπλανώμενοι περιφέρονται σε δρόμους όπου κυριαρχεί η βία, ο ρατσισμός και το μίσος. Οι νεαροί αυτοί έχουν περιπλανηθεί, έχουν μπλέξει σε προβλήματα, όπως και έχουν προκαλέσει προβλήματα, και εντέλει, σε μια από τις τελευταίες σκηνές, ένας από τους πρωταγωνιστές δολοφονείται. Το σημαντικό όμως στη συγκεκριμένη σκηνή είναι ότι πίσω από το νεαρό που σκοτώνεται - τον πυροβολούν- φαίνεται ένας ζωγραφισμένος τοίχος που απεικονίζει ποιον άλλον παρά τον Μποντλέρ, τον ποιητή που εξύμνησε τον πλάνητα και τη μοντέρνα ζωή, που τον χαρακτήρισε ήρωα. Δεν μπορεί συνεπώς να υπάρξει πλέον πλάνης, με την αρχική έννοια και την ιδιότητα που του έδωσε ο Μποντλέρ. Μεταγενέστερες εμφανίσεις του περιπλανώμενου σε διαφορετικές ιστορικο-κοινωνικές συνθήκες φέρουν μόνο κάποια από τα στοιχεία που χαρακτήρισαν τον μποντλερικό πλάνητα. Η περιπλάνηση ως πρακτική που εξυμνήθηκε από τον πλάνητα, αφομοιώνεται από μεταγενέστερους στοχαστές και δημιουργούς, κάτι που θα δούμε εκτενώς, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, σε επόμενα κεφάλαια.

Το πλήθος

Εκτός από τις στοές, δεν δύναται να υπάρχει *flâneur* χωρίς την παρουσία του πλήθους. Το πλήθος για τον πλάνητα –σύμφωνα πάντα με τον Μποντλέρ- αποτελεί «το στοιχείο

⁵⁶ De Rattier, *Paris n' existe plus*, σ. 74.

του, όπως ο αέρας για τα πουλιά και το νερό για τα ψάρια».⁵⁷ Το επάγγελμα και το πάθος του πλάνητα είναι να γίνει ένα με το πλήθος, παραμένοντας όμως αποστασιοποιημένος, ανεξαρτητοποιημένος, έως και κρυμμένος από τον κόσμο. Ο πλάνητας κατά τον Μποντλέρ είναι ένα ‘εγώ’ με μία ακόρεστη όρεξη για το ‘μη-εγώ’.⁵⁸ Αντιλαμβανόμαστε ότι το πλήθος είναι απαραίτητο για τον πλάνητα, είναι η ίδια του η ζωή, η ύπαρξή του ουσιαστικά βασίζεται στην ύπαρξη του πλήθους, ένας πλάνητας χωρίς πλήθος δεν είναι πλάνητας, είναι ίσως ένας μοναχικός περιπλανώμενος. Και πράγματι, αν θυμηθούμε τον ηλικιωμένο ‘άνθρωπο του πλήθους’ και την εμμονή του να βρίσκεται ανάμεσα στο πλήθος πάση θυσία, βλέπουμε πώς αυτή η ανάγκη του πρωταγωνιστή του Πόε έχει εν μέρει μεταφερθεί και στον πλάνη του Μποντλέρ. Από την άλλη, ο πλάνητας, όπως και ο αφηγητής του Πόε διατηρούν την απόστασή τους από αυτό πλήθος, πράγμα που δεν μπορεί να κάνει το ‘σκοτεινό διπλό’ του Πόε. Ουσιαστικά, μπορούμε να καταλήξουμε στη σύντομη αυτή σύγκρισή μας, ότι ο Μποντλέρ προσδίδει στον πλάνητά του χαρακτηριστικά και των δύο πλευρών του ‘ανθρώπου του πλήθους’ του προκατόχου του, ενώ αλλάζει εξ ολοκλήρου το σκηνικό δράσης του, μεταφέροντάς τον από το χαώδες και βρώμικο Λονδίνο, στις πολυτελείς και προστατευμένες στοές της πόλης του φωτός. Ο *flâneur* αφήνεται μέσα στο πλήθος, και αυτός όμως όπως ένα αντικείμενο κατανάλωσης,⁵⁹ όπως αναφέρει ο Μπένγιαμιν, είναι μέρος της φαντασμαγορίας των στοών, αποτελεί και ο ίδιος εμπόρευμα, ασυνείδητα, χωρίς επίγνωση της κατάστασής του και βρίσκεται να διαχέεται από ευφορία, από ενός είδους μέθη. Αυτό το αίσθημα μέθης στο οποίο αφήνεται ο *flâneur* ίσως είναι η μέθη του καταναλωτισμού όπως τη βιώνει. Κατά τον Μποντλέρ, αυτή η μέθη που νιώθει ο πλάνητας, δεν είναι άλλη από το συναίσθημα της «ενσυναίσθησης».⁶⁰ Ο πλάνητας απολαμβάνει το ασύγκριτο προνόμιο του να είναι συγχρόνως ο εαυτός του και κάποιος άλλος. Το πλήθος των αγνώστων αποτελεί για τον πλάνητα ένα φίλτρο που τον προστατεύει από την πραγματικότητα της μεγαλούπολης και που χωρίς αυτήν θα αντιμετώπιζε με τρόπο την πραγματικότητάς της. Δεν είναι τυχαίο ότι το πλήθος, το τόσο σημαντικό για τον Μποντλέρ και κατ’ επέκταση

⁵⁷ Baudelaire, *The Painter of Modern Life*, σ.9.

⁵⁸ Baudelaire, ό.π., σ. 10.

⁵⁹ Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet*, σ. 55.

⁶⁰ Baudelaire, *The Painter of Modern life*, σ. 9.

για τον πλάνητα, αποτελεί το βασικό θέμα των ποιητών και ζωγράφων του 19^{ου} αιώνα, όπως οι ιμπρεσιονιστές.

«Η ευχαρίστηση που νιώθει κάποιος μέσα στο πλήθος είναι μία μυστηριώδης έκφραση της απόλαυσης που αντλείται από τον πολλαπλασιασμό αριθμών». ⁶¹ Και πάλι ο ‘άνθρωπος του πλήθους’, όπως χαρακτηρίζει ο αφηγητής του Πόε το σκοτεινό διπλό του, τον ηλικιωμένο περιπλανώμενο, νιώθει διαφορετικά μέσα στο πλήθος από τον πλάνητα. Ακολουθεί τους περαστικούς χωρίς να νιώθει καμία απόλαυση, χωρίς ουσιαστικά να τους επιλέγει, με εμμονή όχι προτίμηση, μένει εντελώς αποξενωμένος από αυτούς, και ίσως και να αποτελεί και απειλή για αυτούς – θυμίζουμε το μαχαίρι στο παλτό του. Ο πλάνης από την άλλη παρατηρεί, αφομοιώνει το πλήθος, επιλέγει, ενσαρκώνει και εντέλει δημιουργεί, όπως θα δούμε στο δεύτερο μέρος της παρούσας διατριβής.

Κλείνοντας, ας επανέλθουμε στην αρχική μας σκέψη. Ο Πόε έχει ουσιαστικά σκιαγραφήσει τη διπλή φύση του πλάνητα, πριν ακόμα αυτός αποκτήσει όνομα και υπόσταση στον Μποντλέρ. Αυτό που αξίζει να σημειωθεί είναι ότι ο *flâneur* στη μορφή που τον συνέλαβε ο Μποντλέρ ακολουθεί στον Πόε δύο διαφορετικές κατευθύνσεις, ή, όπως είδαμε τις δύο πλευρές -θετική και αρνητική- του ιδίου προσώπου. Έτσι τελικά ο άγνωστος που με μανία σαρώνει τους δρόμους του Λονδίνου είναι ο παρηκμασμένος *flâneur*, είναι ο πλάνης που αδυνατώντας να προσαρμοστεί στις μεταβαλλόμενες συνθήκες της ζωής κατέληξε από ατάραχος δανδής σε ρακένδυτο μανιακό, είναι το σκοτεινό διπλό του αφηγητή. Το μόνο που θυμίζει τον παρισινό *flâneur* είναι η ενδυμασία του αγνώστου, που παρόλο που είναι σε άθλια κατάσταση φέρει κάποια ίχνη της παλιάς κομψότητάς της. Ο αφηγητής από την άλλη του Πόε είναι η άλλη πλευρά του πλάνητα, ο ντεντέκτιβ/ερευνητής, ο φυσιολόγος, αυτός που δεν αφήνεται να αφομοιωθεί από την ταχύτητα της σύγχρονης μεγαλούπολης, που διατηρεί την ανεξαρτησία του και εμμένει στις επιλογές του, ο κοινωνός του μοντέρνου κινήματος.

Ο κατεξοχήν μποντλερικός πλάνης υπάρχει μόνο στο Παρίσι του 19^{ου} αιώνα και στις παρισινές στοές, δεν τον βρίσκουμε πριν, αλλά ούτε και μετά. Ο μετέπειτα περιπλανώμενος, μπορεί μεν να ενέχει κάποια από τα χαρακτηριστικά του πλάνητα, αλλά δραστηριοποιείται κάθε φορά σε διαφορετικό ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο και με

⁶¹ Baudelaire, ό.π.

διαφορετικό σκοπό. Έτσι στη συνέχεια της διατριβής θα μελετήσουμε αρκετές τέτοιες εμφανίσεις και μεμονωμένα επεισόδια, όπως τον συλλέκτη και τον αρχαιολόγο στον Μπένγιαμιν, τον καλλιτέχνη ντεντέκτιβ, τον καλλιτέχνη περιπλανώμενο, τον ανεξάρτητο επιμελητή, το φιλότεχνο. Ο πλάνητας, ακόμα όμως και στην αρχική του μορφή εισάγει σημαντικότερες πτυχές του μοντερνισμού και της πρωτοπορίας, όπως αναλύσαμε. Αξίζει να σημειώσουμε ότι κατά τον Ross Chambers: «Ήταν ο Μποντλέρ και πριν από αυτόν ο Πόε, που πρώτοι είδαν ότι οι ποιητές έπρεπε να βρουν έναν τρόπο να συνδυάσουν την ποίηση με την πολλές φορές συναρπαστική, αλλά ως επί το πλείστον πεζή και αποξενωτική ύπαρξη που βιώνεται από τους κατοίκους των πόλεων. Ο Μποντλέρ είδε, επίσης, ότι η προσπάθεια αυτή έπαιξε σημαντικό ρόλο για την ίδια τη νεωτερικότητα».⁶²

⁶² Chambers, *The Cambridge Companion*, σ. 101.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Οι παρισινές *φυσιολογίες* και ο ντέντεκτιβ του Μπένγιαμιν.

Σε συνέχεια των προηγούμενων κεφαλαίων της παρούσας διατριβής -όπου και είδαμε τις απαρχές της περιπλάνησης στο διήγημα *Ο άνθρωπος του πλήθους* του Έντγκαρ Άλαν Πόε και τον πλάνητα του Σαρλ Μποντλέρ, αλλά και τονίσαμε κάποιες καίριες ιδιότητες της πρακτικής-, στο παρόν κεφάλαιο θα αναλύσουμε κάποιες ακόμα πτυχές της έννοιας της περιπλάνησης. Πιο συγκεκριμένα, θα επανέλθουμε στην ύπαρξη των δύο ξεχωριστών περιπλανώμενων, αν όχι των δύο πλευρών -θετική και αρνητική- του ιδίου του αφηγητή, στον Πόε. Στη συνέχεια θα εξετάσουμε το λογοτεχνικό είδος που έγινε γνωστό ως *παρισινές φυσιολογίες* και τη σχέση του μποντλερικού πλάνητα με αυτές, και στο τέλος θα καταλήξουμε στο συσχετισμό -κατά τον Μπένγιαμιν- του πλάνητα με τον ντεντέκτιβ/ερευνητή. Ο Μπένγιαμιν και οι στοχασμοί του σχετικά με τον πλάνητα αποτελεί καίριο μέρος της παρούσας εργασίας και θα μελετηθεί εκτενώς και σε επόμενα κεφάλαια.

Προτού προβούμε σε περαιτέρω ανάλυση των παραπάνω, θα ήταν ίσως ενδιαφέρον να παρεμβάλουμε κάποια χωρία από έναν άλλον δημιουργό, τον Henry James (1843-1916) και το έργο αυτού *A Small Boy and Others* (1913).¹ Στο αυτοβιογραφικό αυτό έργο, ο συγγραφέας διηγείται περιστατικά από την παιδική του ηλικία. Αναφέρεται στην διανοούμενη οικογένειά του, τη διακοπτόμενη -αναγκαστικά, λόγω μετακινήσεων- μόρφωσή του, καθώς και στα πρώτα του ταξίδια στην Ευρώπη. Μεταξύ άλλων, περιγράφει τα απογεύματα που ο ίδιος και ο αδερφός του -σε μικρή ηλικία- περνάγανε στο Παρίσι, συνοδευόμενοι από την Mademoiselle Danse, την γκουβερνάντα τους και χαρακτηρίζει τις περιπλανήσεις τους στην πόλη του φωτός ως "*flâneries of curiosity*".² Δεν είναι τυχαίο που ο James χρησιμοποιεί τον όρο *flâneries* του Μποντλέρ. Σύμφωνα με τον James: «Το μεγαλείο και η συμμετρία της πόλης του Παρισιού, συγκριτικά ακαθόριστο και γενικό, μας φανερώθηκε στις περιπλανήσεις μας σαν ένα ευτυχές ατύχημα». ³ Στο κείμενο του James ακολουθεί μια λεπτομερής περιγραφή της πόλης του Παρισιού, όπως την αντιλαμβανόταν ως παιδί και προσθέτει: «Η μεγαλοπρέπεια και η

¹ James, *A Small Boy and Others*.

² James, *ό.π.*, σ. 185.

³ James, *ό.π.*

συμμετρία (του Παρισιού), σχετικά ασαφής και γενική, μας φανεωνόταν μέσα από ευτυχή ατυχήματα, γοητευτικά ολισθήματα και περίεργες εμφανίσεις, η χαρά του τυχαίου, η σύνθεση και το χρώμα εξαγνισμένα».⁴ Και συνεχίζει: «Αυτές οι διασκορπισμένες εικόνες ήταν υπόθεση για τα μάτια μας και τα αυτιά μας, και για τη φαντασία μας. Κάθε βήμα μας, σε όποια κατεύθυνση, τροφοδοτούσε τη φαντασία μας με ενδιαφέρουσες, θαυμάσιες εικόνες».⁵ Είναι ενδιαφέρον πώς ο συγγραφέας ουσιαστικά λέει ότι γνώρισε το Παρίσι τυχαία και κυρίως μέσα από τις περιπλανήσεις του, ότι οι διαδρομές εκείνου και του αδερφού του, σε όποια κατεύθυνση, ήταν ουσιαστικά μία μέθοδος συλλογής εικόνων και εμπειριών, που τελικά είχε ως αποτέλεσμα να γνωρίσει την πόλη του φωτός. Ο James σαφώς έχει διαβάσει Πόε και Μποντλέρ (άλλωστε όσον αφορά τον Μποντλέρ σχεδόν το ομολογεί χρησιμοποιώντας τον όρο *flâneries of curiosity*) και φαίνεται πως η περιπλάνηση στο Παρίσι, καθώς και η φιγούρα του πλάνητα αποτέλεσαν έμπνευσή του. Θεωρεί ότι μέσω της περιπλάνησης τελικά γνωρίζει το Παρίσι.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να ξαναγυρίσουμε στον Μποντλέρ και το δοκίμιό του *Ο ζωγράφος της μοντέρνας ζωής*⁶, και ειδικότερα στο σημείο όπου ο γάλλος ποιητής παραλληλίζει την κατάσταση στην οποία βρίσκεται ο αφηγητής του Πόε, δηλαδή την φάση ανάρρωσης –όπου θυμίζουμε είναι η επιθυμητή κατάσταση για κάθε ζωγράφο της μοντέρνας ζωής και το κλειδί για την κατανόηση της φύσης του πλάνητα Constantin Guys- με την επιστροφή στην παιδική ηλικία. Συγκεκριμένα γράφει: «Η φάση ανάρρωσης είναι σαν την επιστροφή στην παιδική ηλικία. Όποιος βρίσκεται σε φάση ανάρρωσης, όπως ένα παιδί, διακατέχεται στο μέγιστο βαθμό από την ικανότητα τού να ενδιαφέρεται για πράγματα, τα οποία φαινομενικά είναι τα πιο ασήμαντα»⁷ και συνεχίζει: «Το παιδί βλέπει τα πάντα μέσα από μία καινούργια οπτική, είναι συνέχεια μεθυσμένο».⁸ Βλέπουμε πως η περιπλάνηση του πλάνητα, ή του καλλιτέχνη πλάνητα παρομοιάζεται με αυτή του παιδιού, και αντίστροφα, η περιήγηση του παιδιού James εξισώνεται με την *flânerie*, την περιπλάνηση του πλάνητα. Στο σημείο αυτό οφείλουμε να κάνουμε μία μικρή παρένθεση, για να αναφέρουμε ότι το στοιχείο του παιδιού και του

⁴ James, ό.π., σ. 186-187.

⁵ James, ό.π., σ. 190.

⁶ Baudelaire, *The Painter of Modern life*.

⁷ Baudelaire, ό.π., σ. 7.

⁸ Baudelaire, ό.π., σ. 8.

παιχνιδιού, γενικότερα, θα μας απασχολήσει ξανά στο δεύτερο μέρος της παρούσας εργασίας, σε σχέση με τις τεχνικές των μελών της Καταστασιακής Διεθνούς.⁹

Ο James, σε κάποιο σημείο παρεμβάλλει την περιγραφή του Μουσείου του Λούβρου, των χώρων του, των εκθεμάτων που φιλοξενεί και κυρίως των παιχνιδιών ανακάλυψης που σκαρφιζόταν παρέα με τον αδερφό του, και τελικά καταλήγει στο πολύ σημαντικό συμπέρασμα, ότι: η μη κατευθυνόμενη πορεία που η νταντά τους, τους επέτρεπε να ακολουθούν είχε ως αποτέλεσμα να αποκτήσουν μία πιο ουσιώδη, πιο *δημιουργική* εκπαίδευση. Μάλιστα, ο συγγραφέας χαρακτηρίζει «γαϊδούρια»¹⁰ όσους ακολουθούν την κατευθυνόμενη εκπαίδευση, την κατευθυνόμενη πορεία. Είναι αρκετά ενδιαφέρουσα και πολύ σχετική μία τέτοια προσέγγιση στην περιπλάνηση και αυτός είναι και ο λόγος που παρεμβάλλεται. Κατά τον James συνεπώς η ελεύθερη (ίσως το ελεύθερη να είναι πλεονασμός, αλλά θα το χρησιμοποιήσουμε για να την τονίσουμε) περιπλάνηση είναι σαφώς πιο ουσιώδης και αποτελεσματική από την κατευθυνόμενη πορεία. Με αφορμή αυτήν ακριβώς την αφήγηση του Henry James -και την παρατήρηση-συμπέρασμα του συγγραφέα- θα επανέλθουμε στο τελευταίο κεφάλαιο της μελέτης, σε σχέση με εκθέσεις που ευνοούν ή και προϋποθέτουν την περιπλάνηση του θεατή.

Όπως αναφέραμε, μετά την παρεμβολή που προηγήθηκε, θα επιστρέψουμε στον Πόε και τον *Άνθρωπο του πλήθους* για να ξεχωρίσουμε τις δύο πρωταγωνιστικές φιγούρες. Στα δύο προηγούμενα κεφάλαια μιλήσαμε για το ρόλο του ‘διπλού’ στο διήγημα του Πόε. Πράγματι, οι πρωταγωνιστές είναι δύο, ή, σύμφωνα με κάποιες απόψεις που ήδη έχουμε αναφέρει, οι δύο πλευρές του ίδιου προσώπου – άποψη, που οφείλουμε να αναφέρουμε ξανά, ενδεχομένως συμμεριζόταν και ο ίδιος ο Μποντλέρ, αλλά που σίγουρα δεν ενστερνίστηκε ο Μπένγιαμιν. Ο Μπένγιαμιν επιμένει να διαχωρίζει τις δύο πλευρές και να αναφέρεται ξεχωριστά στον κάθε χαρακτήρα. Στην αφήγηση του Μπένγιαμιν, τα κύρια πρόσωπα είναι δύο, ο αφηγητής και ο ηλικιωμένος περιπλανώμενος.

Ο ηλικιωμένος είναι μία αρνητική, σχεδόν εγκληματική φιγούρα (θυμίζουμε πως το στυλέτο διακρίνεται μέσα από το παλτό του, και πως το πρόσωπό του είναι αυτό του

⁹ Η Καταστασιακή Διεθνής ιδρύθηκε το 1957. Κύριος εκπρόσωπός τους, ο Guy Debord, υποστήριξε ότι η περιπλάνηση, οι ‘καταστάσεις’ και το παιχνίδι είναι οι μόνοι διέξοδοι από την κυριαρχία της κοινωνίας του θεάματος. Δεν θα επεκταθούμε στο παρόν, καθώς στο δεύτερο μέρος αφιερώσουμε ολόκληρο κεφάλαιο στο πρωτοποριακό αυτό κίνημα.

¹⁰ James, *A Small Boy and Others*, σ. 199.

διαβόλου). Μπορεί να μην διαπράττει κάποιο έγκλημα στο διήγημα, αλλά η συμπεριφορά του είναι ‘εγκληματικά’ προβληματική και ύποπτη. Και συμβολικά να το δούμε, σε μία καπιταλιστική κοινωνία, το να είναι κάποιος κατ’ επιλογήν άεργος είναι συχνά κατακριτέο, σχεδόν ‘εγκληματικό’. Ο ηλικιωμένος περιπλανώμενος συνεπώς είναι η προσωποποίηση της αρνητικής πλευράς του πλάνητα του Μποντλέρ, όπως αυτή περιγράφεται στα λεξικά της εποχής. Είναι ουσιαστικά ένα παράσιτο της κοινωνίας που δεν μπορεί να επιβιώσει χωρίς αυτήν, χωρίς όμως να προσφέρει κάτι. Είναι εκείνος που έχει ουσιαστικά και άνευ όρων παραδοθεί στις συνθήκες της ζωής στη βιομηχανική μητρόπολη, που δεν μπορεί να φέρει καμία αντίσταση, που απλά παρασύρεται εντέλει από τους ρυθμούς της εκβιομηχάνισης. Από την άλλη, το δεύτερο πρόσωπο του Πόε –ή η θετική πλευρά του ‘ανθρώπου του πλήθους’- ο αφηγητής, έχει –ή μάλλον καλύτερα αποκτά- έναν σκοπό. Αυτή βέβαια η ανάγνωση του έργου και των χαρακτήρων προϋποθέτει να μην ενστερνιστούμε την άποψη της συγχώνευσης των δύο πρωταγωνιστών, αλλά να τους διαχωρίσουμε και να τους αποδεχτούμε ως δύο ξεχωριστές οντότητες, όπως ο Μπένγιαμιν.

Ας δούμε τα πράγματα από την αρχή. Ο Πόε στο αφήγημά του, *Ο άνθρωπος του πλήθους* παίζει τον παρατηρητή του παρατηρητή, τον αφηγητή του αφηγητή. Ξεκινά το διήγημα τοποθετώντας τον παρατηρητή του πίσω από τη τζαμαρία ενός καφέ, σε μία ιδιόζουσα φυσική και ψυχική κατάσταση (θυμίζουμε ότι μόλις έχει ξεπεράσει μια σοβαρή ασθένεια με αποτέλεσμα να έχει οξυνθεί η παρατηρητικότητά του). Ενώ το καφέ τοποθετείται σε κεντρικό σημείο της πόλης του Λονδίνου, ουσιαστικά ο αφηγητής βρίσκεται έξω από την πόλη, και κοιτάει την πόλη διαμέσου της τζαμαρίας του καφέ. Είναι αποστασιοποιημένος και ανεξάρτητος, εν αντιθέσει με τον ηλικιωμένο περιπλανώμενο, όπως ακριβώς και ο πλάνης του Μποντλέρ. Ένας από τους περαστικούς –ο ηλικιωμένος- τού τραβάει απότομα και ολοκληρωτικά την προσοχή και αποφασίζει να βουτήξει και αυτός στο πλήθος για να τον παρακολουθήσει.

Εδώ θα πρέπει να κάνουμε μία μικρή παρένθεση και να αναφερθούμε στη μελέτη του Jonathan Crary που αφορά την προσοχή.¹¹ Κατά τον Crary: «Η δυτική νεωτερικότητα από τον 19^ο αιώνα απαιτεί τα άτομα να καθορίζουν και να διαμορφώνουν τα ίδια τον

¹¹ Crary, *Suspensions of Perception*. Η μελέτη θα αναλυθεί περισσότερο στο πρώτο κεφάλαιο του δεύτερου μέρους, σε σχέση με τον μποντλερικό πλάνητα, τον ζωγράφο Constantin Guys και τους ιμπρεσιονιστές.

εαυτό τους, σύμφωνα με την ικανότητά τους για προσοχή, δηλαδή, για απεμπλοκή από ένα ευρύτερο πεδίο έλξης, είτε οπτικό ή ακουστικό, για χάρη της απομόνωσης ή εστιάζοντας σε ένα μειωμένο αριθμό ερεθισμάτων».¹² Ο Crary τελικά υποστηρίζει ότι η έννοια της προσοχής μεταμορφώθηκε στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, μέσα από απόψεις και μελέτες ψυχαναλυτών, ερευνητών, κοινωνιολόγων κτλ.¹³, αλλά και παράλληλα με την εμφάνιση νέων τεχνολογικών μορφών του θεάματος, της έλξης, της καταγραφής. Κατά τον Crary η νεωτερικότητα δρα στην πραγματικότητα διασπαστικά, διαλύοντας σε θραύσματα το όλον - κάτι που υποστήριξε και ο Μπένγιαμιν, όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο. Ο μοντέρνος παρατηρητής, κατά τον Crary, δεν είναι πια μόνο θεατής, η παρατήρηση δεν περιορίζεται μόνο στο βλέμμα, δεν είναι παθητική. Πλέον η λειτουργία της θέασης εξαρτάται από την πολύπλοκη ψυχοσύνθεση του παρατηρητή, είναι επιλογή, μέρος της ελευθερίας, αλλά και της προσωπικότητας του ατόμου. Στην καπιταλιστική κοινωνία, η προσοχή και η διάσπαση της προσοχής ωθούνται σε νέα όρια, με την ατελείωτη σειρά νέων προϊόντων, νέων πηγών διέγερσης, νέων ροών πληροφόρησης, νέων εικόνων που βομβαρδίζουν την καθημερινότητά μας. Η νέα 'προσοχή', μία επιλεκτική προσοχή που εξισώνεται με τη βούληση, έρχεται να αντικρούσει την έννοια της προσοχής του 18^{ου} αιώνα, μίας παθητικής μορφής προσοχής που κατά κάποιον τρόπο αποκαθιστούσε την σταθερότητα των αντικειμένων. Κατά τον Crary:

«Το πρόβλημα της προσοχής, δεν ήταν πια ένα ζήτημα μίας ουδέτερης διαχρονικής δραστηριότητας όπως της αναπνοής ή του ύπνου, αλλά της εμφάνισης ενός συγκεκριμένου μοντέλου συμπεριφοράς με ιστορική δομή, συμπεριφοράς που διατυπώθηκε μέσα από κοινωνικά προσδιορισμένους κανόνες και ήταν μέρος του σχηματισμού ενός μοντέρνου τεχνολογικού περιβάλλοντος».¹⁴

Βλέπουμε τελικά -όπως θα δούμε ξανά και στο πρώτο κεφάλαιο του δεύτερου μέρους- ότι η προσοχή, ως ενεργητική πράξη, και όχι πλέον ως παθητική θέαση, ως επιλογή χαρακτηρίζει τον μοντέρνο άνθρωπο. Ως εκ τούτου αντιλαμβανόμαστε ότι ο πλάνητας,

¹² Crary, ό.π., σ. 1.

¹³ Μεταξύ άλλων και του Φρόντ το 1895, στο έργο του *Projekt für eine wissenschaftliche Psychologie*, αλλά και του Δαρβίνου, ο οποίος συγκεκριμένα χαρακτήρισε την προσοχή μηχανισμό επιβίωσης, στο *Darwin, The Decent of Man*.

¹⁴ Crary, *Suspensions of Perception*, σ. 29.

όπου μία από τις κύριες ικανότητές του είναι η οξυμένη προσοχή αποτελεί κοινώνό της νεωτερικότητας. Με την παρατήρηση διατηρεί την ανεξαρτησία του, την ελευθερία του μέσα στην καπιταλιστική κοινωνία και φιλτράρει το θέαμα με τρόπο δημιουργικό και κριτικό, όχι παθητικό. Ένα ακόμα σημαντικό στοιχείο, που θα μας βοηθήσει να περάσουμε στο δεύτερο μέρος της παρούσας διατριβής, είναι το γεγονός ότι ο Cary αναφέρεται στους στοχασμούς του William James¹⁵, κατά τον οποίο ο παρατηρητής εξισώνεται με τον καλλιτέχνη. Η διαπίστωση αυτή, και το γεγονός ότι παρατίθεται από τον Cary είναι καίρια, καθώς ουσιαστικά αντιστοιχεί με τους στοχασμούς του Μποντλέρ που είδαμε μόλις πιο πάνω.

Και για να επιστρέψουμε στην προηγούμενη ανάλυση, και στον *άνθρωπο του πλήθους*, έπειτα από επίμονη παρακολούθηση, ο αφηγητής του Πόε καταλήγει στο συμπέρασμα πως ο ηλικιωμένος περιπλανώμενος είναι ο 'άνθρωπος του πλήθους'¹⁶, ο κάτοικος του πλήθους, η αινιγματική αυτή φιγούρα, που μοναδικό του μέλημα είναι να μην αποχωριστεί ποτέ το πλήθος, να μην μείνει ποτέ μόνος. Η ανατροπή του αφηγήματος τελικά, δεν έγκειται στην αποκάλυψη της ιδιότητας του περιέργου αυτού ανθρώπου, αλλά στην ακούσια μετατροπή τού αρχικά προστατευμένου παρατηρητή σε ψηφίδα του πλήθους, σε πλάνητα. Βέβαια, πρέπει να τονίσουμε ότι ο αφηγητής, όπως ξεκινά, έτσι και σταματά ηθελημένα την παρακολούθηση, δεν 'καταπίνεται' από το πλήθος όπως ο γέρος. Ο 'άνθρωπος του πλήθους' δεν είναι τελικά ο πλάνητας, ο αφηγητής είναι αυτός που μετατρέπεται στον πλάνητα.

Ο Μποντλέρ στη συνέχεια, μεταφράζοντας το διήγημα του Πόε θα βασιστεί στον 'άνθρωπο του πλήθους' προκειμένου αφ' ενός να σκιαγραφήσει τον πλάνητα – φανταστικό ή πραγματικό- και αφ' ετέρου να εξηγήσει τη σημασία του ρυθμού της πόλης και να τονίσει τη διαφορά του ρυθμού του 'ανθρώπου του πλήθους' από τον ρυθμό του πλάνητα.¹⁷ Βέβαια, όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, ο ρυθμός του 'ανθρώπου του πλήθους' διαφέρει από το ρυθμό του πλάνητα, όχι μόνο λόγω της εμμονής και της φοβίας του πρώτου, αλλά και λόγω του περιβάλλοντος χώρου.

¹⁵ James, *Principles of Psychology*.

¹⁶ Πόε, *Το πηγάδι και το εκκρεμές*, σ. 125.

¹⁷ Στην αβίαστη κίνηση του πλάνητα αναφερθήκαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, και θα επανέλθουμε στο δεύτερο μέρος της εργασίας.

Κατά τον Βάλτερ Μπένγιαμιν, ο οποίος έχει μελετήσει και αναλύσει διεξοδικά τον πλάνητα του Μποντλέρ -κυρίως στα δοκίμιά του *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* [Το Παρίσι της δεύτερης Αυτοκρατορίας στον Μποντλέρ] του 1938 και *Über einige Motive bei Baudelaire* [Ορισμένα μοτίβα στον Μποντλέρ] του 1939¹⁸ -αλλά και πριν από αυτόν, τον *Άνθρωπο του πλήθους* του Πόε- το αστικό πλήθος είναι μεν το μέσον στο οποίο κινείται ο πλάνης, αλλά παραμένει ανέπαφος, ανεξάρτητος - όπως λέει ο Μποντλέρ, ο πλάνητας είναι σαν τον πρίγκιπα που παραμένει παντού και πάντα ινκόγκνιτο.¹⁹ Έτσι, ο ‘άνθρωπος του πλήθους’, ο ηλικιωμένος του Πόε –αν θεωρήσουμε ότι είναι ξεχωριστό πρόσωπο- δεν είναι ο πλάνης, καθώς, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, ο ηλικιωμένος έχει ανάγκη το πλήθος, εξαρτιέται από την ύπαρξη του πλήθους, χάνεται μέσα σε αυτό, χωρίς αυτό δεν έχει ταυτότητα. Άλλωστε μέχρι και η ταυτότητα που του προσδίδει ο αφηγητής εμπεριέχει το πλήθος, ‘ο άνθρωπος του πλήθους’. Από την άλλη, κατά τον Μποντλέρ και στη συνέχεια τον Μπένγιαμιν, ο πλάνης είναι μία ηρωική φιγούρα, ο ήρωας της μοντέρνας ζωής και ο ηρωισμός του έγκειται ακριβώς στο γεγονός ότι αρνείται να χαθεί μέσα στο πλήθος, να τον καταπιεί το πλήθος, καταφέρνει να ξεχωρίσει, αντιδρά ουσιαστικά στις αφομοιωτικές τάσεις του καπιταλισμού και της σύγχρονης του εκβιομηχανισμένης κοινωνίας, όπως είδαμε πιο αναλυτικά σε προηγούμενο κεφάλαιο. Είναι αυτός που παρ’ όλες τις συνθήκες διατηρεί την ανεξαρτησία του, την υποκειμενικότητά του. Ο ρακένδυτος ηλικιωμένος δεν μπορεί να σταματήσει λεπτό την πορεία του, ακόμα και αν αυτό του στοιχίσει την ίδια του τη ζωή, ενώ ο αφηγητής αποφασίζει να σταματήσει, όπως ακριβώς αποφάσισε να ξεκινήσει. Αυτή η ειδοποιός διαφορά αποδεικνύει περισσότερο την ανεξαρτησία του δευτέρου, εν αντιθέσει με την εξάρτηση –γιατί αυτό ακριβώς είναι- του πρώτου. Τελικά, αν αποδεχτούμε ότι ο μυστηριώδης γέρος και ο αφηγητής είναι δύο ξεχωριστά πρόσωπα, τότε ο πλάνης δεν είναι ο ηλικιωμένος περιπλανώμενος, αλλά ο ίδιος ο αφηγητής, τελικά ίσως και ο ίδιος ο Πόε.

¹⁸ Εδώ και τα δύο σε μετάφραση στο Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet*.

¹⁹ Baudelaire, *The Painter of Modern Life*, σ. 9.

Εδώ βρίσκεται μία ενδιαφέρουσα ιδιομορφία που πρέπει να τονίσουμε. Ο ηλικιωμένος στον *Άνθρωπο του πλήθους* του Πόε αποτελεί την έμπνευση του Μποντλέρ για τον πλάνητα. Όμως, ουσιαστικά ο πλάνητας, είναι ο αφηγητής. Και ο αφηγητής λειτουργεί σε δύο επίπεδα, αρχικά σαν φυσιολόγος και τελικά σαν ντεντέκτιβ/ερευνητής. Στη συνέχεια θα εξετάσουμε πιο αναλυτικά τις δύο αυτές πλευρές του πλάνητα, όπως τις επισημάναμε.

Ο πλάνητας φυσιολόγος

Ας εξετάσουμε με περισσότερη λεπτομέρεια αρχικά τον πλάνητα-φυσιολογιστή, τον φυσιολόγο. Η κοινωνιολογική καταγραφή που σημειώνεται στον Πόε, στο πρώτο μέρος του αφηγήματός του, θυμίζει όπως είπαμε, τις παρισινές φυσιολογίες.

Το ιδιαίτερο αυτό λογοτεχνικό είδος, οι φυσιολογίες, εμφανίστηκαν σχεδόν δύο αιώνες πριν τις καθεαυτού παρισινές, δηλαδή στα τέλη του 16^{ου} αιώνα, στο Λονδίνο, σε μία αναπτυσσόμενη μεγαλούπολη, που έσφυζε από ζωή, πλούτο και καταναλωτισμό.²⁰

Επρόκειτο για κείμενα, περιορισμένου μεγέθους, περιγραφές της πόλης του Λονδίνου, που δεν μπορούσαν εύκολα να ενταχθούν σε συγκεκριμένο λογοτεχνικό είδος, αλλά που όλα από κοινού, αποτελούσαν προσπάθειες των δημιουργών τους να σκιαγραφήσουν την πόλη και κάθε λεπτομέρεια της πόλης, από την όψη της, τα αρχιτεκτονικά κτίρια που την δομούν, την κίνησή της, τους δρόμους της, μέχρι τα μεμονωμένα μέλη της, τους κατοίκους της.²¹

Αυτές οι αναπαραστάσεις διαφοροποιήθηκαν στα τέλη του 17^{ου} αιώνα και αποτέλεσαν σειρές σε περιοδικά της εποχής. Οι συγγραφείς τους, σε κάθε τεύχος του εκάστοτε περιοδικού παρουσίαζαν με περισσότερο χιουμοριστικό τρόπο κάθε τι καινούργιο ή αξιοπερίεργο είχαν δει στην πόλη τους. Μέχρι τις αρχές του επόμενου αιώνα, τα κείμενα αυτά είχαν εδραιωθεί και είχε δημιουργηθεί στο πρόσωπο του συγγραφέα τους, ένας κοινωνικά ανεξάρτητος θεατής, ο οποίος λόγω της παρατηρητικότητάς του αφ' ενός, και της ερμηνευτικής του ικανότητας αφ' ετέρου, κατάφερε να προσφέρει στους αναγνώστες του, μία πιο συγκεκριμένη και τακτοποιημένη μορφή της χαώδους μεγαλούπολης στην οποία ζούσαν.

²⁰ Σημαντική μελέτη της ιστορίας του Λονδίνου είναι το Prest, *Albion Ascendant*.

²¹ Charney - Schwartz, *Cinema and the Invention*.

Στη συνέχεια, οι φυσιολογίες αναπτύσσονται στο Παρίσι του 19^{ου} αιώνα. Στην «Πανοραμική Λογοτεχνία»²² της γαλλικής πρωτεύουσας ερευνώνται κυρίως διαφορετικοί τύποι ανθρώπων που συναντώνται στην αγορά, ή στις παρισινές στοές. Από τον τυχαίο μικροπωλητή, στον δανδή που συχνάζει στα καφέ και στην όπερα. Το 1841 έχει υπολογιστεί ότι υπήρχαν τουλάχιστον 76 νέες φυσιολογίες.²³ Κύριος εκπρόσωπος ήταν ο Henri Monnier, που έγραψε φυσιολογίες όπως, *Το Παρίσι της νύχτας*, όπου περιγράφει με μεγάλη λεπτομέρεια τους ανθρώπους της βραδινής ζωής του Παρισιού, τους ίδιους ανθρώπους που θα απεικονίσει στον καμβά του ο Manet ή ο Degas. Ο ίδιος αργότερα επιχείρησε φυσιολογίες ολόκληρων εθνών, ενώ άλλοι δοκίμασαν με φυσιολογίες ζώων.²⁴

Οι συγγραφείς των φυσιολογιών ήταν ‘επαγγελματίες’ αρθρογράφοι, οι φυσιολογίες ήταν προς πώληση. Σύμφωνα με την Susan Buck-Morss ο πλάνητας δεν είναι πια ο αριστοκράτης με τον ελεύθερο χρόνο, αλλά ο επαγγελματίας που επί τούτου χρονοτριβεί (όπως άλλωστε υποδηλώνει και ο τίτλος του άρθρου της “The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering”).²⁵ Για να μπορέσει να επιβιώσει στην καπιταλιστική κοινωνία πλέον γράφει αυτά που βλέπει γυρνώντας τους δρόμους, και πουλά το προϊόν. Η συγγραφέας υποστηρίζει ότι ο πλάνητας ως συγγραφέας είναι πρόδρομος του συγγραφέα ως παραγωγός.

Ο πλάνης, ο ήρωας της μοντέρνας ζωής έδωσε μορφή στην μοντέρνα εποχή εκτός από φυσιολόγος, και ως ο συγγραφέας της ‘επιφυλλίδας’ στις εφημερίδες. Η επιφυλλίδα ήταν ένα συμπλήρωμα της εφημερίδας και πιο συγκεκριμένα του πολιτικού μέρους της γαλλικής εφημερίδας και αποτελούνταν από μη πολιτικές απόψεις, κοσμικά, λογοτεχνία, κριτική τέχνης κ.ά.²⁶ Το συγγραφικό στιλ της επιφυλλίδας επιτρέπει αρκετή ελευθερία, όση και η επιλογή θεμάτων. Επειδή ακριβώς πληθώρα θεμάτων μπορούν να επιλεγούν και να συνδυαστούν, το γράψιμο τελικά καταλήγει στο να είναι σχεδόν ‘υβριδικό’, μία περιπλάνηση και αυτό μεταξύ λογοτεχνίας και δημοσιογραφίας.

²² Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet*, σ. 35.

²³ Louandre, “Statistique littéraire...”, *Revue de deux mondes*, σ. 686.

²⁴ Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet*, σσ. 35-36.

²⁵ Buck-Morss, “The Flaneur, the Sandwichman and the Whore...”, *New German Critique*, σσ. 99-140.

²⁶ Charney - Shwartz, *Cinema and the Invention*.

Ο συγγραφέας της επιφυλλίδας, όπως αντίστοιχα και ο συγγραφέας της φυσιολογίας, υιοθετεί την οπτική γωνία ενός παρατηρητή, ο οποίος ουσιαστικά στην περιπλάνησή του εποπτεύει την πόλη και τους κατοίκους της, διατηρώντας πάντα την ανεξαρτησία του. Οι συγγραφείς αυτοί, με την παρατηρητικότητα τους, το ιδιαίτερα δημιουργικό τους γράψιμο και την εκφραστική τους ικανότητα παρουσίαζαν τελικά μία πόλη κομψή, ασφαλή, γεμάτη με οικεία πρόσωπα. Η ερμηνευτική τους ικανότητα μετέτρεπε τα άγνωστα πρόσωπα σε οικείες φιγούρες, με αποτέλεσμα να εφησυχάζουν τους αναγνώστες τους, οι οποίοι δεν ένιωθαν πια απειλούμενοι από την αστική καθημερινότητα και το άγνωστο.

Ο πλάνης υπήρξε ο σκιτσογράφος των μοντέρνων τρόπων, το πρωτότυπο του σύγχρονου μας δημοσιογράφου της κοσμικής στήλης. Ο Μπένγιαμιν αναφέρει: «Οι φυσιολογίες ήταν ο πρώτος θησαυρός που ο πλάνης έφερε σπίτι του από την αγορά» και συμπληρώνει εμπνευσμένος από τον Μποντλέρ: «Ο πλάνης βοτανολογεί στην άσφαλτο».²⁷ Η ερμηνευτική ικανότητα του πλάνητα, έχει κυρίως αναλυθεί στο δοκίμιο του Μπένγιαμιν *Ορισμένα μοτίβα στον Μποντλέρ*.²⁸ Στο δοκίμιο αυτό, ο ποιητής-πλάνης κατά τον Μπένγιαμιν διαθέτει την εξαιρετική ικανότητα να ανιχνεύει μέσα από πολύ μικρές λεπτομέρειες τις οποίες συλλέγει στην πορεία της περιπλάνησής του, τις ερμηνεύει τους, ή όπως αναφέρει ο ίδιος, τις «ανταποκρίσεις» τους. Τελικά ο πλάνης έχει μετατρέψει την απραξία σε επί πληρωμή επάγγελμα. Σε προηγούμενο κεφάλαιο αναφερθήκαμε στην αρνητική πλευρά του πλάνητα, το πώς δηλαδή ακόμα και σε γαλλικό λεξικό της εποχής ο πλάνης χαρακτηρίζεται ως ο άεργος, ο τεμπέλης. Εμμένουμε στην αναφορά αυτή έτσι ώστε να μπορέσουμε να κατανοήσουμε πλήρως την εμφάνιση του πλάνητα μέσα στο ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο κατά το οποίο εμφανίστηκε. Πραγματικά, φαινομενικά ο πλάνης δεν κάνει τίποτα, ή το μόνο που κάνει είναι να συχνάζει στην αγορά και να επιδίδεται σε άνευ ουσίας πράξεις, όπως για παράδειγμα στο να βγάζει για βόλτα χελώνες. Παίζει το ρόλο του αδιάφορου, μη βιαστικού αριστοκράτη. Όμως αυτό δεν είναι παρά ένας ρόλος και όχι η πραγματική του ταυτότητα. Ο πλάνης παίζει συνωμοτικά το ρόλο του τεμπέλη και αυτό αποτελεί ένα προσωπίο, όχι την πραγματικότητα. Ο πλάνης φτάνει ‘μεταμφιεσμένος’ ως άεργος στην αγορά, αλλά ουσιαστικά ο

²⁷ Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet*, σσ. 36-37.

²⁸ *Über einige Motive bei Baudelaire* του 1939.

επαγγελματίας πλέον περιπλανώμενος είναι εκεί για να πουλήσει τα προϊόντα του.²⁹ Ως πλάνητες, οι διανοούμενοι φυσιολόγοι περιπλανιόντουσαν στις παρισινές στοές, δήτην για να παρατηρήσουν τον κόσμο, αλλά επίσης και για να βρουν αγοραστές. Ενδεχομένως η παρατήρηση αυτή να αντικρούει προηγούμενο συμπέρασμά μας, σύμφωνα με το οποίο ο πλάνητας, με την αβίαστη κίνησή του αντιδρά στις αφομοιωτικές τάσεις της βιομηχανοποίησης και του καπιταλισμού, υποστηρίζουμε όμως ότι πράγματι, ο πλάνητας, συμμετέχει στο καπιταλιστικό σύστημα, χωρίς όμως να παρασύρεται, χωρίς να χάνει την ταυτότητά του και να αφομοιώνεται. Ο πλάνητας συνεχίζει να κάνει αυτό που του αρέσει, δεν θυσιάζει την επιθυμία του εις βάρος του οικονομικού συμφέροντος. Ουσιαστικά μετατρέπει την αγαπημένη του ενασχόληση σε καταναλωτικό προϊόν. Ο άεργος παρατηρητής της παρισινής καθημερινής ζωής, αυτός που φαινομενικά δεν ασχολείται με τίποτα, τελικά συγκεντρώνει τις εμπειρίες που έχει αποκομίσει στις ατελείωτες ώρες περιπλάνησής του, τις ερμηνεύει, τις φιλτράρει και δημιουργεί έργο προς κατανάλωση. Ο πλάνης-φυσιολόγος-αρθρογράφος πολύ έξυπνα πουλά στο πλήθος την ίδια του την εικόνα.

Κατά τον Μπένγιαμιν, αλλά και τον Georg Simmel,³⁰ στις διαπροσωπικές σχέσεις στις μεγάλες πόλεις, υπερέχει η δραστηριότητα των ματιών και των αυτιών. Πριν την εμφάνιση των λεωφορείων, των τρένων και των τραμ τον 19^ο αιώνα, οι άνθρωποι δεν είχαν τη δυνατότητα να βρεθούν απέναντι σε κάποιον συνάνθρωπό τους για πολλή ώρα, χωρίς να μιλάνε, αλλά μόνο να παρατηρούνε. Οι λογοτεχνικές φυσιολογίες συνεπώς, προσέφεραν στον άνθρωπο μία λεπτομερή και πρωτίστως οικεία εικόνα των συνανθρώπων του. Κατ' επέκταση οι φυσιολογίες βοηθούσαν τον κάθε άνθρωπο να διαμορφώσει τη φαντασμαγορία της παρισινής (μιας που αναφερόμαστε κυρίως στις παρισινές φυσιολογίες) ζωής με τον δικό του τρόπο. Ένωθε ο καθένας λιγότερο φοβισμένος, αφού οι άγνωστοι άνθρωποι γύρω του γίνονταν οικείοι, έως και αστείοι. Το πλήθος στη μοντέρνα μεγαλούπολη είναι πολλές φορές τρομακτικό. Γι' αυτό, κατά τον Μπένγιαμιν, οι φυσιολογίες που αναπτύχθηκαν κυρίως τη δεκαετία του 1840, λειτούργησαν και καθησυχαστικά. Οι άγνωστες φιγούρες που συναντά κάποιος στο

²⁹ Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet*, σσ. 36-37.

³⁰ Simmel, *Soziologie*.

δρόμο παρουσιάστηκαν με τόση λεπτομέρεια, ώστε, αφ' ενός σταμάτησαν να είναι άγνωστες και αφ' ετέρου ο τρόπος που μελετήθηκαν τις καθιστά τελικά μέρος μίας επιστημονικής μελέτης. Άλλωστε, δεν ήταν λίγες οι φορές που το χιούμορ ελάφρυνε αυτές τις περιγραφές, με την προσθήκη της καρικατούρας.³¹ Ακόμα, ο καθένας ένιωθε ότι μπορούσε, χωρίς να διαθέτει ιδιαίτερες γνώσεις, να μαντέψει το επάγγελμα, το χαρακτήρα, την προέλευση και τον τρόπο ζωής του κάθε περαστικού. Γινόταν ο καθένας ντεντέκτιβ, αλλά και κοινωνιολόγος και δημοσιογράφος, όπως ο αφηγητής του Πόε και όπως ο πλάνης του Μποντλέρ. Ο Alfred Delvau, φίλος του Μποντλέρ και συγγραφέας φυσιολογιών, υποστήριζε ότι μπορούσε να διαχωρίσει το πλήθος του Παρισιού, όπως τα στρώματα στα πετρώματα και αυτό, μόνο παρατηρώντας τις διαδρομές που ακολουθούσε.³² Θα μπορούσαμε συνεπώς να πούμε ότι ο πλάνης κατά μία έννοια μπορεί να συσχετιστεί με τον σημερινό μας κοινωνιολόγο, ή ανθρωπολόγο.

Ο πλάνητας ντεντέκτιβ

Ήδη, στην εισαγωγή του κεφαλαίου κάναμε αναφορά στο ντεντέκτιβ, ή αλλιώς ερευνητή, σε σχέση κυρίως με τον Μπένγιαμιν. Οι φυσιολογίες, ως λογοτεχνικό είδος συνδέονται άμεσα³³ με το Αστυνομικό Μυθιστόρημα.³⁴ Σε μία εποχή όπου ο τρόμος επικρατεί, όπου ο οποιοσδήποτε μπορεί να είναι συνωμότης και όπου ο καθένας θα παίξει κάποια στιγμή το ρόλο του ντεντέκτιβ, το καταπραϋντικό γιατροσόφι που προσέφεραν οι φυσιολογίες, όπως αναφέραμε παραπάνω, σύντομα ξεπεράστηκε και ο φυσιολόγος εντέλει μετατράπηκε στον ντεντέκτιβ, ο πλάνης μετατράπηκε στον ντεντέκτιβ. Όσο δηλαδή γινόταν η ζωή στην μεγαλούπολη πιο απειλητική, τόσο οι φυσιολογίες ξεπερνιόνταν και έδιναν τη θέση τους στο Αστυνομικό Μυθιστόρημα και κατ' επέκταση, ο φυσιολόγος μεταλλάσσόταν στον ντεντέκτιβ - όπως ουσιαστικά και στο διήγημα του Πόε, όπου ο αφηγητής από φυσιολόγος ενώ καθόταν προστατευμένος πίσω

³¹ Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet*, σ. 39.

³² Benjamin, ό.π.

³³ Ο Μπένγιαμιν αναφέρεται σε αυτή την εξέλιξη της φυσιολογίας σε αστυνομικό μυθιστόρημα και στο γράμμα του προς τον Adorno, με ημερομηνία 1^η Μαρτίου 1937: «Η λογοτεχνία που ασχολείται με τις ανησυχιακές και απειλητικές πτυχές της αστικής ζωής έχει ένα λαμπρό μέλλον».

³⁴ Οφείλουμε να αναφέρουμε ότι ο Martin Priestman διακρίνει μεταξύ ντεντεκτιβικής ιστορίας και αστυνομικού μυθιστορήματος, στο "Introduction: Crime Fiction and detective fiction", στο Priestman, *The Cambridge Companion*. Ο διαχωρισμός αυτός δεν υπάρχει στην ελληνική βιβλιογραφία, συνεπώς θα αναφέρουμε και την ντεντεκτιβική ιστορία ως αστυνομικό μυθιστόρημα.

από το παράθυρο της καφετέριας μετατρέπεται σε ντεντέκτιβ όταν τελικά βγαίνει έξω στους δρόμους της πόλης και παρακολουθεί τον ηλικιωμένο. Η ντεντεκτιβική ιστορία και ο ντεντέκτιβ γενικότερα έχει άμεση σχέση με το δημοσιογράφο, όπως αναλύει στο άρθρο του “The Short Story from Poe to Chesterton” ο Martin A. Kayman³⁵, και κατ’ επέκταση με τον φυσιολόγο. Ένα ακόμα πολύ σημαντικό κοινό τους στοιχείο είναι το στοιχείο του βλέμματος, του ματιού. Άλλωστε στην εξέλιξη της η Αστυνομική Λογοτεχνία δίνει ακόμα μεγαλύτερη έμφαση στο ρόλο του βλέμματος, του ματιού, με τον πρωταγωνιστή της “Private Eye” (το ιδιωτικό μάτι σε μετάφραση, παρόλο που δεν υφίσταται σαν όρος στα ελληνικά). Κατά τον Dennis Porter στο άρθρο του “The Private Eye”³⁶, ο ιδιωτικός ντεντέκτιβ, έχει κύρια ενασχόλησή του να κοιτά, έχει άδεια να κοιτά, είναι ουσιαστικά «ένα μάτι προς μίσθωση». Και παραθέτει: «Το ιδιωτικό μάτι είναι ο πεισματικά δημοκρατικός ήρωας της μετα-ηρωικής εποχής, αυτός που διορθώνει τις αδικίες ενός έκπτωτου αστικού κόσμου, στον οποίο τα παραδοσιακά όργανα και κηδεμόνες του δικαίου, είτε από ανικανότητα, κυνισμό ή διαφθορά, δεν είναι πλέον επί το έργο».³⁷

Η ντεντεκτιβική ιστορία καταπραΰνει και αυτή τους ανθρώπους με τον τρόπο της, όταν πια οι φυσιολογίες δεν αρκούν. Η μετατόπιση από τις φυσιολογίες στο Αστυνομικό Μυθιστόρημα ήταν ουσιαστικά μία πράξη άμυνας, προς αποφυγήν του φόβου της ανωνυμίας, μέσα στην απρόσωπη πλέον βιομηχανική μητρόπολη. Ουσιαστικά, το Αστυνομικό Μυθιστόρημα επιδεινώνει το φόβο για να τον ξεπεράσει, απώτερος σκοπός είναι η λύση, η εξιχνίαση του μυστηρίου. Δηλαδή, για να ξεχωρίσει ο πρωταγωνιστής-ντεντέκτιβ από την βαλτώδη ομοιομορφία και ανωνυμία του πλήθους, η πόλη μεταμορφώνεται σε ένα επικίνδυνο μέρος, γεμάτο απειλητικές παρουσίες· στο χώρο αυτό ο πρωταγωνιστής ηρωοποιείται αναγκαστικά για να επιβιώσει, άρα, τελικά ξεπερνά το φόβο του. Βλέπουμε, πως ο ντεντέκτιβ ξεχωρίζει από το πλήθος γιατί είναι ο ήρωας της μοντέρνας ζωής, όπως ακριβώς χαρακτήρισε ο Μποντλέρ τον πλάνητα. Αναφερόμενοι για μια ακόμα φορά στο *Ο άνθρωπος του πλήθους* του Πόε, μπορούμε να πούμε ότι ο αφηγητής παύει να είναι απλός φυσιολόγος και μετατρέπεται σε ντεντέκτιβ, όταν αντιλαμβάνεται τον κίνδυνο που η εγκληματική φυσιογνωμία του μυστηριώδη

³⁵ Priestman, ό.π.

³⁶ Priestman, ό.π.

³⁷ Priestman, ό.π., σ. 97.

ηλικιωμένου αποπνέει. Ουσιαστικά, η φυσιολογία μετατρέπεται σε αστυνομικό μυθιστόρημα τη στιγμή που εμφανίζεται ο κίνδυνος.

Οι πρώτες λογοτεχνικές εμφανίσεις του ντεντέκτιβ³⁸ είναι στα μυθιστορήματα του Πόε *Οι Δολοφονίες της Οδού Νεκροτομείου*³⁹, *Το Μυστήριο της Marie Roget*⁴⁰, και *Το Κλεμμένο Γράμμα*.⁴¹ Με τις μεταφράσεις του σε αυτά τα μοντέλα ο Μποντλέρ υιοθέτησε το είδος, παρόλο που –όπως έχουμε αναφέρει σε προηγούμενο κεφάλαιο– ουσιαστικά στα ποιήματα του Μποντλέρ το έγκλημα λείπει, και μόνο υποδηλώνεται.

Ο Πόε συνεπώς, ήταν ο πρώτος που επιχείρησε τη συγγραφή αστυνομικών μυθιστορημάτων, και ως εκ τούτου θεωρήθηκε πατέρας της αστυνομικής λογοτεχνίας. Στην ιστορία του Πόε *Το Μυστήριο της Marie Roger* η λύση δίνεται με τη βοήθεια δημοσιογραφικών πληροφοριών. Ο Chevalier Auguste Dupin, ο ντεντέκτιβ του Πόε, συλλέγει πληροφορίες από την εφημερίδα, δεν καταφεύγει στην προσωπική παρατήρηση. Η περιπλάνηση του πρωταγωνιστή τη φορά αυτή δεν είναι χωρική, δεν γίνεται στην πόλη, αλλά στο αρχείο, στην εφημερίδα, όπως αργότερα και με τον Μπένγιαμιν και το έργο του *Σχέδιο εργασίας περί στοών*⁴², που θα αναλύσουμε σε βάθος σε επόμενο κεφάλαιο.

Όταν τελικά ο πλάνης του Μποντλέρ μεταμορφωθεί στον ντεντέκτιβ, αυτομάτως ωφελείται κοινωνικά, γίνεται αναγκαίος, κάποιες φορές έως και ηρωικός. Φαινομενικά είναι ακόμα άεργος –εκτός αν είναι επαγγελματίας επιθεωρητής–, στην πραγματικότητα όμως πίσω από την απραξία του κρύβεται η επαγρύπνηση ενός παρατηρητή που δεν χάνει από τα μάτια του το συνήθως αχρείο αντικείμενο της παρακολούθησής του. Ο ντεντέκτιβ αναπτύσσει μηχανισμούς που του επιτρέπουν να αντιδρά μέσα στους ρυθμούς

³⁸ Κατά τον Martin Priestman στο Priestman, *The Cambridge Companion*, ο Πόε ήταν εκείνος που ουσιαστικά εφηύρε την ντεντεκτιβική ιστορία.

³⁹ Το μυθιστόρημα του Πόε με πρωτότυπο τίτλο *The Murders in the Rue Morgue* εκδόθηκε το 1841 στο περιοδικό *Graham's Magazine* και θεωρείται το πρώτο αστυνομικό μυθιστόρημα. Ο πρωταγωνιστής του C. Auguste Dupin, αναλαμβάνει το ρόλο του ντεντέκτιβ, μαζί με έναν φίλο του, τον αφηγητή της ιστορίας και εξιχνιάζει ένα διπλό φόνο στο Παρίσι. Ο ένοχος για το φόνο μάνας και κόρης τελικά δεν ήταν άνθρωπος, αλλά ένας ουραγοκόταγκος που μπήκε στο κλειδωμένο διαμέρισμα των θυμάτων από το παράθυρο. Ο Auguste Dupin, επανεμφανίζεται στο *Το Μυστήριο της Marie Roget*, καθώς και στο *Το Κλεμμένο Γράμμα* και αποτελεί την έμπνευσή για πολλούς μετέπειτα λογοτεχνικούς ντεντέκτιβ.

⁴⁰ Το *The Mystery of Marie Roget*, ή αλλιώς η συνέχεια του *The Murders in the Rue Morgue* δημοσιεύθηκε το 1842 και το 1843 στο περιοδικό *Ladies' Companion*. Και πάλι πρωταγωνιστεί ο ντεντέκτιβ Auguste Dupin και ο αφηγητής φίλος του.

⁴¹ Το τρίτο μέρος της τριλογίας του Πόε, *The Purloined Letter* δημοσιεύθηκε το 1844 στο *The Gift: A Christmas and New Year's Present for 1845*.

⁴² Το ημιτελές *Passagen-Werk*, το σημαντικότερο ίσως όλων των έργων του Βάλτερ Μπένγιαμιν αναλύεται διεξοδικά σε επόμενο κεφάλαιο της παρούσας διατριβής.

της μεγαλούπολης, όπως είδαμε ότι αντιδρά και ο πλάνητας. Και πράγματι ο ντεντέκτιβ και η ντεντεκτιβική ιστορία γενικότερα είναι ίσως από τις πρώτες λογοτεχνικές προσπάθειες που εστιάζουν στη σύγχρονη μητρόπολη,⁴³ ένας ακόμα λόγος γιατί η φιγούρα του ντεντέκτιβ είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη νεωτερικότητα. Ο ντεντέκτιβ προλαβαίνει πράγματα εν εξελίξει. Με αυτόν τον τρόπο, και σύμφωνα με τον Μπαλζάκ, λειτουργεί σαν καλλιτέχνης (η παρομοίωση του πλάνητα ή του ντεντέκτιβ με καλλιτέχνη προηγείται εδώ, προφανώς ο Μπένγιαμιν, ο οποίος χρησιμοποιεί την ίδια παρομοίωση είχε μελετήσει τον Μπαλζάκ), από την άποψη ότι και οι δύο έχουν την ικανότητα της ταχείας αντίληψης.⁴⁴

Ο ντεντέκτιβ είναι πλέον ένα σημαντικό μέλος της κοινωνίας, δεν είναι τυχαίο ότι είναι ο πρωταγωνιστής-ήρωας στο αστυνομικό μυθιστόρημα, δεν είναι τυχαίο πώς τόσοι ντεντέκτιβ έχουν ηρωοποιηθεί -για παράδειγμα ο Sherlock Holmes, ο Ηρακλής Πουαρό- και είναι εκείνοι που λόγω της ιδιαίτερης παρατηρητικότητάς τους, της ευφυΐας τους και της ταχείας αντίληψής τους δίνουν τη λύση. Ο ντεντέκτιβ, από τις πρώτες του εμφανίσεις είναι μία εκκεντρική φιγούρα, όπως και ο προκάτοχός του πλάνητας. Στη σύγχρονη τέχνη ο Vito Acconci, η Sophie Calle, η Ann Sophie Siden, η Janet Cardiff και πολλοί άλλοι καλλιτέχνες έχουν εμπνευστεί από το ρόλο του ντεντέκτιβ και την ίδια την πράξη της παρακολούθησης, κάτι που θα δούμε αναλυτικά στο δεύτερο μέρος της μελέτης. Ένα τελευταίο στοιχείο, χαρακτηριστικό του ντεντέκτιβ που οφείλουμε να αναφέρουμε, καθώς θα μας συνδέσει με το επόμενο μέρος της διατριβής είναι η σχέση του με τον συλλέκτη. Κατά τον Martin A. Kayman,⁴⁵ η επιτυχία του Holmes ως ντεντέκτιβ, δεν είναι αποτέλεσμα μόνο της παρατηρητικότητάς και της οξυδέρκειάς του, αλλά και λόγω του αρχείου που είχε συλλέξει, αρχείο στο οποίο καταφεύγει και με το οποίο συμπληρώνει τις γνώσεις του.

Και για να επανέλθουμε, ο μποντλερικός πλάνης κατά τον Μπένγιαμιν εμφανίζεται με πολλούς τρόπους, όχι μόνο σαν φυσιολόγος ή σαν ντεντέκτιβ. Οι επιμέρους ρόλοι που παίρνει τελικά είναι κατά τον Μπένγιαμιν πιο αληθινοί από την πραγματική του ταυτότητα. Είναι αυτοί του ταξιδευτή και του φιλότεχνου, του sandwich-man (ως

⁴³ Priestman, *The Cambridge Companion*.

⁴⁴ Ο Μπαλζάκ αναφέρεται συσχετίζοντας τον ντεντέκτιβ με τον καλλιτέχνη στο έργο του *Séraphita* του 1834.

⁴⁵ Priestman, *The Cambridge Companion*.

sandwichman αναφέρεται εκείνος που φορώντας μία ολόσωμη διπλή πινακίδα περιφέρεται στους δρόμους διαφημίζοντας κάποιο συγκεκριμένο προϊόν, δυστυχώς δεν υπάρχει κάποια ικανοποιητική μετάφραση στα ελληνικά) και της ιερόδουλης.⁴⁶ Και βέβαια του συλλέκτη έως και του αρχαιολόγου, όπως θα δούμε πιο αναλυτικά στο επόμενο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας.

Πιο συγκεκριμένα, ο πλάνης συσχετίζεται με τον ταξιδευτή συχνά στα γραπτά του Μπένγιαμιν. Σε μία ασαφή παρατήρησή του για τον Μποντλέρ –τον οποίο θυμίζουμε θεωρούσε την προσωποποίηση του πλάνητα- και σχετικά με το ταξίδι αυτού στην Ινδία, ο Μπένγιαμιν τον χαρακτηρίζει ως τον ‘μεγάλο ταξιδευτή’.⁴⁷ Κατά τον Pierre Missac αρχικά η μεταμόρφωση αυτή του πλάνητα σε ταξιδευτή φαίνεται να είναι πολύ ακραία. Σταδιακά όμως διασαφηνίζεται, αρκεί να τροποποιήσουμε την απόσταση, την ταχύτητα και τον προορισμό, και ο πλάνης, τώρα ο παγκόσμιος ταξιδευτής μπορεί να διασχίσει τον κόσμο με τη βοήθεια της σύγχρονης τεχνολογίας σε λιγότερο από 80 μέρες, χωρίς όμως πλέον να αποκτά περισσότερες εμπειρίες, μάλλον το αντίθετο. Τελικά, με την ταχύτητα που έχει αναπτύξει γνωρίζει μόνο το αεροδρόμιο και το ξενοδοχείο των πόλεων που επισκέπτεται.⁴⁸

Η δεύτερη μεταμόρφωση του πλάνητα κατά τον Μπένγιαμιν, που αναφέραμε πιο πάνω, είναι ο φιλότεχνος. Ο φιλότεχνος που συχνάζει σε μουσεία και εκθέσεις τέχνης, τοπικές, ή διεθνείς. Μάλιστα, κατά τον Μπένγιαμιν ο πλάνης των μουσείων, ο φιλότεχνος, έχει τόσο εξοικειωθεί με την συλλογή του εκάστοτε μουσείου, ώστε δεν κάθεται μπροστά σε κάθε έργο, παρά καταγίνεται σε μία επιλεκτική –και πιο σημαντικό- υποκειμενική περιπλάνηση στους χώρους του μουσείου, όπως θυμίζουμε έκανε και ο νεαρός Henry James στο Λούβρο. Η δεύτερη αυτή μεταμόρφωση του πλάνητα και η περιπλάνησή του στην τέχνη, αποτελεί εισαγωγή για το τελευταίο κεφάλαιο της παρούσης μελέτης σε σχέση με τις εκθέσεις τέχνης και τους επισκέπτες-πλάνητες.

⁴⁶ Ο συσχετισμός του πλάνητα με τον sandwich-man αναφέρεται από τη Susan Buck-Morss στο άρθρο της “The Flaneur, the Sandwichman and the Whore...”, *New German Critique*, καθώς και από τον Graeme Gilloch στο Gilloch, *Myth & Metropolis*, σ.156.

⁴⁷ Missac, *Walter Benjamin's Passages*, σ. 193.

⁴⁸ Missac, ό.π.

Τελικά, στον Μπένγιαμιν, ο πλάνης ξεπερνά τα όρια που έθεσε ο Μποντλέρ, είτε αυτά είναι πραγματικά είτε αυτά είναι φανταστικά, είτε δηλαδή είναι ένα υπαρκτό πρόσωπο, ή ένας λογοτεχνικός/φανταστικός χαρακτήρας, και μετατρέπεται σε ένα εργαλείο εννοιολογικής ερμηνείας της μοντέρνας ζωής. Η περιπλάνηση του πλάνητα, ακόμα και στην αρχική της μορφή, όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, ενέχει σημαντικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη νεωτερικότητα. Οι πρακτικές του πλάνητα, όπως η παρακολούθηση, το περπάτημα, η παρατήρηση, η κοινωνιολογική καταγραφή και η συλλογή, που θα δούμε πιο αναλυτικά σε επόμενο κεφάλαιο, αποτελούν αναπόσπαστα εργαλεία του κοινωνιολόγου, του ανθρωπολόγου, ή του καλλιτέχνη, απαραίτητα για την ανάγνωση και ερμηνεία της καθημερινής ζωής στη μοντέρνα εποχή.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Από την περιπλάνηση στη συλλογή: ο ρακοσυλλέκτης του Μποντλέρ, ο συλλέκτης και αρχαιολόγος του Μπένγιαμιν.

Στο αμέσως προηγούμενο κεφάλαιο αναλύσαμε τις διαφορετικές πτυχές του πλάνητα ως φυσιολόγο και συγγραφέα της επιφυλλίδας ή ως ντεντέκτιβ και καταλήξαμε στο συμπέρασμα ότι ο πλάνητας αποτελεί ένα εργαλείο εννοιολογικής ερμηνείας της μοντέρνας ζωής, ενώ οι πρακτικές του ενέχουν σημαντικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη νεωτερικότητα. Αναφέραμε επίσης ότι ο φυσιολόγος ή ο ντεντέκτιβ δεν είναι η μόνη εμφάνιση του πλάνητα, αλλά μπορεί επίσης να συσχετιστεί με τον συλλέκτη ή τον αρχαιολόγο, όπως κυρίως υποστηρίζει ο Βάλτερ Μπένγιαμιν, και σε αυτές τις δύο πτυχές θα εστιάσουμε στο παρόν κεφάλαιο.

Ο συλλέκτης και η σχέση του με τον πλάνητα, έχει ήδη προϋδαστεί στο έργο του Μποντλέρ με τη μορφή του ρακοσυλλέκτη. Πιο συγκεκριμένα ο Μποντλέρ αφιερώνει ένα ποίημα -*Το κρασί του ρακοσυλλέκτη*, (*Le Vin des Chiffonniers*)¹- στον ‘ήρωα της μοντέρνας ζωής’, που εκτός από πλάνητας, δανδής ή ακόμα και χαρτοπαίκτης αποκτά και τη μορφή του ρακοσυλλέκτη.² Για τον Μποντλέρ ο απόβλητος, αυτός που μαζεύει τα σκουπίδια του Παρισιού, που έχει «διπλώσει στα δύο από το βάρος των σκουπιδιών αυτών»³, είναι ένας μοντέρνος ήρωας, με τον ίδιο τρόπο που ήρωας της μοντέρνας ζωής είναι και ο πλάνητας. Η ενασχόλησή του Μποντλέρ με τον ρακοσυλλέκτη δεν περιορίζεται στο *Le Vin des Chiffonniers*, αλλά πριν ακόμα γράψει το ποίημα ο Μποντλέρ δημοσιεύει ένα δοκίμιο-παρουσίαση της φιγούρας. Στο δοκίμιο αυτό γράφει: «Έχουμε εδώ έναν άνθρωπο που μαζεύει τα απόβλητα της μεγαλούπολης. Ό,τι η μεγαλούπολη

¹ Το *Le Vin des Chiffonniers* εκδόθηκε στη συλλογή του Μποντλέρ *Fleurs du mal* το 1857. Στη δεύτερη στροφή του ποιήματος ο Μποντλέρ γράφει: “On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête / Butant, et se cognant aux murs comme un roète...” [βλέπουμε ένα ρακοσυλλέκτη που περνά, κουνώντας το κεφάλι του / σκοντάφτει και κουτουλά στους τοίχους όπως ένας ποιητής...]. Ο παραλληλισμός του ρακοσυλλέκτη με τον ποιητή, τον καλλιτέχνη γενικότερα είναι πολύ σημαντικός και θα τον δούμε αναλυτικότερα στη συνέχεια του κεφαλαίου.

² Στον Μποντλέρ οι ρόλοι του «ήρωα της μοντέρνας ζωής» εμπλέκονται και περιλαμβάνουν όλους τους παραπάνω. Στη συνέχεια, στους στοχασμούς του Μπένγιαμιν, κατά τον Pierre Missac, στο Missac, *Walter Benjamin's Passages*, ο Μπένγιαμιν σε γράμμα του προς τον Adorno, με ημερομηνία 23 Φεβρουαρίου 1939, αναφέρεται στον πλάνητα του Μποντλέρ μαζί με τον χαρτοπαίκτη, τον συλλέκτη και τον πλαστογράφο.

³ “Ereintés et pliant sous un tas de débris / Vomissement confus de l'énorme Paris”, από το *Le Vin des Chiffonniers*.

πετά, ό,τι έχει χαθεί, ό,τι έχει περιφρονηθεί, ό,τι έχει πατηθεί, εκείνος το συλλέγει και το κατηγοριοποιεί. Ξεχωρίζει και επιλέγει, συλλέγει, όπως ο φιλάργυρος φυλάει το θησαυρό του». ⁴ Αντιλαμβανόμαστε τελικά, ότι τα σκουπίδια τελικά των κατοίκων, ό,τι η κοινωνία έχει περιφρονήσει και έχει πετάξει, μετατρέπονται σε θησαυρό από το ρακοσυλλέκτη, το ασήμαντο γίνεται σημαντικό. Πολύ σημαντικό είναι να αναφέρουμε ότι ο ρακοσυλλέκτης στο συγκεκριμένο ποίημα του Μποντλέρ παραλληλίζεται με τον ποιητή. Ο ποιητής συλλέγει τα απόβλητα, τα σκουπίδια, τα θραύσματα της καθημερινότητας, όπως ακριβώς και ο ρακοσυλλέκτης, και μέσω της δημιουργικής του διεργασίας, τους δίνει καινούργια ερμηνεία και αξία. Αυτή ακριβώς είναι και η πρωταρχική ουσία της καλλιτεχνικής δημιουργίας, η βασική ικανότητα του ποιητή, ή του εικαστικού που θα δούμε αναλυτικότερα στο δεύτερο μέρος της παρούσης διατριβής, όπου εξετάζονται οι καλλιτέχνες-συλλέκτες-ρακοσυλλέκτες ⁵, Joseph Cornell, Marcel Broodthaers, Susan Hiller και άλλοι. Σημαντικό είναι, συνεπώς, για την ώρα, να τονίσουμε ότι η συλλογή ως καλλιτεχνικό μέσον/μέθοδος και κατ' επέκταση ο καλλιτέχνης ως συλλέκτης (πιο συγκεκριμένα ρακοσυλλέκτης όπως θα υποστηρίξουμε στο δεύτερο μέρος της θέσης) προϋδεάζονται στον Μποντλέρ. Αξίζει να αναφέρουμε ότι η αναλογία αυτή του ποιητή με ρακοσυλλέκτη εμφανίζεται και μισό αιώνα μετά τον Μποντλέρ στον Apollinaire. ⁶

Στη συνέχεια, ο Μπένγιαμιν υποστηρίζει στην αφήγησή του αυτή τη συγγένεια του ρακοσυλλέκτη με τον ποιητή και τον καλλιτέχνη. Πιο συγκεκριμένα γράφει: «Η κομψή εικόνα του ποιητή μοιάζει να αναπαράγει μια εικόνα πιο κοινή, που αφήνει να διαφάνονται τα χαρακτηριστικά του ρακοσυλλέκτη». ⁷ Όπως είδαμε και σε προηγούμενο κεφάλαιο, ο Μπένγιαμιν είχε ασχοληθεί πολύ με το έργο του προγενέστερού του Μποντλέρ. ⁸ Αρχικά είχε ξεκινήσει να γράφει ένα κείμενο για τον ποιητή, το οποίο θα

⁴ Και ο Μπένγιαμιν, όπως είπαμε, αναφέρεται στον ρακοσυλλέκτη του Μποντλέρ και παραθέτει το συγκεκριμένο χωρίο από το δοκίμιο του ποιητή στο Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet*, σ. 79.

⁵ Τη διαφορά συλλέκτη και ρακοσυλλέκτη σε σχέση πάντα με εικαστικό έργο θα δούμε αναλυτικά στο κεφάλαιο 2.1 του δεύτερου μέρους.

⁶ Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet*, σ. 80. Ο Guillaume Apollinaire στο ποίημά του *Le poète assassiné* του 1916, αναφέρεται στον Croniamantal, τον ποιητή που έγινε ρακοσυλλέκτης.

⁷ Benjamin, ό.π.

⁸ Τα ποιήματα και τα δοκίμια του Μποντλέρ επηρέασαν πολύ τον Μπένγιαμιν. Από το 1914 έως το 1924 ο στοχαστής ασχολήθηκε διεξοδικά με τις μεταφράσεις έργων του Μποντλέρ, συγκεκριμένα των *Tableaux parisiens* και *Fleurs du mal*.

συμπεριλαμβανόταν στο *Passagen-Werk*.⁹ Τελικά όμως το κείμενο αυτό πήρε τόσο μεγάλη έκταση που αποτέλεσε το 1938 αυτοτελές έργο, με τίτλο *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* [Το Παρίσι της δεύτερης Αυτοκρατορίας στον Μποντλέρ]. Κατά τον Μπένγιαμιν, όπως έχουμε αναφέρει σε προηγούμενο κεφάλαιο, ο Μποντλέρ είχε τη φυσιογνωμία αλλά και την ουσιαστική φύση του πλάνητα: «Ο Μποντλέρ αγαπούσε τη μοναξιά, αλλά τη μοναξιά μέσα στο πλήθος».¹⁰ Για τον Μπένγιαμιν ο Μποντλέρ ήταν ο ήρωας της μοντέρνας ζωής.¹¹

Εστιάζοντας στην αφήγηση του Μπένγιαμιν, ο αστικός φυσιογνωμιστής και ο ντέντεκτιβ που είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, είναι από τη φύση του εν μέρει συλλέκτης¹², ακόμα και αρχαιολόγος - αν και κατά την Susan Buck-Morss, ο συλλέκτης δεν συνυπάρχει, αλλά ακολουθεί χρονικά τον πλάνητα και η εξέλιξή του συνδέεται με την παρακμή των παρισινών στοών.¹³ Το έργο του αρχαιολόγου είναι να σκάψει, να φτάσει κάτω από την επιφάνεια της μοντέρνας πόλης και να αποκαλύψει μαρτυρίες του παρελθόντος που έχουν θαφτεί και ξεχαστεί. Να ανακτήσει το σύνθημα, το πεζό και το καθημερινό που έχει πεταχτεί, να το διασώσει. Ο ρακοσυλλέκτης για τον Μπένγιαμιν κάνει ουσιαστικά ό,τι και ο ιστορικός ή ο αρχαιολόγος. Δηλαδή, όπως ο ιστορικός δεν μπορεί να αγνοήσει τίποτα, αλλά θα ακολουθήσει και το παραμικρό στοιχείο, έτσι και ο ρακοσυλλέκτης θα μαζέψει και το πιο ασήμαντο¹⁴, έως και φαινομενικά άχρηστο αντικείμενο, για να του δώσει τελικά νέα ερμηνεία και αξία. Η κάθε λεπτομέρεια, έχει μέγιστη σημασία για τον ιστορικό, έτσι και το κάθε αντικείμενο, ή σκουπίδι έχει αξία και ενδιαφέρον για τον ρακοσυλλέκτη. Τα υπολείμματα και τα κομμάτια που μαζεύει ο ρακοσυλλέκτης, στη συνέχεια τα επανασυναρμολογεί σε ένα νέο μωσαϊκό. Ο

⁹ Το ημιτελές *Passagen-Werk* [Σχέδιο εργασίας περί στοών] που ξεκίνησε το 1927 και δεν ολοκληρώθηκε ποτέ θεωρείται το σημαντικότερο ίσως όλων των έργων του Βάλτερ Μπένγιαμιν και θα αναλυθεί διεξοδικά στο ακριβώς επόμενο κεφάλαιο της παρούσας διατριβής.

¹⁰ Benjamin, *Gesammelte Schriften*.

¹¹ Κατά τον Michael Jennings στο Jennings, *Dialectical Images*, σσ. 22-23, Ο Μπένγιαμιν θεωρεί τον Μποντλέρ ήρωα, όχι τόσο για την αντίστασή του στη στέρηση της ζωής υπό τον βιομηχανικό καπιταλισμό, αλλά και για την προθυμία του να χαρακτηρίζεται από τις αντιφάσεις και το παράδοξο της σύγχρονης ζωής.

¹² Συγκεκριμένα ο Μπένγιαμιν γράφει: «Οι συλλέκτες είναι φυσιογνωμιστές του κόσμου των αντικειμένων», στο Benjamin, *Gesammelte Schriften*, σ. 1027.

¹³ Buck-Morss, "The Flaneur, the Sandwichman and the Whore...", *New German Critique*, σ. 101.

¹⁴ Το θραύσμα και η μονάδα είναι σημαντικά για τον Μπένγιαμιν σε όλο του το έργο. Το όλον για τον Μπένγιαμιν μπορεί να ανασυσταθεί από τον συνδυασμό πολλών θραυσμάτων, μονάδων. Όπως παραθέτει στο Benjamin, *Understanding Brecht*: «Το μικρότερο αυθεντικό κομμάτι της καθημερινής ζωής λείπει περισσότερα από έναν πίνακα».

ρακοσυλλέκτης, σαν ένας «αστικός αρχαιολόγος»¹⁵ -κατά τον Μπένγιαμιν- ανακυκλώνει τα ερείπια της μοντέρνας ζωής, τα παλιά εμπορεύματα, τα θραύσματα.

Δεν είναι τυχαίο ότι για τον Μπένγιαμιν ο χρόνος δεν είναι γραμμικός. Το παρελθόν δεν μένει απλά πίσω όσο κάποιος προχωρά μπροστά, αλλά, όπως σε ένα λαβύρινθο, μπορεί να βρεθεί ξανά μπροστά μας, να επιστρέψουμε σε αυτό, να το προσεγγίσουμε από άλλη πλευρά. Το παρελθόν δεν είναι νεκρό και θαμμένο, αλλά παραμένει ανοιχτό και επαναπροσδιοριζόμενο.¹⁶ Η ερμηνεία του παρελθόντος καθορίζεται ανάλογα με την συγκεκριμένη πλευρά που προσεγγίζεται κάθε φορά και από τη σχέση του με το παρόν. Γι' αυτό και ο αρχαιολόγος του Μπένγιαμιν συλλέγει τα κομμάτια του παρελθόντος και τα επαναπροσδιορίζει σε σχέση με το παρόν.

Η σχέση και σύγκριση πλάνητα και ιστορικού ή αρχαιολόγου χρήζει βαθύτερης ανάλυσης, αλλά θεωρούμε πιο εποικοδομητικό να γίνει αυτό στο δεύτερο μέρος της μελέτης σε σχέση με το έργο καλλιτεχνών που η κύρια ενασχόλησή τους είναι η συλλογή και πιο συγκεκριμένα σε σχέση με τα έργα-ανασκαφές του αμερικανού εικαστικού Mark Dion.

Πιο συγκεκριμένα, σχετικά με τη συλλογή, κατά τον Μπένγιαμιν, η ευτυχία του συλλέκτη είναι η άμεση επαφή με τα αντικείμενα. Η συλλογή, όπως και οι δικές του συλλογές, είναι γι' αυτόν περισσότερο μία πράξη ανανέωσης παρά κατοχής. Ακόμα και ως παιδί θυμάται τον εαυτό του να μην επιθυμεί την απόκτηση καινούργιων αντικειμένων ή παιχνιδιών, αλλά την ανανέωση των παλιών.¹⁷ Η συλλογή δεν είναι για τον Μπένγιαμιν μία οργανωμένη σειρά από στοιχεία-αντικείμενα, αλλά μια ετερόκλητη συσσωμάτωση τυχαίων ευρημάτων, *objects trouvés*¹⁸, συνεπώς είναι σαφές ότι ο Μπένγιαμιν πλησιάζει περισσότερο τον ρακοσυλλέκτη και λιγότερο τον συμβατικό συλλέκτη - όπως πλησιάζουν και οι καλλιτέχνες συλλέκτες που θα δούμε αναλυτικά στο δεύτερο μέρος. Μέσω των συλλογών του, σαν παιδί ο Μπένγιαμιν ένιωθε ότι 'απελευθέρωνε' τα καθημερινά αντικείμενα από τη μοίρα τους, την εμπορική δηλαδή

¹⁵ Gillogh, *Myth & Metropolis*, σ. 165.

¹⁶ Απαντώντας σε κριτική του Horkheimer σχετικά με την έννοια του «ανοικτού» παρελθόντος, ο Μπένγιαμιν απαντά σε γράμμα του: «Ό,τι η επιστήμη έχει θεσπίσει, η ανάμνηση μπορεί να αλλάξει. Η ανάμνηση μπορεί να μετατρέψει κάτι ατελές (την ευτυχία), σε κάτι ολοκληρωμένο, και κάτι τελειωμένο (την ταλαιπωρία) σε ατελές», στο Smith, *Walter Benjamin*, σ. 61.

¹⁷ Benjamin, *Gesammelte Schriften*, σ. 1036.

¹⁸ Gillogh, *Myth & Metropolis*, σ. 89.

χρήση τους. Οι παραπάνω στοχασμοί παραπέμπουν στη χρήση του *ready-made* στη σύγχρονη τέχνη, καθώς και σε πολλά μεταγενέστερα έργα-εγκαταστάσεις. Κατά τον Μπένγιαμιν, αφού αποδεσμευτούν από το αρχικό τους πλαίσιο, τα ετερογενή, αταίριαστα μεταξύ τους αντικείμενα έχοντας ανασκαφεί από την αστική τους τοποθεσία, μπορούν να αντιπαρατεθούν με εναλλακτικούς τρόπους και να δημιουργήσουν νέες σχέσεις και έννοιες - όπως ακριβώς κάνει ο καλλιτέχνης των *ready-mades*, αρκεί να θυμηθούμε τον Marcel Duchamp και την *Πηγή* (Fountain)¹⁹ του. Ενδιαφέρον είναι να τονίσουμε την ετερογένεια της συλλογής που πρεσβεύει ο Μπένγιαμιν, μία ετερογένεια που απομακρύνει τη συλλογή από τη συμβατική της μορφή και παραπέμπει περισσότερο στην καλλιτεχνική συλλογή.²⁰ Για τον Μπένγιαμιν ο συλλέκτης είναι ένα είδος καλλιτέχνη, αλλά όχι μόνο. Μεταξύ των αποσπασμάτων που είχε κατά καιρούς συλλέξει ο Μπένγιαμιν είναι και η εισαγωγή της Gabriele Eckehard στο *Das deutsche Buch im Zeitalter des Barock*²¹, όπου αναφέρεται στους συλλέκτες: «Είναι σπάνιο οι συλλέκτες να παρουσιάζονται στο κοινό. Θέλουν να παρουσιάζονται ως λόγιοι, ειδικοί, αν χρειαστεί ως ιδιοκτήτες, αλλά σπάνια γι' αυτό που είναι, εραστές».²² Ο συλλέκτης συνεπώς στον Μπένγιαμιν είναι ένας εραστής και συνάμα ένας καλλιτέχνης, είναι πλάνητας και ήρωας της νεωτερικότητας.

Τα δύο πιο σημαντικά κείμενα του Μπένγιαμιν που αφορούν στη συλλογή και το συλλέκτη είναι το *Beim auspacken meiner Bibliothek*²³ [η μετάφραση στα αγγλικά του δοκιμίου είναι *Unpacking my Library*, στα ελληνικά *Ξεπακετάροντας τη βιβλιοθήκη μου*] και το χωρίο που αναφέρεται στα γραμματόσημα στο *Einbahnstrasse*²⁴ [*Μονόδρομος*] του 1928. Στο πρώτο, ο Μπένγιαμιν αναφέρεται στη συλλογή του από βιβλία, και πολύ χαρακτηριστικά λέει ότι αγοράζοντας ένα βιβλίο νιώθει ότι το ελευθερώνει. Το κάθε

¹⁹ Το αμφιλεγόμενο έργο του Duchamp, *Fountain* του 1917, ήταν η επιτομή της έννοιας του *ready-made* που πρέσβευε ο δημιουργός.

²⁰ Βεβαίως, η καλλιτεχνική συλλογή με τη σημερινή έννοια δεν υπήρχε την εποχή του Μπένγιαμιν. Σαφώς εδώ αναφερόμαστε στην σύγχρονή μας καλλιτεχνική συλλογή ιδωμένη υπό το πρίσμα των στοχασμών του Μπένγιαμιν.

²¹ Gabriele Eckehard, *Das deutsche Buch im Zeitalter des Barock*, Verlag, Ullstein 1930.

²² Το συγκεκριμένο απόκομμα εμπεριέχεται στο Marx; Schwarz; Schwarz; Wisila, *Walter Benjamin's Archive*. Πάνω στο απόκομμα ο Μπένγιαμιν έχει σημειώσει: «Οι συλλέκτες μπορεί να είναι τρελοί, με την έννοια της γαλλικής λέξης *lunatique* ανάλογα με τις φάσεις του φεγγαριού. Είναι και παιχνιδιάρηδες με την τύχη».

²³ Benjamin, *Gesammelte Schriften*, σ. 441.

²⁴ Μπένγιαμιν, *Μονόδρομος*.

βιβλίο γι' αυτόν έχει αξία, ακόμα κι αν δεν το έχει διαβάσει, όπως παραδέχεται.

Ενδιαφέρουσα είναι μία παράγραφος στο συγκεκριμένο δοκίμιο, όπου ο Μπένγιαμιν συσχετίζει την συλλογή του από βιβλία με τα ταξίδια του, και γράφει:

«Έχω κάνει τις πιο αξέχαστες αγορές μου στο ενδιάμεσο ταξιδιών. Η ιδιοκτησία και η κατοχή ανήκουν στη σφαίρα της τακτικής. Οι συλλέκτες είναι άνθρωποι με ένστικτο τακτικής. Η εμπειρία τους, τους διδάσκει ότι όταν συλλάβουν μια παράξενη πόλη, το μικρότερο κατάστημα με αντίκες μπορεί να είναι ένα φρούριο, το πιο απομακρυσμένο κατάστημα χαρτικών θέση-κλειδί. Πόσες πόλεις έχουν ήδη αποκαλυφθεί σε μένα στις περιπλανήσεις μου για την εύρεση βιβλίων!»²⁵

Στο *Μονόδρομο*, ο στοχαστής αναφέρει: «Όποιος περιεργάζεται στοίβες παλιών επιστολών μπορεί σ' ένα σκισμένο φάκελο να βρει ένα γραμματόσημο που έχει βγει καιρό από την κυκλοφορία κι όμως του λέει πιο πολλά απ' την ανάγνωση δεκάδων σελίδων».²⁶ Αυτή ακριβώς η διαπίστωση του Μπένγιαμιν παραπέμπει σε αυτό που αναφέραμε παραπάνω σε σχέση με τον ρακοσυλλέκτη και το πώς και η πιο μικρή λεπτομέρεια, η μονάδα, το πιο ασήμαντο σκουπίδι ή θραύσμα μπορεί να είναι μεγίστης σημασίας για το ρακοσυλλέκτη-ντεντέκτιβ. Πολύ σημαντικό επίσης είναι να τονίσουμε ξανά ότι στους στοχασμούς του Μπένγιαμιν, όταν αναφέρεται στο συλλέκτη, αναφέρεται όχι στον κατεξοχήν συλλέκτη σπανίων, ακριβών αντικειμένων, αλλά περισσότερο στον ρακοσυλλέκτη, σε αυτόν δηλαδή που συγκεντρώνει άχρηστα αντικείμενα και τα επαναπροσδιορίζει, τους δίνει νέα αξία. Η διαπίστωση αυτή είναι καίρια για τη συνέχεια της διατριβής και θα επανέλθουμε στο δεύτερο μέρος σε σχέση με τους καλλιτέχνες συλλέκτες. Και σίγουρα, τα γραμματόσημα είναι αρκετά σημαντικά, η συλλογή τους συνήθης, η αξία τους πολλές φορές μεγάλη, αλλά ο Μπένγιαμιν δεν αναφέρεται σε αυτού του είδους την αξία, αλλά στο πώς μπορούν να μας δώσουν περισσότερες πληροφορίες από την ίδια την επιστολή, στο πώς ένα μικρό θραύσμα μπορεί να είναι πιο σημαντικό από το ολοκληρωμένο αντικείμενο. Και συνεχίζει:

«Ξέρουμε πως υπάρχουν συλλέκτες που ασχολούνται αποκλειστικά με γραμματόσημα σφραγισμένα, και σχεδόν θα μπορούσε κανείς να πιστέψει πως είναι οι μόνοι που έχουν διεισδύσει στο μυστικό. Στέκονται στο απόκρυφο σημείο του γραμματοσήμου: στη

²⁵ Benjamin, *Gesammelte Schriften*, σ. 441.

²⁶ Μπένγιαμιν, *Μονόδρομος*.

σφραγίδα. Γιατί η σφραγίδα είναι η νυχτερινή τους όψη. [...] Όποιος κυνηγάει τις σφραγίδες πρέπει να κατέχει σαν ντεντέκτιβ τα σήματα των πιο ανυπόληπτων ταχυδρόμων, σαν αρχαιολόγος την τέχνη να προσδιορίζει τον κορμό των πιο ξένων τοπωνυμίων, σαν καββαλιστής τη χρονολογική απογραφή ενός ολόκληρου αιώνα».²⁷

Είναι πολύ ενδιαφέρον πώς ο Μπένγιαμιν για άλλη μια φορά συσχετίζει το συλλέκτη με το ντεντέκτιβ και τον αρχαιολόγο. Για τον Μπένγιαμιν συνεπώς βλέπουμε ότι οι τέσσερις ιδιότητες, πλάνης, ντεντέκτιβ, συλλέκτης και αρχαιολόγος συνδέονται άμεσα και συμπληρώνει η μία την άλλη. Ως εκ τούτου, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι ο πλάνης και ο συλλέκτης είναι άμεσα συνυφασμένες οντότητες, η περιπλάνηση συσχετίζεται με τη συλλογή, η συλλογή συμπληρώνει την περιπλάνηση.

Ο Μπένγιαμιν δεν αρκέστηκε στο να γράψει για το συλλέκτη και τις συλλογές, αλλά ήταν και ο ίδιος δεινός συλλέκτης, όχι όμως με τη συμβατική έννοια, όπως έχουμε ήδη αναφέρει. Η ιδιαίτερη αγάπη που έτρεφε ο Μπένγιαμιν για τις μινιατούρες είναι ευρέως γνωστή.²⁸ Αλλά οι συλλογές του Μπένγιαμιν δεν περιορίζονται στους συνήθεις τύπους συλλογών, μινιατούρες, καρτ ποστάλ κ.τ.λ. Ο Μπένγιαμιν ήταν εξίσου δεινός συλλέκτης αποσπασμάτων, κειμένων, δοκιμίων, απλών αποκομμάτων, με αποτέλεσμα να αφήσει πίσω του μεγάλο αρχείο και, πιο σημαντικό από όλα, ένα ολόκληρο ατελείωτο έργο-συλλογή, το *Σχέδιο εργασίας περί στοών* που θα δούμε στο ακριβώς επόμενο κεφάλαιο αναλυτικά.

Ο ίδιος γράφει αναφερόμενος για τη συλλογή του από καρτ ποστάλ:

«Υπάρχουν άνθρωποι που πιστεύουν ότι έχουν βρει το κλειδί της μοίρας τους στην κληρονομικότητα, άλλοι στα ωροσκόπια, άλλοι στην εκπαίδευση. Εγώ πάλι πιστεύω ότι μπορώ να διακρίνω πολυάριθμα στοιχεία για τη μετέπειτα ζωή μου από τη συλλογή μου των καρτ ποστάλ, αν τη φυλλομετρώσα σήμερα. Ο κύριος συνεισφέρων στη συλλογή μου αυτή ήταν η γιαγιά μου, μία αποφασιστική τολμηρή γυναίκα, από την οποία έχω κληρονομήσει δύο πράγματα: τη χαρά του να δίνω δώρα και την αγάπη μου για ταξίδια».²⁹

Η γιαγιά του, κατά τα λεγόμενά του, άρχισε ήδη από πολύ μικρή ηλικία να του στέλνει κάρτες από τα ταξίδια της και ο Μπένγιαμιν τότε ήταν που ξεκίνησε τη συλλογή του.

²⁷ Μπένγιαμιν, ό.π.

²⁸ Missac, *Walter Benjamin's Passages*, σ. 44.

²⁹ Benjamin, *Selected Writings*, σσ. 620-621.

Αξίζει να αναφέρουμε ότι στη διάρκεια της ζωής του και από τα πολλά μέρη που επισκέφτηκε, ο Μπένγιαμιν έγραφε κάρτες στους φίλους τους, τις οποίες μάλιστα ζητούσε να του στείλουν πίσω για να τις εντάξει στη συλλογή του. Αυτές οι κάρτες αποτέλεσαν κομμάτι της μνήμης του, αλλά και απαρχή της φιλολογικής του προσπάθειας.³⁰ Για μία ακόμα φορά βλέπουμε πως το ταξίδι και η συλλογή –στην προκειμένη περίπτωση η συλλογή καρτ ποστάλ-, ο ταξιδευτής και ο συλλέκτης, είναι για τον Μπένγιαμιν δύο δραστηριότητες και δύο πρόσωπα άμεσα συνδεδεμένα, και πως τελικά μία περιπλάνηση, ένα ταξίδι μπορεί να αποτελέσει έναυσμα για τη δημιουργία μίας συλλογής, και αντίστοιχα πως μία συλλογή μπορεί να αποτελέσει την καταγραφή μίας περιπλάνησης, ενός ταξιδιού.

Στο σημείο αυτό οφείλουμε να αναφερθούμε σύντομα στον Irving Wohlfarth, ο οποίος έχει αναλύσει τη σχέση του πλάνητα με τον ρακοσυλλέκτη στη σκέψη του Μπένγιαμιν. Πιο συγκεκριμένα στο δοκίμιό του *Et Cetera? The Historian as Chiffonier*³¹ [Και τα λοιπά; Ο ιστορικός ως ρακοσυλλέκτης], ο Irving Wohlfarth μιλάει συγκεκριμένα για τον ρακοσυλλέκτη, τον οποίο χαρακτηρίζει εμβληματική φιγούρα που βρίσκεται σε άμεση σχέση με τον ιστορικό στους στοχασμούς του Μπένγιαμιν. Δεν παραμένει όμως εκεί, αλλά επεκτείνεται και συνδέει το ρακοσυλλέκτη, και την αποσπασματικότητα των θραυσμάτων του παρελθόντος που συγκεντρώνει με την έννοια της ‘φευγαλέας εικόνας’ στο έργο του Μπένγιαμιν, και όπως αποτυπώθηκε πριν από αυτόν στον Μποντλέρ. Κατά τον Μπένγιαμιν, η ουσία της πόλης, του μοντέρνου άστεως που χαρακτηρίζεται από τη φευγαλέα εικόνα, μπορεί να αποτυπωθεί μόνο μέσω της κινηματογραφικής κάμερας³² και αυτό γιατί η κάμερα έχει τη δυνατότητα να συλλάβει το φευγαλέο, ή καλύτερα, να συλλέξει τα φευγαλέα και μέσω της τεχνικής του μοντάζ να τα επανασυνθέσει. Μόνο η κινηματογραφική κάμερα μπορεί να συλλάβει τη ροή (flux), την κίνηση και την αέναη εξέλιξη του αστικού περιβάλλοντος, να καταγράψει το εφήμερο και το αποσπασματικό. Η αναπαράσταση της πόλης απαιτεί μία αποσπασματική μορφή, κατά τον Μπένγιαμιν,

³⁰ Missac, *Walter Benjamin's Passages*.

³¹ Wohlfarth, “Et Cetera...”, *New German Critique*, σσ. 142-168.

³² Gillogh, *Myth & Metropolis*, σ. 45.

όπως αποσπασματική είναι η εμπειρία μας και κατά συνέπεια και η μνήμη μας.³³ Συγκεκριμένα, η αστική εμπειρία, σύμφωνα πάντα με τον Μπένγιαμιν, δεν έχει μία συνεχή γραμμική πορεία, αλλά διασπάται σε πληθώρα εντυπώσεων και μεμονωμένων εμπειριών, σε σειρά εικόνων και σκέψεων ασύνδετων μεταξύ τους. Η ολοκληρωμένη εμπειρία είναι το μοντάζ των αποσπασματικών αυτών εμπειριών. Ο Μπένγιαμιν διατυπώνει αυτή τη διαφορά χρησιμοποιώντας δύο γερμανικές λέξεις που και οι δύο μεταφράζονται ως εμπειρία στα ελληνικά, την *Erfahrung* και την *Erlebnis*.³⁴ Η λέξη *erfahrung* αφορά την εμπειρία από την συσσώρευση γνώσης από τα ταξίδια, τις εμπειρίες στο σύνολό τους και τη σοφία που συγκεντρώνει κάποιος, την εμπειρία που έχει συνοχή και που μπορεί κάποιος να επικοινωνήσει. *Erlebnis*, από την άλλη, είναι ένα είδος εμπειρίας πιο αποσπασματικής, αφιλόδοκτης, σχετίζεται με τον εσωτερικό κόσμο του καθενός. Είναι η εμπειρία του αστικού περιβάλλοντος που δεν μπορεί να αφομοιωθεί εύκολα, με αποτέλεσμα να περνάει στο ασυνείδητο. Η εμπειρία του αστικού περιβάλλοντος είναι αποσπασματική, συνεπώς και η κατανόησή της είναι αποσπασματική. Αυτή η άποψη του Μπένγιαμιν, που έχει σε βάθος αναλυθεί από τον Graeme Gilloch, στο βιβλίο του *Myth & Metropolis: Walter Benjamin and the City*³⁵ μας συνδέει με επόμενο κεφάλαιο, με τους Ντελέζ και Γκουατταρί. Συμπεραίνουμε συνεπώς ότι κατά τον Μπένγιαμιν, η κατανόηση του αποσπασματικού μοντέρνου άστεως μπορεί να πραγματοποιηθεί μόνο μέσω της συλλογής και επανασύστασης εικόνων, θραυσμάτων της καθημερινότητας, του παρόντος και του παρελθόντος.

Την τεχνική αυτή της συλλογής και του μοντάζ, προτείνει ο Μπένγιαμιν, όχι μόνο στον κοινωνιολόγο, αλλά και στον ιστορικό και τον αρχαιολόγο, καθώς, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, υποστηρίζει ότι η ιστορία, όπως και ο χρόνος, είναι θραυσματική και ασυνεχής και ο μόνος τρόπος κατανόησης και μετάδοσής της είναι η τεχνική του μοντάζ. Η ιστορία, κατά τον Μπένγιαμιν συντίθεται από εικόνες και όχι από μικρότερες ιστορίες, και η τεχνική του μοντάζ είναι ο μόνος τρόπος που μπορεί να παρουσιάσει κανείς πιστά

³³ Η πόλη στο έργο του Μπένγιαμιν είναι ένα πολύ μεγάλο θέμα, στο οποίο θα αναφερθούμε αναλυτικότερα στο επόμενο ακριβώς κεφάλαιο.

³⁴ Gilloch, *Myth & Metropolis*, σ. 143.

³⁵ Gilloch, ό.π.

την αληθινή ιστορία. Κατά τον Στέφανο Ροζάνη, στο βιβλίο του *Walter Benjamin: Η ιεροποίηση του αποσπάσματος*:

«Ο Μπένγιαμιν εμπνέεται από την επιθυμία μίας σύνθεσης των πηγών που του υπαγορεύουν τη μικροσκοπική του ματιά, σύνθεση η οποία όχι μόνο δεν σκοπεύει σε μία μεγάλη αφήγηση της νεωτερικής περιπέτειας της προόδου, αλλά αντιθέτως επικυρώνει τη θραυσματικότητα ως *raison d' être* της περιπλάνησης στους δαιδάλους της ιστορίας και επεκτείνει την παροξυσμικότητα των ενοράσεων».³⁶

Την ίδια εντέλει τεχνική, αυτή του μοντάζ, θα χρησιμοποιήσει και ο ίδιος ο Μπένγιαμιν στη έρευνα και συγγραφή των έργων του. Η τεχνική του μοντάζ βασίζεται πρωτίστως στην έννοια του σοκ – ας θυμηθούμε το σουρεαλιστικό κολάζ. Ο Μπένγιαμιν καταφεύγοντας στην τεχνική του κολάζ –του λογοτεχνικού κολάζ- ουσιαστικά αποποιείται κάθε μορφής ελέγχου έτσι ώστε να προκαλέσει και να προσκαλέσει τον αναγνώστη του. Όχι να τον προκαλέσει τόσο με την έννοια του σοκ, όσο να τον προσκαλέσει να αναπτύξει μια πιο ενεργητική στάση απέναντι στην ανάγνωση. Παρόλο που ο Μπένγιαμιν δεν αφιέρωσε ποτέ ένα ξεχωριστό κείμενο στην πράξη, ή την τέχνη της ανάγνωσης, όπως έκανε για τη συλλογή –δύο δραστηριότητες που σαφώς έχουν πολλές ομοιότητες- παρ' όλ' αυτά εξέθεσε τις απόψεις του για το διάβασμα στο έπακρο. Κατά τον Μπένγιαμιν, είναι ίδια η διεργασία του ατόμου που σκέφτεται, του ατόμου που περιπλανιέται, του ατόμου που διαβάζει, του ατόμου που συλλέγει. Κατά τον Pierre Missac ο αναγνώστης, που από την αρχή είναι ενεργητικός και αρκετά παθιασμένος, αλλά απολύτως πιστός στο κείμενο και στον δημιουργό του, σιγά σιγά –και ανάλογα με τον τρόπο γραφής του κειμένου- εξελίσσεται σε πιο συνειδητοποιημένο, σε κάποιον που τον ενδιαφέρει να 'εξερευνήσει' το κείμενο, όχι απλά να το υπηρετήσει, και τελικά καταλήγει στο να γίνει κυνικός, χωρίς εμπιστοσύνη στο συγγραφέα, ούτε στο κείμενο, και φτιάχνει, μέσω της ερμηνείας του, ένα νέο κείμενο.³⁷ Το ίδιο ένστικτο που οδήγησε τον αναγνώστη στο να επιλέξει κάποιο συγκεκριμένο βιβλίο, τον ωθεί να επιλέξει και μέσα στο ίδιο το βιβλίο συγκεκριμένα κεφάλαια που θα διαβάσει και άλλα που θα προσπεράσει. Αυτός ο αναγνώστης είναι, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε, σαν τον πλάνητα, που θα περιπλανηθεί, ξεπερνώντας πλέον τα χωρικά όρια, και μέσα στο ίδιο το

³⁶ Ροζάνης, *Walter Benjamin*, σ. 57.

³⁷ Missac, *Walter Benjamin's Passages*, σ. 56.

βιβλίο, ή την ίδια τη βιβλιοθήκη –όπως έκανε ο Μπένγιαμιν κατά την έρευνά του για το *Σχέδιο εργασίας περί στοών-*, χωρίς να περιοριστεί στο να ακολουθήσει την κατευθυντήρια γραμμή του ίδιου του συγγραφέα. Είναι σαν τον πλάνητα που θα στρέψει την προσοχή του εκεί που επιθυμεί, θα επιλέξει, θα φιλτράρει και σαφώς δεν θα αφομοιωθεί από τους ρυθμούς της μοντέρνας μητρόπολης.

Άλλο ένα κοινό στοιχείο του αναγνώστη με τον συλλέκτη και τον πλάνητα, κατά τον Μπένγιαμιν, είναι η ενσυναίσθηση.³⁸ Όπως ο συλλέκτης θα κάνει δικό του ένα αντικείμενο, όπως ο πλάνητας θα νιώσει ένα με το πλήθος, έτσι και ο αναγνώστης θα νιώσει το κείμενο να ξεπερνά τα όρια που θέτει ο συγγραφέας. Το κείμενο θα φιλτραριστεί και θα ολοκληρωθεί από τον ίδιο τον αναγνώστη (αυτή η άποψη πλησιάζει τη μελέτη του Roland Barthes πάνω στο ‘θάνατο του συγγραφέα’). Αυτός τελικά ο παραλληλισμός και η σύγκριση του πλάνητα με τον αναγνώστη³⁹ ουσιαστικά μας συνδέει με το επόμενο κεφάλαιο και το είδος της περιπλάνησης που ξεπερνά τα χωρικά πλαίσια, το είδος της περιπλάνησης που πρεσβεύει ο ίδιος ο Μπένγιαμιν στο σημαντικότερο ίσως όλων των συγγραμμάτων του, το *Σχέδιο εργασίας περί στοών*.

Επανερχόμαστε στον Irving Wohlfarth και στο δοκίμιό του, όπου εκτός από το συσχετισμό που κάνει μεταξύ ρακοσυλλέκτη και ιστορικού –με την έννοια που προσδίδει στον όρο ο Μπένγιαμιν- βρίσκει και ο ίδιος αναλογίες και με τον αναγνώστη. Θεωρεί ότι ο αναγνώστης, όπως ο ρακοσυλλέκτης, ή ο συλλέκτης γενικότερα ποτέ δεν επιστρέφει στο σπίτι του με άδεια χέρια. Ακόμα και αυτοί οι αναγνώστες που απλά ξεφυλλίζουν βιβλία, ενώ φαινομενικά απορρίπτουν το μεγαλύτερο μέρος των όσων διαβάζουν, ουσιαστικά κάνουν μία επιλογή, αντίστοιχη με αυτή του συλλέκτη, συλλέγοντας ιδέες, αποσπάσματα κειμένων, ή και ολόκληρα κείμενα. Συνεχίζει λέγοντας ότι μία από τις ερμηνείες της λέξης *auflesen* στα γερμανικά σημαίνει συλλέγω, ενώ η λέξη *lesen* σημαίνει διαβάζω. Έτσι για τον αναγνώστη, τα αποσπάσματα που επιλέγονται έχουν κάποιο ιδιαίτερο ενδιαφέρον, όπως και τα αντικείμενα που συλλέγει ο ρακοσυλλέκτης.⁴⁰

³⁸ Missac, ό.π.

³⁹ Η σχέση πλάνητα και αναγνώστη έχει εξεταστεί από τον Pierre Missac, και θα τη δούμε αναλυτικότερα στο επόμενο κεφάλαιο της παρούσας διατριβής.

⁴⁰ Wohlfarth, “Et Cetera...”, *New German Critique*, σσ. 142-168.

Πριν ολοκληρώσουμε το παρόν κεφάλαιο, θεωρούμε ότι είναι ενδιαφέρον να αναφερθούμε εν συντομία στο συσχετισμό του πλάνητα με το παιδί που κάνει ο Μπένγιαμιν. Αυτός ακριβώς ο συσχετισμός παραπέμπει στο χωρίο από την αυτοβιογραφία του Henry James, αλλά και στον παραλληλισμό του καλλιτέχνη-πλάνητα με το παιδί στον Μποντλέρ, που συζητήθηκαν σε προηγούμενο κεφάλαιο. Συγκεκριμένα, ο Μπένγιαμιν λέει ότι το άπειρο, μη προκατειλημμένο παιδικό βλέμμα⁴¹, που φαίνεται να βλέπει τον κόσμο γύρω του για πρώτη φορά έχει κοινά σημεία με το αποστασιοποιημένο, αλλά και συγχρόνως εναργές βλέμμα του πλάνητα. Το παιδί βλέπει τα πάντα πιο αποσπασματικά και τελικά πιο αντικειμενικά. Από την άλλη, το παιδί συλλέκτης, απελευθερώνει τα αντικείμενα που συλλέγει από την όποια προηγούμενη χρήση τους, κάτι που ένας ενήλικας δεν μπορεί εύκολα να κάνει.⁴² Αυτή του τη δυνατότητα μοιράζεται με τον καλλιτέχνη που χρησιμοποιεί ως καλλιτεχνικό μέσον την τεχνική του κολάζ και του *ready-made*, όπως αναφέραμε πιο πριν. Το παιχνίδι, όπως και η παιδική ηλικία είναι πολύ σημαντικά και αναπτύσσονται πολλάκις στο έργο του Μπένγιαμιν. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Μπένγιαμιν αφιερώνει ολόκληρα δοκίμια για την παιδική του ηλικία στο Βερολίνο. Παρ' όλ' αυτά, δεν θα επιμείνουμε για την ώρα σε αυτό το σημείο, καθώς θα ήταν πιο εύστοχο, να συζητηθεί στο δεύτερο μέρος, σε σχέση με τους Καταστασιακούς.

Κλείνοντας το παρόν κεφάλαιο, μπορούμε να καταλήξουμε στο συμπέρασμα ότι πράγματι, μέσα από την αφήγηση του Βάλτερ Μπένγιαμιν, ο μποντλερικός πλάνητας σχετίζεται με το συλλέκτη, ή το ρακοσυλλέκτη, αλλά και ότι η συγκέντρωση των φαινομενικά άχρηστων θραυσμάτων ενέχει την πρόθεση να τα διασώσει και να τα επαναπροσδιορίσει, συναρμολογώντας το όλον, το παρελθόν, ακόμα και την ίδια την ιστορία ως ένα νέο μωσαϊκό. Το πολύ σημαντικό αυτό συμπέρασμα θα αναλύσουμε διεξοδικά στο δεύτερο μέρος της παρούσας διατριβής μέσα από το έργο καλλιτεχνών που μέσω των πρακτικών του ρακοσυλλέκτη έχουν παρουσιάσει σημαντικό εικαστικό έργο

⁴¹ Gillogh, *Myth & Metropolis*, σ. 61.

⁴² Κατά την Anna Stüssi, στο “Erinnerung an die Zukunft”, *Paelaestra*: «Η συλλογή ενός παιδιού είναι μια συνάθροιση από αλληγορικά θραύσματα, βίαια ξεριζωμένα από το αρχικό τους πλαίσιο, τα οποία γίνονται σημαντικά στα μάτια του παιδιού».

ασκώντας ουσιαστικά κριτική στον ίδιο το θεσμό του μουσείου και των εκθεσιακών συμβάσεων, αλλά και αμφισβητώντας την ίδια τη γραμμικότητα του χρόνου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: Πέρα από τα χωρικά πλαίσια.

Υπ. 1: Το *Σχέδιο εργασίας περί στοών*. Η πόλη ως κείμενο στο έργο του Μπένγιαμιν.

«Ένας συγγραφέας που διδάσκει ένα τίποτα σε κάποιον άλλο συγγραφέα, δεν διδάσκει τίποτα σε κανένα. Ο καθοριστικός παράγοντας είναι ο υποδειγματικός χαρακτήρας της παραγωγής, που επιτρέπει, αφ' ενός, να οδηγήσει και άλλους παραγωγούς σε αυτή την παραγωγή, και, αφ' ετέρου, να τους παρουσιάσει ένα βελτιωμένο μηχανισμό για να χρησιμοποιήσουν. Και αυτός ο μηχανισμός είναι καλύτερος στο βαθμό που οδηγεί τους καταναλωτές στην παραγωγή, εν συντομία όταν είναι ικανός να κάνει τους αναγνώστες, ή τους θεατές, συναδέλφους».

Βάλτερ Μπένγιαμιν, *Ο συγγραφέας ως παραγωγός*¹

Έχοντας αναλύσει σε προηγούμενα κεφάλαια την απαρχή καθώς και τις διαφορετικές πτυχές του πλάνητα ως φυσιολόγο, ντεντέκτιβ, ρακοσυλλέκτη, αρχαιολόγο και έχοντας εστιάσει στους στοχασμούς κυρίως των Μποντλέρ και Μπένγιαμιν, στο παρόν κεφάλαιο θα εξετάσουμε την έννοια της περιπλάνησης όπως διαμορφώνεται όταν αποδεσμευτεί από τα χωρικά πλαίσια. Πιο συγκεκριμένα θα επικεντρωθούμε και θα μελετήσουμε το σημαντικότερο ίσως όλων των έργων του Βάλτερ Μπένγιαμιν, το *Σχέδιο εργασίας περί στοών* (Ο πρωτότυπος τίτλος ήταν *Passagen-Werk* ή *Passagenarbeit*, ο μεταφρασμένος στα αγγλικά *Arcades Project*.² Στην παρούσα μελέτη αναφερόμαστε στο έργο και με τον πρωτότυπο και τον μεταφρασμένο στα ελληνικά τίτλο).

Πρωτίστως, και πριν προχωρήσουμε στην καθεαυτού ανάλυσή μας, οφείλουμε να αναφέρουμε ότι πριν από τα παρισινά δοκίμιά του -το *Σχέδιο εργασίας περί στοών* και τα κείμενα που το συνοδεύουν- ο Μπένγιαμιν συνέθεσε μία μακροσκελή έκθεση αποτυπώνοντας τις εμπειρίες του από την παιδική του ηλικία στο Βερολίνο. Γραμμένο το 1932, λίγο πριν την εξορία του, το *Berliner Chronik* [Χρονικό του Βερολίνου], ξαναγράφηκε αργότερα, για να δημοσιευθεί με τον τίτλο *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* [Η παιδική ηλικία στο Βερολίνο γύρω στο 1900].³ Τα δύο αυτά κείμενα έχουν πολλές ομοιότητες με τα παρισινά συγγράμματα του

¹ Το δοκίμιο του Μπένγιαμιν με πρωτότυπο τίτλο *Der autor als produzent* (1934) δημοσιεύεται στο Benjamin, *Understanding Brecht*.

² Benjamin, *The Arcades Project*.

³ Benjamin, *One-Way Street*.

Μπένγιαμιν, και αποτελούν τους πρώτους πειραματισμούς του στοχαστή που αργότερα αποκρυσταλλώθηκαν με το *Σχέδιο εργασίας περί στοών*. Εν συντομία, το *Χρονικό του Βερολίνου*, όπως και το μεταγενέστερο αυτού *Η παιδική ηλικία στο Βερολίνο γύρω στο 1900*, είναι έργα σε εξέλιξη με ατελείωτες παρεμβολές, παραθέσεις και συσχετισμούς, και διερευνούν τη σχέση του μητροπολιτικού περιβάλλοντος με την ατομική μνήμη και τη συλλογική ιστορία.⁴ Σαν το αενάως εξελισσόμενο –όπως θα δούμε αναλυτικά στη συνέχεια –*Passagen-Werk*, τα δύο αυτά κείμενα παραμένουν σχετικά ατελή. Ο ίδιος ο Μπένγιαμιν αρνήθηκε τον καθαρά αυτοβιογραφικό χαρακτήρα⁵ των *Χρονικό* και *Η παιδική ηλικία*:

«Οι αναμνήσεις, ακόμα και οι αρκετά εκτεταμένες δεν αποτελούν πάντα μία αυτοβιογραφία, και οι συγκεκριμένες σίγουρα όχι, ούτε ακόμα και αυτές από τα χρόνια στο Βερολίνο με τις οποίες ασχολούμαι αποκλειστικά εδώ. Γιατί η αυτοβιογραφία έχει να κάνει με το χρόνο, με μία συνέχεια που επανορθώνει τη συνεχή ροή της ζωής. Εδώ ασχολούμαι με τον τόπο, με μεμονωμένες στιγμές και ασυνέχειες».⁶

Είδαμε άλλωστε και σε προηγούμενο κεφάλαιο, πως ο Μπένγιαμιν υποστηρίζει ότι ο χρόνος δεν είναι γραμμικός, ότι η ιστορία αποτελείται από εικόνες και όχι από μικρότερες αφηγήσεις. Συνεπώς τα *Berliner Chronik* και *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* ήταν άρρηκτα συνδεδεμένα όχι μόνο θεματικά αλλά και μορφολογικά με το *Σχέδιο εργασίας περί στοών*, το οποίο ο Μπένγιαμιν είχε ξεκινήσει λίγους μήνες μετά την επιστροφή του από τη Μόσχα, το 1927. Τα κείμενα του Βερολίνου λειτούργησαν, μπορούμε να πούμε, ως μεθοδολογικοί πειραματισμοί για το *Σχέδιο εργασίας περί στοών*.

Επιστρέφοντας στο θέμα μας, το 1927, ο Μπένγιαμιν ξεκινά το πιο σημαντικό ίσως συγγραφικό εγχείρημα της ζωής του, έχοντας επηρεαστεί⁷ από τη γνωστή πρόζα του Aragon, *Paris Peasant*.⁸ Το συγκεκριμένο έργο του Aragon είχε δημοσιευθεί

⁴ Gillogh, *Myth & Metropolis*, σ. 59.

⁵ Κατά την Anna Stüssi, στο Stüssi, “Erinnerung an die Zukunft...” *Paelaestra*: «Το *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* δεν είναι μία αυτοβιογραφία που δείχνει τη ζωή σαν μία σημαντική συνέχεια, σαν πρόοδο. Είναι μία συλλογή από αποσπάσματα, τα οποία καταλήγουν όλα στην ίδια οντότητα».

⁶ Benjamin, *One-Way Street*, σ. 316.

⁷ Gillogh, *Myth & Metropolis*, σ. 94.

⁸ Το *Paris Peasant* θεωρείται η πιο συναρπαστική πρόζα από τα σουρεαλιστικά έργα του Louis Aragon. Δημοσιεύθηκε τμηματικά στο *La Revue européenne* και στη συνέχεια ως ένα ενιαίο κείμενο το 1926. Αποτελείται από τέσσερις ενότητες: “Préface à une Mythologie moderne” (Πρόλογος σε μια σύγχρονη μυθολογία), “Le Passage de l’Opéra” (Το πέρασμα από την Όπερα), “Le Sentiment de la

ολόκληρο το 1926, αλλά και τμηματικά ακόμα πιο πριν. Συνεπώς έπεσε στα χέρια του Μπένγιαμιν, ο οποίος επηρεάστηκε από το έργο, συγκεκριμένα από το δεύτερο από τα τέσσερα μέρη του με υπότιτλο “Le Passage de l’ Opéra”. Το “Le Passage de l’ Opéra” είναι ο ένας από τους δύο ‘περίπατους’, που αποτελούν το κυρίως μέρος του έργου, και όπου ο Agaton εξυμνεί τις παρισινές στοές, συγκεκριμένα αυτές κοντά στην Όπερα. Ο Μπένγιαμιν μαζί με τον φίλο και συνάδελφό του Franz Hessel, με αφορμή την πρόζα, ξεκίνησαν μία μελέτη για ένα άρθρο⁹ σε κάποιο περιοδικό (δεν διευκρινίζεται πού) με θέμα τις παρισινές στοές, τα χαρακτηριστικά αυτά αρχιτεκτονήματα που αναλύσαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο. Το άρθρο αυτό δεν ολοκληρώθηκε ποτέ, αλλά αποτέλεσε το έναυσμα για το *Σχέδιο εργασίας περί στοών*. Από το 1927 ο Μπένγιαμιν αρχίζει να κρατά σημειώσεις για το εν λόγω θέμα σε ένα μικρό σημειωματάριο. Αρχικά, παρά το γεγονός ότι το άρθρο δεν ολοκληρώθηκε ποτέ, και χωρίς πια τη συνεργασία του Hessel, ο Μπένγιαμιν σκόπευε να γράψει μία συνοπτική έκθεση με θέμα τις πολυαγαπημένες του παρισινές στοές, αλλά με το πέρασ του χρόνου το αρχείο επεκτάθηκε και το πρότζεκτ διαμορφώθηκε σε κάτι εξ ολοκλήρου διαφορετικό –από την αρχική σκέψη- και ιδιαίτερα πρωτότυπο. Τον Μάιο του 1935, σε γράμμα του προς τον φίλο του Alfred Cohn, ο Μπένγιαμιν γράφει ότι μετά από μία διακοπή αρκετών χρόνων επιστρέφει στο πρότζεκτ:

«γνωστό ως οι παρισινές στοές, με το οποίο από το ξεκίνημά του, επτά ή οκτώ χρόνια πριν, ποτέ δεν ασχολήθηκα με τόσο ενθουσιασμό όσο τώρα, και που έχει λάβει πολύ μεγάλη διάσταση, και κατά τη γνώμη μου εποικοδομητική σύμπτυξη των σκέψεων, και όπου ο όλος όγκος των στοχασμών που είχαν αρχικά οργανωθεί με έναν πιο άμεσο μεταφυσικό τρόπο, έχουν τώρα αποκτήσει μια πιο ουσιαστική ενότητα στην σύγχρονή τους ύπαρξη. Υπάρχει τώρα μια κατανοητή έκθεση του πρότζεκτ που επιτρέπει μια πιο σαφή εικόνα των χαρακτηριστικών του βιβλίου. Το αν αυτό το βιβλίο τελικά γραφτεί, είναι βέβαια πιο αμφίβολο από ποτέ. Το μόνο που είναι σίγουρο, και που έπρεπε να είχα υποψιαστεί πιο πριν είναι ότι το εγχείρημα θα είναι πανομοιότυπο με το βιβλίο για το Μπαρόκ».¹⁰

Πράγματι, η επιστολή αυτή του Μπένγιαμιν στον Alfred Cohn αποδείχθηκε προφητική: το έργο δεν ολοκληρώθηκε ποτέ, το βιβλίο δεν γράφτηκε ποτέ, το όλο εγχείρημα σώζεται στη μορφή αρχείου, οργανωμένο αλφαβητικά ανά θέμα. Το *Σχέδιο εργασίας περί στοών* παρέμεινε ‘ατελείωτο’ ως το θάνατο του δημιουργού του,

nature aux Buttes-Chaumont” (Η αίσθηση της φύσης στο Buttes-Chaumont) και “Le Songe du paysan” (Το όνειρο του αγρότη) - το τελευταίο προστέθηκε για τη δημοσίευση του 1926.

⁹ Benjamin, *Gesammelte Schriften*, σσ. 1041-3.

¹⁰ Benjamin, *Gesammelte Briefe*, σ. 102.

το 1940. Τελικά το *Passagen-Werk* είναι μία μεγάλη συλλογή από μεμονωμένα στοιχεία, χειρόγραφες σημειώσεις του Μπένγιαμιν, αποσπάσματα από βιβλία που συνέλεξε από διάφορες διασκορπισμένες έως και κρυμμένες γωνιές της Εθνικής Βιβλιοθήκης του Παρισιού, όπου περνούσε ατελείωτες ώρες.¹¹ Ανάμεσα στα εξώφυλλα των βιβλίων της Βιβλιοθήκης, ο Μπένγιαμιν αποπειράθηκε όχι τόσο την ανάγνωση, με τη συμβατική της έννοια, αλλά περισσότερο την ανάκτηση –όπως είδαμε χαρακτηριστικά στο προηγούμενο κεφάλαιο-, την ανάκτηση των θραυσμάτων που στο σύνολό τους αποτελούσαν για εκείνον τις παρισινές στοές. Τα θραύσματα αυτά εμπλουτισμένα με τις δικές του σημειώσεις-σκέψεις, είναι αποσπάσματα από δοκίμια, από φυλλάδες, ή από ολόκληρα βιβλία. Η βιβλιογραφία του *Σχεδίου εργασίας περί στοών* αποτελείται από περίπου 850 τίτλους. Κάθε φύλλο από τα περίπου 426 (σχεδόν 1000 σελίδες στο σύνολο), είναι γεμάτο με σημειώσεις, παραθέσεις, σχόλια και ερμηνείες. Μπορούμε να δούμε σε μία λίστα από βιβλία, που πιθανότατα συμπεριλήφθηκαν στο *Passagen-Werk* πόσα διαφορετικά θέματα απασχόλησαν τον Μπένγιαμιν σχετικά με τη μελέτη των στοών και πόσο μεγάλη έκταση έλαβε η έρευνά του. Υπάρχουν σε αυτή τη λίστα τίτλοι βιβλίων ιστορίας, τεχνολογίας, αρχιτεκτονικής, λογοτεχνίας, φωτογραφίας και εικαστικών, όπως οι τόμοι του *History of Iron in its Technological and Cultural-Historical Context* του Ludwig Beck (1897ff), το *The Tragedy of the Technological Epoch* του Otto Veit (1935), το *Karl Marx* του August Cornu (1934), και πολλά άλλα.¹²

Εξηγείται έτσι γιατί αυτή η ολοένα διευρυνόμενη ανάλυσή του για τις παρισινές στοές του 19^{ου} αιώνα, αποτελεί ένα εγχείρημα που παρόλο το σεμνό ξεκίνημά του, κατέληξε να κυριαρχήσει όλων των πνευματικών του αναζητήσεων. Το πρότζεκτ τελικά παρουσιάστηκε σε μία έκθεση με τίτλο «Παρίσι, η πρωτεύουσα του 19^{ου} αιώνα» το 1935 (σε αυτήν την έκθεση με πρωτότυπο τίτλο *Paris, die Hauptstadt des XIX Jahrhunderts* αναφέρεται στο γράμμα του, στον Alfred Cohn που είδαμε προηγουμένως). Μεγάλο μέρος αυτού του αρχείου-κολάζ καταλάμβανε έρευνα για τον Μποντλέρ - το 1937 ο Μπένγιαμιν σκόπευε να συντάξει μια ξεχωριστή μελέτη για τον ποιητή. Ως μοντέλο για το τελικό του *Passagen-Werk*, ο Μπένγιαμιν ξαναέγραψε το κεντρικό μέρος της μελέτης του χωρίζοντάς το σε δύο δοκίμια με τίτλους «Το Παρίσι της δεύτερης αυτοκρατορίας στον Μποντλέρ» και

¹¹ Benjamin, *Gesammelte Schriften*, σσ. 1100, αναφέρει: «Βρίσκομαι στο δωμάτιο μελέτης της Εθνικής Βιβλιοθήκης όλη μέρα».

¹² Marx – Schwarz – Schwarz - Wisla, *Walter Benjamin's Archive*, σ. 11.

ξαναδουλεύοντας το δεύτερο μέρος του, στο «Ορισμένα μοτίβα στον Μποντλέρ».¹³ Έχουμε άλλωστε ήδη αναφερθεί σε προηγούμενο κεφάλαιο στην ενασχόληση και την αγάπη του Μπένγιαμιν για τον Μποντλέρ.

Εκτός από το αυτοτελές αυτό κομμάτι που αναφέρεται στον Μποντλέρ και που είναι ίσως το μοναδικό που έχει μια υποτυπώδη δομή και αυτοτέλεια, το υπόλοιπο *Passagen-Werk* ήταν τελικά μία τεράστια συλλογή, μία συλλογή από γραπτά και σκέψεις για την ζωή στο Παρίσι του 19ου αιώνα -ιδωμένο σχεδόν ένα χρόνο αργότερα, σε ένα εντελώς διαφορετικό ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο-, και ειδικότερα για τις στεγασμένες εσωτερικές στοές, που έχουμε δει αναλυτικά σε προηγούμενα κεφάλαια. Τελικά το αμετάφραστο *Σχέδιο εργασίας περί στοών* συμπεριλήφθηκε στον πέμπτο τόμο του *Gesammelte Schriften* [Τα άπαντα]¹⁴, και αποτέλεσε έμπνευση και υλικό για πολλές μελέτες.

Το *Passagen-Werk* ήταν συνεπώς μία εκτενής, μελέτη, χωρίς δομή, που ολοένα και περισσότερο απορροφούσε την ενέργεια του Μπένγιαμιν και που, όπως ήδη αναφέραμε, παρέμεινε ‘ατελής’ κατά το θάνατό του το 1940. Βάζουμε τη λέξη ατελής σε εισαγωγικά γιατί χρήζει περισσότερης ανάλυσης, και θα επιστρέψουμε στη συνέχεια. Για τη ώρα όμως, αξίζει σε αυτό το σημείο να παραθέσουμε άλλη μια μικρή παράγραφο –απόσπασμα από τον ίδιο τον Μπένγιαμιν στο έργο του *Μονόδρομος*, όπου αναφέρεται στα ‘ατελή’ έργα:

«Για τους σπουδαίους, τα ολοκληρωμένα έργα βαραίνουν λιγότερο από τα θραύσματα, με τα οποία ασχολούνται μια ζωή. Γιατί μόνο ο πιο αδύναμος, ο πιο σκόρπιος νιώθει ασύγκριτη χαρά ολοκληρώνοντας κάτι, και νιώθει έτσι σαν να τον ξαναχαρίζαν στη ζωή του. Για τον μεγαλοφυή κάθε τομή, τα βαριά πλήγματα της μοίρας πέφτουν σαν ύπνος απαλός μέσα στο μόχθο του εργαστηρίου. Και εγκλωβίζεται η γοητεία τους μέσα στο θραύσμα».¹⁵

¹³ *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* [Το Παρίσι της Δεύτερης Αυτοκρατορίας στον Μποντλέρ] του 1938 και *Über einige Motive bei Baudelaire* [Ορισμένα μοτίβα στον Μποντλέρ] του 1939. Εδώ και τα δύο σε μετάφραση στο Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet*.

¹⁴ Benjamin, *Gesammelte Schriften*.

¹⁵ Benjamin, *One-Way Street*, σ. 47. Μετάφραση στο Ροζάνης, *Walter Benjamin*.

Αυτήν την αποσπασματικότητα¹⁶ που χαρακτηρίζει το έργο, θα την δούμε αναλυτικότερα αργότερα. Για την ώρα, ας επικεντρωθούμε στη σύνθεση και κυρίως τη μορφή του έργου που έχουν μεγάλη σημασία.

Ουσιαστικά η ίδια η εμπειρία του συγγραφέα στην μοντέρνα μητρόπολη συνθέτει συνειδητά τη μορφή του *Passagen-Werk*. Η ριζωματική¹⁷ και όχι γραμμική δομή του πρότζεκτ συνάδει με την εμπειρία του Μπένγιαμιν στην μεγαλούπολη, την περιπλάνησή του στους δρόμους και τις στοές της.¹⁸ Το *Σχέδιο εργασίας περί στοών* τελικά δεν είναι ένα ατελές έργο, είναι μία συλλογή από αποσπάσματα, αλλά και από δικά του δοκίμια σε διαφορετικά στάδια ολοκλήρωσης. Είναι μία «σύμπληξη»¹⁹, ένα πλέγμα από αποσπάσματα και σκέψεις.

Σύμφωνα με την Susan Buck-Morss²⁰, η οποία ασχολήθηκε εκτενώς με το έργο του Μπένγιαμιν και στην οποία έχουμε αναφερθεί και σε προηγούμενο κεφάλαιο, σκοπός του Μπένγιαμιν δεν ήταν εντέλει η σύνθεση, αλλά μία ατελείωτη συσσώρευση αποσπασμάτων και ανόμοιων στοιχείων.²¹ Η έλλειψη συνοχής και σύνθεσης καθιστά το έργο όχι ατελές, αλλά αντιθέτως ανοιχτό, εξελιξιμο και δημιουργικό. Για το *Σχέδιο εργασίας περί στοών*, κατά την ίδια, ο Μπένγιαμιν μας έχει αφήσει τα σημειωματάριά του και τα αρχεία του, δηλαδή μας έχει αφήσει «όλα τα απαραίτητα»²², αν ο Μπένγιαμιν είχε ζήσει και είχε αποπειραθεί να ολοκληρώσει το έργο, οι σημειώσεις του θα ήταν πια περιττές, όταν θα εντάσσονταν σε ένα ολοκληρωμένο, αυτοτελές κείμενο. Και καταλήγει ότι το *Σχέδιο εργασίας περί στοών* είναι όπως θα έπρεπε να είναι, ένα ιστορικό λεξικό της καπιταλιστικής καταγωγής της νεωτερικότητας, μία

¹⁶ Σε προηγούμενο κεφάλαιο αναφερθήκαμε στην «ιεροποίηση του αποσπάσματος», όπως τη χαρακτηρίζει στο ομώνυμο έργο του ο Στέφανος Ροζάνης. Θα επανέλθουμε στο δοκίμιο αυτό στη συνέχεια του παρόντος κεφαλαίου.

¹⁷ Το «ρίζωμα» ως έννοια θα αναπτυχθεί στο επόμενο κεφάλαιο σε σχέση με τους Ντελέζ και Γκουατταρί.

¹⁸ Κατά τον Gary Smith, στο Smith, *Benjamin*: «Ο Μπένγιαμιν περιγράφει το έργο του για τις στοές όχι σαν ένα έργο, αλλά σαν μία εκδήλωση σε εξέλιξη, σαν έναν περιπατητικό διαλογισμό ή μία περιπλάνηση, όπου το κάθε τυχαίο γεγονός της διαδρομής γίνεται μια πιθανή κατεύθυνση των σκέψεών του».

¹⁹ Buck-Morss, “Benjamin’s *Passagen-Werk*...”, *New German Critique*, σσ. 211-240.

²⁰ Η Susan Buck-Morss, έχει εκπονήσει πολλές μελέτες για τον Μπένγιαμιν, από τις οποίες αναφέρουμε το πολύ σημαντικό Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing* που ουσιαστικά θεωρείται η πρώτη εμπειριστατωμένη μελέτη πάνω στο *Σχέδιο εργασίας περί στοών*, και που επίσης συμπεριλαμβάνεται στη βιβλιογραφία της παρούσας μελέτης.

²¹ Κατά τον Μπένγιαμιν, στο Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, σ. 178: «Είναι σύνηθες στην λογοτεχνία μπαρόκ να συσσωρεύονται θραύσματα ασταμάτητα, χωρίς καμία αυστηρή ιδέα ενός στόχου, και με την αδιάκοπη προσδοκία ενός θαύματος». Εξ ου και παρομοιάζει το *Σχέδιο εργασίας περί στοών* με το έργο για το μπαρόκ σε προαναφερόμενο παράθεμα από το γράμμα του στον Cohn.

²² Buck-Morss, “The Flaneur, the Sandwichman and the Whore...”, *New German Critique*, σ. 99.

συλλογή μεμονωμένων εικόνων της αστικής εμπειρίας.²³ Η μέθοδος του Μπένγιαμιν ήταν να μεταφράσει τις εικόνες αυτές σε κείμενο, την εμπειρία σε αφήγηση, εξ ου και ο τίτλος της μελέτης της Buck-Morss, *Η διαλεκτική του βλέπιν*²⁴, πάνω στο *Passagen-Werk*, όπως υποστηρίζει ο Graeme Gillogh.²⁵

Τα αποσπάσματα συνεπώς μεμονωμένα μπορούν να φανούν αδιάφορα, ακριβώς επειδή αποτελούν μόνο μέρος του έργου, το μισό έργο.²⁶ Για τον Μπένγιαμιν και για το *Σχέδιο εργασίας περί στοών*, ο αναγνώστης είναι αυτός που συμπληρώνει τις φευγαλέες αυτές εικόνες -απομονωμένες από την ιστορία και ετεροχρονισμένες- με τις δικές του/της καθημερινές σύγχρονες εμπειρίες, και είναι αυτός που εντέλει ολοκληρώνει το έργο. Αυτού του είδους η ανάγνωση δεν αφομοιώνει μόνο την υποκειμενική αντίληψη του συγγραφέα, αλλά επαναπροσδιορίζει και το ίδιο το αντικείμενο της γραφής της ιστορίας, μιας ιστορίας που είδαμε ότι κατά τον Μπένγιαμιν δεν μπορεί να είναι γραμμική και μονόπλευρη. Ο Μπένγιαμιν πρεσβεύει μία εκδοχή της ιστορίας που δεν συνιστάται από τα μεμονωμένα αποτελέσματα των πράξεων υποκειμένων ή από μια σειρά γεγονότων, αλλά από μία συνάθροιση πολλών αλληλένδετων αφηγήσεων, μέσα από την αλληλεπίδραση του μέγιστου αριθμού υποκειμένων. Το μοντέλο αυτό δεν είναι μοντέλο μόνο του Μπένγιαμιν, αλλά οφείλουμε να αναφέρουμε ότι είναι και το μοντέλο της ιστορίας που υποστηρίζεται από τους ιστορικούς στη Σχολή Annales στη Γαλλία (1929-1989), και διατυπώθηκε για πρώτη φορά στα τέλη της δεκαετίας του 1920 από τους Lucien Febvre και Marc Bloch.²⁷

Ο αναγνώστης του Σχεδίου εργασίας περί στοών

Σε αυτό το σημείο διαφαίνεται για πρώτη φορά, άλλο ένα πολύ σημαντικό στοιχείο του έργου του Μπένγιαμιν, αυτό της ενεργής συμμετοχής του αναγνώστη του. Σε προηγούμενο κεφάλαιο, έχουμε αναφερθεί για τον ίδιο λόγο στον Πόε και στον *Άνθρωπο του πλήθους*, υποστηρίζοντας ότι καθιστά τον αναγνώστη του ενεργό

²³ Buck-Morss, ό.π.

²⁴ Στα ελληνικά το *Dialectics of Seeing* της Buck-Morss, έχει μεταφραστεί και κυκλοφορεί: Σούζαν Μπάκ-Μορς, *Η διαλεκτική του βλέπιν: Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και το Σχέδιο Εργασίας περί Στοών*, μτφ. Μανόλης Αθανασάκης, επιμ. Αριστείδης Μπαλτάς, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2009.

²⁵ Gillogh, *Myth & Metropolis*, σ. 18.

²⁶ Επίσης κατά τον Konersmann: «Οι παραθέσεις του Μπένγιαμιν είναι αποσπάσματα απομονωμένα από το αρχικό τους πλαίσιο. Τοποθετημένα εξ αρχής, τα στοιχεία αυτά ενώνονται σε ένα διαφωτιστικό μοντάζ. το παραδοσιακό πλαίσιο καταστρέφεται προκειμένου να απελευθερώσει απρόβλεπτες εικόνες», στο Konersmann, *Erstarrte Unrule*, σ. 54.

²⁷ Burke, *The French Historical Revolution*.

παράγοντα της εξέλιξης-ερμηνείας του αφηγήματος. Αντίστοιχα, και σαφώς πιο συνειδητά, ο Μπένγιαμιν όχι απλά αποζητά την υποκειμενική ερμηνεία του αναγνώστη, αλλά τον θεωρεί απαραίτητο για την ολοκλήρωση του έργου. Κατά τον Pierre Missac²⁸ το *Passagen-Werk* ήταν μία μελέτη για την παραγωγή ενός βιβλίου που θα αποτελείτο μόνο από μία αντικειμενική παράθεση αποσπασμάτων, η επιτυχία ή η αποτυχία του βιβλίου αυτού, θα βασιζόταν σε αυτόν που θα το συναρμολογούσε, δηλαδή τον αναγνώστη. Τελικά, αυτού του είδους το βιβλίο που εννοεί ο Missac υπάρχει, όχι βέβαια σε δεμένη μορφή, και παρ' όλο που το όλο εγχείρημα της επανασυναρμολόγησής του και κατ' επέκταση της ύπαρξής του μπορεί να φαντάζει ουτοπικό σε κάποιους, τελικά αυτή η ελευθερία και η δυνατότητα μεταμορφώσεώς του είναι και η αξία του. Είναι σαν ένα προσχέδιο που μπορεί να διαμορφωθεί στα χέρια του αναγνώστη. Στο σύνολο των αποσπασμάτων που έχει συλλέξει ο Μπένγιαμιν, και αυτές ακόμα οι προσωπικές του σημειώσεις και παραθέσεις δίνουν την εντύπωση πως είναι έργο σε εξέλιξη. Όπως πολύ εύστοχα γράφει ο Στέφανος Ροζάνης στο βιβλίο του *Η ιεροποίηση του αποσπάσματος* για τη δυναμική των θραυσμάτων:

«Η σύνθεση των θραυσμάτων, των γρίφων και των αινιγματικών παραγράφων δομείται μέσα στην αραβική της φόρμα ως ένα κολάζ εικόνων, με την ελευθερία που το κολάζ παρέχει προκειμένου να αποσυμπιέσει το νόημα και να καταστήσει το θραύσμα κυρίαρχο μέσο όχι μόνο της σύνθεσης αλλά και της αποδόμησης του κειμένου, το οποίο, κατ' αυτόν τον τρόπο, αποκτά μια πρωτόγνωρη δύναμη φανέρωσης μέσα από τους λαβυρίνθους των εικόνων του. Προκύπτει έτσι, ένα τοπίο παροξυσμικό και ένας καταϊγισμός ομοιοτήτων, αναλογιών και αντιθέσεων που διασπά το κείμενο και το φανερώνει ως πολλαπλότητα θραυσμάτων αλήθειας, οπότε πράγματι εξαφανίζεται η διαφορά των θεματικών υπέρ της ενότητας του αποσπασματικού».²⁹

Η αποσπασματικότητα αυτή, κατά τον Ροζάνη, προσδίδει δυναμικότητα και κίνηση στο έργο, κάτι που θα δούμε ξανά πιο αναλυτικά στο έργο των Ντελέζ και Γκουατταρί, στο επόμενο κεφάλαιο της παρούσας διατριβής.

Ο ενεργός ρόλος του αναγνώστη στην ερμηνεία και τελικά την ίδια την ολοκλήρωση ενός συγγράμματος έχει τα τελευταία χρόνια συζητηθεί πολύ³⁰, ένας ακόμα λόγος

²⁸ Missac, *Walter Benjamin's Passages*.

²⁹ Ροζάνης, *Walter Benjamin*, σ. 23.

³⁰ Όπως στο δοκίμιό του, «Ο θάνατος του συγγραφέα» του 1968, ο Roland Barthes υποστηρίζει ότι η επιβολή του συγγραφέα του κειμένου έχει ως αποτέλεσμα μία και μοναδική ενιαία ερμηνεία, συνεπώς επιβάλει όρια στο κείμενο.

γιατί το έργο του Μπένγιαμιν είναι τόσο σημαντικό και καθόλου ‘ατελές’. Οι αναγνώστες που θα ασχοληθούν με ένα τέτοιο έργο δεν μπορεί να είναι οι συνήθεις, όπως η ανάγνωση ενός τέτοιου έργου δεν μπορεί να είναι η τυποποιημένη, συμβατική ανάγνωση. Αυτοί οι ‘επίδοξοι συνεχιστές’ -όχι πλέον παθητικοί αναγνώστες- του *Σχεδίου εργασίας περί στοών*, θα πρέπει να περιπλανηθούν (σαφώς δεν επιλέγουμε τη λέξη αυτή τυχαία) στα αποσπάσματα και στις σκέψεις του στοχαστή, να τα συνδυάσουν με τον τρόπο που τα βιώματά τους και η επιθυμία τους τους καθυπαγορεύει, να τα μεταφέρουν ακόμα στην δική τους χρονική στιγμή. Αυτή η πολύ ‘επίκαιρη’ προσέγγιση πρεσβεύει μία όχι πλέον στατική, αλλά μία δημιουργική ανάγνωση, μία ερμηνεία αποτέλεσμα περιπλάνησης και συλλογής. Ακριβώς αυτή η ιδέα της σύνθεσης ενός έργου κατεξοχήν από αποσπάσματα καθιστά το έργο, τη συλλογή αυτή δυναμική, με τα μεμονωμένα της στοιχεία ευέλικτα. Αυτή η ιδιότητα του *Σχεδίου εργασίας περί στοών* είναι πολύ σημαντική σε σχέση με το τελευταίο κεφάλαιο της μελέτης που εστιάζει σε εκθέσεις σύγχρονης τέχνης που ευνοούν ή και προϋποθέτουν την περιπλάνηση του θεατή. Θα δούμε εκεί πώς αντίστοιχα ο επισκέπτης μίας έκθεσης που δεν έχει μία προκαθορισμένη, στρατευμένη πορεία, αλλά που προϋποθέτει την περιπλάνηση, αποκτά ενεργητικό, αν όχι καίριο ρόλο στην ολοκλήρωση και την ερμηνεία της εμπειρίας, της έκθεσης.

Η ανάγνωση ως ενεργητική πράξη, ως ‘τακτική’ έχει συζητηθεί εκτενώς, και μεταγενέστερα του Μπένγιαμιν, και από έναν άλλον στοχαστή που οφείλουμε να αναφέρουμε ξανά εδώ, τον Michel de Certeau στο βιβλίο του *L'invention du quotidien*.³¹ Σημαντικό σχετικά με την παρούσα μελέτη είναι το γεγονός ότι ο De Certeau διακρίνει αναλογίες ανάμεσα στο διάβασμα και στην περιπλάνηση, στο βιβλίο και στην πόλη, πράγμα που ενισχύει την επιχειρηματολογία μας υπέρ της υπέρβασης των χωρικών πλαισίων της περιπλάνησης. Ο De Certeau έχει αναλύσει διεξοδικά την πράξη του περπατήματος, της ανάγνωσης, της συγγραφής, ακόμα και τις ζωγραφικής και επισημαίνει τις ομοιότητές τους. Πιο συγκεκριμένα ο De Certeau θεωρεί ότι το κάθε σύγγραμμα είναι σαν μία δεξαμενή γεμάτη με εικόνες και μορφές των οποίων η συναρμολόγηση και η ερμηνεία βασίζεται στον αναγνώστη. Αλλά εκτός από περιπλανώμενο, ο De Certeau παραλληλίζει τον αναγνώστη και με

³¹ Στην παρούσα διατριβή έχει χρησιμοποιηθεί η μετάφραση του βιβλίου στα αγγλικά De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, καθώς και η μετάφραση στα ελληνικά Ντε Σερτώ, *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική*.

συλλέκτη, που κατά την ανάγνωσή του συγκεντρώνει στοιχεία, εικόνες, λέξεις που θα επαναπροσδιορίσει και θα τους δώσει νέο νόημα. Αντιλαμβανόμαστε τελικά, για μια ακόμα φορά, πως η μορφή του περιπλανώμενου και του συλλέκτη είναι άρρηκτα συνδεδεμένες, και πώς και οι δύο συσχετίζονται με τον αναγνώστη, τον αναγνώστη είτε του κειμένου, είτε του ιδίου του άστεως.

Επιστρέφοντας στον Missaïc, ο στοχαστής θεωρεί ότι το *Passagen-Werk* προσφέρει τη δυνατότητα στον αναγνώστη να ανταποκριθεί -άλλωστε και πολύ άλλοι θεωρητικοί, όπως είδαμε, έχουν αναλύσει σε βάθος έργα που αντίστοιχα παρέχουν αυτή τη δυνατότητα- και όχι μόνο, αλλά να αποκτήσει ουσιαστικό και ενεργό ρόλο στην σύνθεση τελικά του έργου, όπως το θέτει ο ίδιος, να χρησιμοποιήσει τα θραύσματα του έργου, σαν κομμάτια γυαλιού που επέζησαν της καταστροφής. Ο αναγνώστης συνεπώς του *Passagen-Werk* γίνεται ο παρατηρητής, αλλά και ο ερμηνευτής του μοντέρνου. Όπως λέει:

«οι αναγνώστες που δελεάζονται από αυτόν το ρόλο, δεν θα κάτσουν στο γραφείο τους με ένα στυλό στο χέρι, αλλά θα περιπλανηθούν στα αποσπάσματα που έχει γράψει, ή συλλέξει ο Μπένγιαμιν και σταδιακά -ανάλογα με την έμπνευσή τους- θα τα συναρμολογήσουν. Συνεπώς με μία καινούργια και σαφώς πολύ μοντέρνα προσέγγιση, ποικίλες αρχιτεκτονικές (δομές) ενός μελλοντικού βιβλίου αναπτύσσονται, όχι μέσω στοχασμού και ανάλυσης, αλλά μέσω 'περπατήματος'». ³²

Ο σύγχρονος αναγνώστης δεν ενεργεί απλά σαν περίεργος περιπλανώμενος σε αναζήτηση διασκέδασης μέσα στο *Σχέδιο εργασίας περί στοών*, αλλά και σαν ρακοσυλλέκτης, όπως είδαμε ότι υποστηρίζει και ο De Certeau. Τελικά το έργο του αναγνώστη είναι να διασώσει τα θραύσματα, τα αποσπάσματα του κειμένου, να τα απελευθερώσει και να τα θέσει σε επαναλειτουργία στο παρόν. Ο αναγνώστης είναι ο φυσιογνωμιστής του κειμένου ως πόλη. Η ανάγνωση είναι η σωτηρία του κειμένου, όπως η συλλογή είναι η απολύτρωση του αντικειμένου από τον ρακοσυλλέκτη. ³³

Πέραν του ρόλου του αναγνώστη στο να επανασυναρμολογήσει τα θραύσματα που έχει συλλέξει ο Μπένγιαμιν, οφείλουμε να επιμείνουμε και στα ίδια τα θραύσματα, την αξία τους και την αξία της αποσπασματικότητας και της μονάδας που χαρακτηρίζει στο σύνολό του το έργο του Μπένγιαμιν και να δούμε γιατί τελικά

³² Missaïc, *Walter Benjamin's Passages*, σ. 145.

³³ Στην διάσωση του αντικειμένου από τον συλλέκτη-ρακοσυλλέκτη αναφερθήκαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο σε σχέση με την αφήγηση του Μπένγιαμιν.

αυτή η φαινομενικά αρνητική ίσως για κάποιους χροιά του έργου (όπως άλλωστε και η αρνητική χροιά στην έννοια του πλάνητα - τα δύο αυτά σαφώς σχετίζονται) του μεγάλου στοχαστή, αποτελεί ιδιαίτερο χαρακτηριστικό και τελικά προσόν του *Σχεδίου εργασίας περί στοών*. Σε αυτό έχει αναφερθεί, όπως έχουμε ήδη δει, ο Στέφανος Ροζάνης στο βιβλίο του *Η ιεροποίηση του αποσπάσματος* και μεταξύ άλλων επισημαίνει: «Η αποσπασματικότητα δεν είναι απλώς η φαινομενική μορφή των τελευταίων εννοήσεων του Μπένγιαμιν, αλλά αντιθέτως είναι μία πανίσχυρη προοπτική που διατρέχει ολόκληρο το έργο του και επιπλέον είναι η μορφοποιούσα δύναμη αυτού του έργου, το οποίο δομείται ακριβώς πάνω στην αποσπασματική μικροσκοπική ματιά», και συμπληρώνει: «Ο Μπένγιαμιν κοιτάζει μέσα στον κόσμο και μέσα στην πράξη από την ‘κλειδαρότρυπα μιας κλειστής πόρτας’, για να χρησιμοποιήσω τη διατύπωση του Adorno. Κάνει τον κόσμο και την πράξη μικρές σημειώσεις, τις οποίες αντιγράφει κάθε τόσο στο αρχείο του ως θραύσματα ενός όλου το οποίο είναι αόρατο και αδιατύπωτο».³⁴ Και πράγματι, το έργο του Μπένγιαμιν, όπως και όλη η φιλοσοφία του άλλωστε, χαρακτηρίζεται από την αποσπασματικότητα. Όπως η πόλη γι’ αυτόν είναι ένα σύνολο θραυσμάτων και εμπειριών, όπως ο χρόνος δεν είναι γραμμικός, όπως η ιστορία είναι ένα παζλ από εικόνες, έτσι και η ίδια του η γραφή είναι μικρές σημειώσεις, σημειώσεις ενός όλου που δεν μας δίνεται έτοιμο, αλλά καλούμαστε να το συνθέσουμε εξ αρχής. Η θραυσματικότητα αυτή, κατά τον Ροζάνη, παραπέμπει στην ίδια την πράξη της συλλογής, το πάθος του Μπένγιαμιν, όχι όμως της συμβατικής συλλογής, αλλά της συλλογής που διασώζει τα θραύσματα, επαναπροσδιορίζει τα απόβλητα, της συλλογής του ρακοσυλλέκτη του Μποντλέρ, που αναφέραμε σε προηγούμενο κεφάλαιο. Στο πάθος αυτό του Μπένγιαμιν έχει αναφερθεί και ο Adorno, όπου γράφει:

«Τα απολιθωμένα στοιχεία, τα παγωμένα ή αχρηστεμένα της κουλτούρας, κάθε πολιτισμικό φαινόμενο που έχει απολέσει τη ζωή και ζεστασιά του, τον γοήτευαν όπως ακριβώς ένας συλλέκτης έλκεται από ένα απολίθωμα ή ένα βότανο διατηρημένο σ’ ένα βοτανολόγιο [...]. Αυτό που τον ενδιέφερε, δεν ήταν μόνο να ξυπνήσει την απολιθωμένη ζωή –όπως μέσα στην αλληγορία-, αλλά επίσης να θεωρήσει τα ζωντανά πράγματα σαν αυτά να ανήκαν σ’ ένα μακρινό παρελθόν, σαν πρωτόγονη ιστορία, έτσι ώστε να αποκαλύπτουν εξ αίφνης τη σημασία τους».³⁵

³⁴ Ροζάνης, *Walter Benjamin*, σσ. 11-12.

³⁵ Ροζάνης, *ό.π.*, σ. 13.

Για να επανέλθουμε στον Missac, εκτός από τα θραύσματα, ο μελετητής αναφέρεται στο βιβλίο του και στη συνοπτική έκθεση του 1935, που είδαμε και πιο πάνω, με τίτλο «Παρίσι, η πρωτεύουσα του 19^{ου} αιώνα» [πρωτότυπος τίτλος *Paris, die Hauptstadt des XIX Jahrhunderts*] που στάλθηκε στο Institute for Social Research για δημοσίευση και, στη συνέχεια, συμπληρώθηκε από μία άλλη έκθεση που γράφτηκε το 1939 στα γαλλικά και στάλθηκε προσωπικά στον Max Horkheimer.³⁶ Οι δύο αυτές εκθέσεις αποτελούν τη μοναδική σαφή βάση του έργου και είναι οι μόνες σχετικά συμβατικές δομικά παρουσιάσεις του. Συγκεκριμένα η έκθεση του 1935 αποτελείται από έξι κεφάλαια, καθένα εκ των οποίων είναι αφιερωμένο σε ένα θέμα –πάντα βέβαια σε σχέση με τις παρισινές στοές και τη ζωή στη μητρόπολη του Παρισιού του 19^{ου} αιώνα- και έχει τίτλο, εκτός από το θέμα του κεφαλαίου, το όνομα κάποιου προσώπου που ζούσε στα μέσα του 19^{ου} αιώνα και που έπαιξε κάποιο ρόλο στη ζωή της περιόδου. Συγκεκριμένα έχουμε υπότιτλους όπως *οι Στοές, οι Παρισινοί δρόμοι, τα Πανοράματα* σε συνδυασμό με τους Louis-Philippe, Haussmann, Fourier και προφανώς τον Baudelaire. Ακόμα και οι τίτλοι δεν είναι ‘στατικοί’ και συμβατικοί, αλλά παραπέμπουν με τον τρόπο τους σε μια πιο ενεργητική ανάγνωση του έργου, ευνοούν πληθώρα δημιουργικών συσχετισμών.

Δεν θα ήταν άστοχο, ούτε υπερβολικό ίσως να πούμε, ότι τελικά το *Σχέδιο εργασίας περί στοών*, ξεκινά ως μία περιπλάνηση του δημιουργού του (χωρική και όχι μόνο) που στην εξέλιξή της μετατρέπεται σε μία συλλογή, η οποία ευνοεί, έως και απαιτεί την περιπλάνηση και συλλογή από πλευράς αποδέκτη-αναγνώστη.

Το πρότζεκτ αυτό του Μπένγιαμιν, η συλλογή του αυτή από αποσπάσματα, παραθέσεις και εικόνες, σκοπό είχε να ανακτήσει και να επανασυνθέσει μέσω των παρισινών στοών, την ιστορία του 19^{ου} αιώνα μέσα από στοιχεία φαινομενικά ασήμαντα, θραύσματα της καθημερινής ζωής, από τέχνη και από όνειρα. Οι φιγούρες στις οποίες ο Μπένγιαμιν εστιάζει, του πλάνητα, του δανδή, του ρακοσυλλέκτη, της ιερόδουλης, τα αστικά στοιχεία τα οποία παρουσιάζει, τις στοές πρωτίστως, τις λεωφόρους, τις κατακόμβες, τα πανοράματα και τα υλικά στα οποία αναφέρεται, το σίδερο και το γυαλί, οι επιρροές της μόδας, της διαφήμισης και του καταναλωτισμού, για τον Μπένγιαμιν, ουσιαστικά αποτελούν την ίδια την ουσία της ιστορίας του 19^{ου} αιώνα. Η αρχειοθέτησή τους τελικά αποτελεί όχι μόνο την αρχειοθέτηση μιας

³⁶ Missac, *Walter Benjamin's Passages*, σ. 139.

συλλογής, αλλά την αρχειοθέτηση μιας ολόκληρης εποχής. Ο Μπένγιαμιν αναγνωρίζει στον εαυτό του τη φιγούρα του ρακοσυλλέκτη, του ήρωα της μοντέρνας ζωής κατά τον Μποντλέρ, που όπως είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο «μαζεύει τα απόβλητα της μεγαλούπολης. Ό,τι η μεγαλούπολη πετά, ό,τι έχει χαθεί ό,τι έχει περιφρονηθεί, ό,τι έχει πατηθεί, εκείνος συλλέγει και κατηγοριοποιεί. Ξεχωρίζει και επιλέγει, συλλέγει, όπως ο φιλάργυρος φυλάει το θησαυρό του».³⁷ Έτσι και ο Μπένγιαμιν συλλέγει στο *Σχέδιο εργασίας περί στοών* του τα απόβλητα της ιστορίας. Δεν τον ενδιαφέρουν τα στοιχεία που έχουν θεωρηθεί από άλλους ιστορικούς πολύτιμα, αλλά, αντίθετα, αυτά που έχουν πεταχτεί, που έχουν πατηθεί, που έχουν αγνοηθεί, από αυτά τα στοιχεία ο ιστορικός Μπένγιαμιν συνθέτει μία ιστορία, σε συνδυασμούς πρωτότυπους και μέσα από μία νέα οπτική, μια οπτική που συνδυάζει το παρελθόν με το παρόν, την αντικειμενική με την υποκειμενική ματιά.

Άλλο ένα πολύ σημαντικό χαρακτηριστικό της μορφής του *Σχεδίου εργασίας περί στοών* που σαφώς πρέπει να αναφέρουμε πριν προχωρήσουμε είναι ότι, όπως ο Μπένγιαμιν δεν μπόρεσε ποτέ να το ολοκληρώσει, αλλά αν συνέχιζε θα συμπλήρωνε το αρχείο του με πολλά ακόμα θραύσματα, αποσπάσματα και παραθέσεις, έτσι και ο αναγνώστης δεν μπορεί ποτέ να πει ότι ολοκλήρωσε την ανάγνωσή του, και αυτό γιατί σε κάθε ανάγνωση ο κάθε αναγνώστης έχει τη δυνατότητα να ακολουθήσει και διαφορετική πορεία, να κάνει διαφορετικούς συσχετισμούς που κάθε φορά θα του παρουσιάσουν καινούργιες πτυχές.

Η πόλη ως κείμενο στο έργο του Μπένγιαμιν

Σε αυτό το σημείο θα θέλαμε να επικεντρωθούμε στο δεύτερο σκέλος αυτού του υποκεφαλαίου, σε ότι δηλαδή αφορά την πόλη ως κείμενο³⁸ στο έργο του Μπένγιαμιν για να δούμε πώς τελικά η περιπλάνηση ξεπερνά τα χωρικά πλαίσια, μεταφέρεται από το δρόμο στο κείμενο, στον χρόνο, στη σκέψη.

Η μοντέρνα πόλη, η αρχιτεκτονική της, ο χώρος της, η ζωή στους δρόμους, οι κάτοικοι και η καθημερινή ρουτίνα τους, είναι από τα επαναλαμβανόμενα θέματα στον Μπένγιαμιν. Ο Μπένγιαμιν –εκτός από το *Σχέδιο εργασίας περί στοών*–

³⁷ Ο Μπένγιαμιν αναφέρεται στον ρακοσυλλέκτη του Μποντλέρ και παραθέτει το συγκεκριμένο χωρίο από το δοκίμιο του ποιητή στο Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet*, σ. 79.

³⁸ Η άποψη αυτή δεν είναι μόνο του Μπένγιαμιν. Ενδεικτικά αναφέρουμε και την Elizabeth Wilson, η οποία στο Wilson, *The Sphinx in the City*, σ. 10, λέει: «Η πόλη είναι ένα κείμενο, είναι δηλαδή κάτι που πρέπει να διαβαστεί και να ερμηνευτεί. Είναι ένα έργο τέχνης, που δημιουργήθηκε από τον ανθρώπινο νου και τη φαντασία, και περιέχει πολλά στρώματα νοήματος».

συνέθεσε πληθώρα κειμένων περί του χαρακτήρα της αστικής εμπειρίας. Πιο συγκεκριμένα έγραψε σημαντικό αριθμό «σκίτσων πόλεων»³⁹, που επισκέφτηκε στα μέσα με τέλη της δεκαετίας του '20. Ο τίτλος που έδωσε ο ίδιος ο Μπένγιαμιν στα αστικά αυτά σκίτσα ήταν *Denkbilder* [εικόνες σκέψης]. Το πρώτο δοκίμιο της σειράς αυτής ήταν μία έκθεση για τη Νάπολη, γραμμένη περίπου το Σεπτέμβρη / Οκτώβρη του 1924. Στη συνέχεια ο Μπένγιαμιν συνέθεσε ένα αστικό πορτρέτο της σοβιετικής πρωτεύουσας, *Μόσχα* το 1927 - προϊόν της επίσκεψης του Μπένγιαμιν στην πόλη το χειμώνα του 1926-7. Πολλά αντίστοιχα αστικά σκίτσα θα ακολουθούσαν, *Βαϊμάρη* (Ιούνιος 1928), *Μασσαλία* (Οκτώβριος 1928 – Ιανουάριος 1929), *Σαν Τζιμινιάνο* (εκδόθηκε στις 30 Αυγούστου του 1929) και *Βόρεια Θάλασσα* (15 Αυγούστου 1930).⁴⁰ Σε αυτά τα αστικά πορτρέτα θα μπορούσαμε να συμπεριλάβουμε και τα δύο κείμενα για το Βερολίνο, που έχουν αναφερθεί πιο πάνω. Τα *Denkbilder* θεματολογικά, αλλά και υφολογικά, σαφώς ήταν οι πρόδρομοι του *Σχεδίου εργασίας περί στοών*.⁴¹

Η πόλη για τον Μπένγιαμιν είναι συχνά ένα ανοιχτό αστικό τοπίο, και άλλοτε ένας οριοθετημένος χώρος, σαν ένα δωμάτιο, όπως λέει ο ίδιος στην εισαγωγή της έκθεσης του *Passagen-Werk* που έγραψε το 1935.⁴² Ως τοπίο, προσφέρεται στον πλάνητα για να περιπλανηθεί και να το εξερευνήσει, ως δωμάτιο, τον περιβάλλει και τον προστατεύει. Στο *Σχέδιο εργασίας περί στοών*, η πόλη τελικά παρουσιάζεται ως ένας μυθικός τόπος, ένας πολυδιάστατος, αποσπασματικός τόπος που αποτελείται από θραύσματα και ενέχει πολλές πτυχές. Η πόλη είναι ένας χώρος όπου η ιδιωτική και η δημόσια σφαίρα αλληλεπικαλύπτονται, είναι ο τόπος του προϊόντος και της κατανάλωσης αυτού, ο χώρος της κοινωνικής δραστηριότητας. Κυρίως όμως χαρακτηρίζεται από τον εφήμερο και αποσπασματικό χαρακτήρα της αστικής εμπειρίας, που μπορεί να αναπαρασταθεί πιστά μόνο μέσω του μοντάζ και της διαλεκτικής εικόνας.⁴³ Με άλλα λόγια, ο χαρακτήρας της σύγχρονης μητρόπολης, ή

³⁹ Στο Gillogh, *Myth & Metropolis*, σ. 2, ο συγγραφέας χαρακτηρίζει «sketches of the cities» τα κείμενα του Μπένγιαμιν που αναφέρονται στις πόλεις που έζησε ή επισκέφτηκε, συνεπώς θα υιοθετήσουμε κι εδώ τον χαρακτηρισμό αυτό, μεταφρασμένο ως «σκίτσα πόλεων».

⁴⁰ Gillogh, *ό.π.*, σ. 3.

⁴¹ Κατά την Susan Buck-Morss, στο Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, σ. 8, αναφερόμενη στο *Passagen-Werk*: «η απαρχή είναι αναμφισβήτητα το καλοκαίρι του 1924 και ο τόπος δεν είναι το Παρίσι, αλλά η Ιταλία».

⁴² Benjamin, *Gesammelte Schriften*, σ. 54.

⁴³ Ο όρος «διαλεκτική εικόνα» είναι από τους κεντρικούς στο έργο του Μπένγιαμιν και θα αναλυθεί περαιτέρω στη συνέχεια του παρόντος κεφαλαίου.

στην περίπτωση μας, της μοντέρνας μητρόπολης των μέσων του 19^{ου} αιώνα δεν μπορεί να εκφραστεί μέσω λέξεων, ούτε μέσω ενός συμβατικά δομούμενου κειμένου, μιας συμβατικής αφήγησης, αλλά μπορεί να αποτυπωθεί πιστά μόνο σε ένα έργο αρχείο, ένα έργο κολάζ, όπως το *Σχέδιο εργασίας περί στοών*. Αντιλαμβανόμαστε έτσι ότι στο σημαντικό αυτό έργο του Μπένγιαμιν, η μορφή συμβαδίζει με το περιεχόμενο, το έργο τελικά χαρακτηρίζεται από μια εσωτερική και εξωτερική ομοιομορφία.

Βλέπουμε συνεπώς ότι στο *Passagen-Werk*, αλλά και σε άλλα κείμενά του ο Μπένγιαμιν προσπαθεί να επινοήσει έναν καινοτόμο τρόπο αναπαράστασης της πόλης, όπως άλλωστε ο ίδιος την κατανοούσε και τη βίωνε. Οι αστικές εικόνες του Μπένγιαμιν δεν είναι στατικές, αλλά είναι «διαλεκτικές»⁴⁴ σε χαρακτήρα. Η έννοια «διαλεκτική εικόνα» αποτελεί κεντρική ιδέα στο έργο του Μπένγιαμιν. Ο συγκεκριμένος όρος δημιουργήθηκε από τον Μπένγιαμιν σε συζητήσεις και αλληλογραφία του με τους Theodor Adorno και Max Horkheimer στα τέλη της δεκαετίας του '20 και η παρούσα μελέτη δεν έχει τον απαιτούμενο χώρο για να προσπαθήσουμε να αναλύσουμε σε βάθος τον όρο. Όπως λέει και ο Στέφανος Ροζάνης στο βιβλίο του *Η ιεροποίηση του αποσπάσματος*:

«Η διαλεκτική εικόνα, όπως ο Μπένγιαμιν την ορίζει, ή εν πάση περιπτώσει επιχειρεί να την ορίσει, στο βαθμό, δηλαδή, που μπορεί να υπάρξει ένας σαφής και συμπεριληπτικός ορισμός, είναι η ίδια εκ-στατική, υπό την έννοια ότι συλλαμβάνεται ως αιφνίδιο φως και αστραπή και επιπλέον ως αινιγματική κίνηση μιας γλωσσικής σκέψης, η οποία ακυρώνει τη γραμμικότητα της αφήγησης και εισάγει την εκθετική αλύτωση πολλαπλών σημαινόντων και μια *εξ αίφνης* προσδοκία, κατά την έννοια με την οποία ο Adorno την αποδίδει στον Μπένγιαμιν, ήτοι ως *εξ αίφνης* αποκάλυψης της σημασίας των ζωντανών πραγμάτων».⁴⁵

Ο Ροζάνης στο παραπάνω παράθεμα τονίζει αφ' ενός την αιφνιδιαστική εμφάνιση της διαλεκτικής εικόνας –που πιθανώς θα μπορούσε να παραλληλιστεί με την έμφυτη ιδιότητα του σοκ του κολάζ- και αφ' ετέρου την κατάλυση –μέσω της διαλεκτικής εικόνας- της γραμμικότητας του χρόνου, και κατ' επέκταση της ιστορίας, άποψη που διαπνέει όλο το έργο και τη φιλοσοφία του Μπένγιαμιν, όπως έχουμε δει ξανά.

Ενδιαφέρον είναι να τονίσουμε ότι πράγματι ο όρος διαλεκτική εικόνα δεν μπορεί να

⁴⁴ Κατά τον Graeme Gillogh, στο Gillogh, *Myth & Metropolis*, σ. 13, η διαλεκτική εικόνα είναι η εικόνα της στιγμιαίας αμοιβαίας αναγνώρισης παρελθόντος και παρόντος.

⁴⁵ Ροζάνης, *Walter Benjamin*, σ. 29.

οριστεί επαρκώς και σαφώς, καθώς ένας συμβατικός ορισμός της αντιτίθεται εντέλει στην ίδια την ουσία της.

Οι διαλεκτικές εικόνες, δεν είναι εικόνες με την συμβατική τους έννοια, γιατί είναι εικόνες που δεν είναι στατικές, που δεν είναι μονόπλευρες, αλλά που εμπεριέχουν δυναμικές σχέσεις⁴⁶ –του παρόντος με το παρελθόν-, αφηγηματικότητα, και που εμφανίζονται ξαφνικά, όπως ο ίδιος ο Μπένγιαμιν είχε γράψει: «Η διαλεκτική εικόνα είναι μία αστραπή. Το τότε πρέπει να συλληφθεί ταχύτατα καθώς περνά σαν αστραπή την κεραύνια εικόνα του στο τώρα της αναγνωρισιμότητας. Η διάσωση που έτσι –και μόνον έτσι- προκαλείται μπορεί να λάβει χώρα μόνο γι' αυτό που την επόμενη στιγμή είναι ανεπανόρθωτα απωλεσμένο».⁴⁷ Βλέπουμε ότι η διαλεκτική εικόνα του Μπένγιαμιν έχει την ιδιότητα να θολώσει, αν όχι να καταλύσει εξ ολοκλήρου, τα χρονικά πλαίσια, μπερδεύοντας, ή μάλλον καλύτερα συγχωνεύοντας, το παρελθόν με το παρόν, επηρεάζοντας / διαλύοντας τη γραμμικότητα του χρόνου, της ιστορίας, της ίδιας της σκέψης. Η διαλεκτική εικόνα δια φωτίζει συγχρόνως παρελθόν και παρόν, συλλαμβάνει την ιστορικότητα και την αλλαγή που προκαλεί το πέρας του χρόνου, είναι η εικόνα που χρησιμοποιεί εξίσου την παρατήρηση και τη μνήμη.⁴⁸ Η διαλεκτική εικόνα είναι συγχρόνως αντικειμενική και υποκειμενική, έχει τη μορφή ενός διαγράμματος, μίας «συναστρίας»⁴⁹, για να χρησιμοποιήσουμε τον ορισμό του ίδιου του Μπένγιαμιν και δημιουργείται μετά από σειρά λειτουργιών, όπως την παρατήρηση, την αντίληψη, τη συλλογή, το συνδυασμό, το μοντάζ. Δεν είναι, όπως προαναφέραμε στατική, ούτε οπτική, παρόλο που εμπεριέχει τον όρο εικόνα. Σε επιστολή του προς τον Theodor Adorno, ο Μπένγιαμιν εξηγεί τη φύση και λειτουργία των διαλεκτικών εικόνων σε σχέση με το όνειρο:

«Η διαλεκτική εικόνα δεν αντιγράφει το όνειρο σε μια κατά τον τρόπο του ζωγράφου αναπαράσταση – ποτέ δεν είχα την πρόθεση να πω κάτι τέτοιο. Όμως μου φαίνεται ότι η διαλεκτική εικόνα περιέχει τις στιγμές, τον τόπο της εισβολής της εγρήγορσης και παράγει από αυτούς τους τόπους τη μορφή της, όπως μια συναστρία από τα στραφταλίζοντα στίγματα».⁵⁰

⁴⁶ Η διαλεκτική εικόνα έχει πολλά κοινά στοιχεία με το ρίζωμα των Ντελέζ και Γκουατταρί που θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο.

⁴⁷ Παρατίθεται στο Ροζάνης, *Walter Benjamin*, σ. 38.

⁴⁸ Gillogh, *Myth & Metropolis*, σ. 114. Η συγκεκριμένη διαπίστωση μπορεί να συσχετιστεί και με την έννοια της προσοχής στον Crary που είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο.

⁴⁹ Ροζάνης, *Walter Benjamin*, σ. 24. Επίσης στο δοκίμιο “N. (Re The Theory of Knowledge, Theory of Progress)” μτφ. Leigh Hafrey στο Smith, *Benjamin*, σ. 67, ο Μπένγιαμιν γράφει: «Όταν η σκέψη φτάσει σε αδιέξοδο σε έναν αστερισμό κορεσμένο με εντάσεις, η διαλεκτική εικόνα εμφανίζεται. Αυτή η εικόνα είναι η τομή στην ροή της σκέψης».

⁵⁰ Cassiari, *Icônes de la Lois*, σ. 185.

Η αναλογία αυτή της συναστρίας, κατά τον Στέφανο Ροζάνη: «ερμηνεύει επίσης το μπενγιαμινικό πρόταγμα της θραυσματικότητας ως πρόταγμα της φιλοσοφίας και της αισθητικής».⁵¹

Επιστρέφοντας στην πόλη στους στοχασμούς του Μπένγιαμιν. Για τον Μπένγιαμιν, η πόλη είναι ένα κείμενο που πρέπει να διαβαστεί.⁵² Στα κείμενά του που αφορούν τη μητρόπολη, ο Μπένγιαμιν δεν αρκείται στις συμβατικές περιγραφές, αλλά επιδιώκει να συμπεριλάβει την προσωπική του εμπειρία, μία εμπειρία αποσπασματική, που αντικατοπτρίζεται όχι μόνο στο περιεχόμενο του κειμένου, αλλά και στον τρόπο γραφής του. Στο *Σχέδιο εργασίας περί στοών* επιδιώκει να κάνει ακριβώς αυτό. Δηλαδή, όπως όταν περιπλανηθούμε μέσα στην πόλη, θα έρθουμε αντιμέτωποι με τα χαρακτηριστικά της -μεταξύ άλλων- την ασυνέχεια, την αποσπασματικότητα, πολλές φορές τον αποπροσανατολισμό, έτσι και στο έργο του Μπένγιαμιν δεν υπάρχει κάποια σαφής συνέχεια, δεν υπάρχει κάποια συγκεκριμένη οπτική γωνία, δεν υπάρχει κάποιος οδηγός για να συναρμολογήσουμε τα αποσπάσματα, τα θραύσματα που αποτελούν τον όγκο του έργου. Το *Passagen-Werk* χαρακτηρίζεται από την ίδια ασυνέχεια και αποσπασματικότητα που χαρακτηρίζει τη μοντέρνα μητρόπολη. Δεν υπάρχει καμία γραμμική αφήγηση, καμία συνοχή, παρά μόνο φευγαλέες στιγμές, μεμονωμένες διαλεκτικές εικόνες που εμφανίζονται και εξαφανίζονται το ίδιο ξαφνικά και που προκαλούν σοκ στον αναγνώστη όπως και στον περιπλανώμενο. Τα ερεθίσματα είναι πολλά και ποικίλουν, όπως άλλωστε και τα ερεθίσματα που προσφέρει μία μοντέρνα μεγαλούπολη και οι γρήγοροι ρυθμοί της. Η αρχιτεκτονική και οι ρυθμοί της σύγχρονης μεγαλούπολης αποτελούν ένα μυστικό, ένα άγραφο κείμενο που θα 'διαβαστεί' και θα ερμηνευτεί από τον αστικό φυσιογνωμιστή, όπως έχουμε αναφέρει σε προηγούμενο κεφάλαιο. Η περιπλάνηση, έχει τελικά αναχθεί σε μέθοδο ανάγνωσης του άστεως ως κειμένου⁵³, τις γραμμές/διαδρομές του οποίου ερμηνεύει ο περιπλανώμενος. Ο συσχετισμός αυτός λειτουργεί εδώ και αντίστροφα, αφού και το κείμενο, ή τα θραύσματα του κειμένου του Μπένγιαμιν, κάθε φορά που διαβάζονται, ανασυντίθενται, όπως το άστυ το οποίο επανασυντάσσουν τα βήματα του περιπλανώμενου. Τελικά η περιπλάνηση αποτελεί

⁵¹ Ροζάνης, *Walter Benjamin*, σ. 24.

⁵² Την άποψη αυτή υποστηρίζει ο Graeme Gillogh στο βιβλίο του Gillogh, *Myth & Metropolis*.

⁵³ Κατά τον Graeme Gillogh "text-as-city", στο Gillogh, *Myth & Metropolis*, σ. 5.

μια μεθοδολογία ανάγνωσης της πόλης ως κειμένου. Είναι ένας τρόπος ανακάλυψης των κοινωνικών νοημάτων που πολλές φορές κρυμμένα ή δυσανάγνωστα, εμπεριέχονται στη δομή του αστικού περιβάλλοντος.

Πιο συγκεκριμένα τα κείμενα του Μπένγιαμιν, και αναφερόμαστε και σε όσα έχουν προηγηθεί του *Σχεδίου εργασίας περί στοών*, εξετάζουν και προσδίδουν ευκρίνεια -αν και πιο πιστός όρος θα ήταν να πούμε ότι ευνοούν την ενσυναίσθηση που αναφέραμε σε προηγούμενο κεφάλαιο- κατά έναν τρόπο στις σύνθετες σχέσεις της οργάνωσης του χρόνου, του χώρου και της ανθρώπινης δραστηριότητας στο αστικό περιβάλλον. Η κριτική, έως λυτρωτική ανάγνωση του Μπένγιαμιν της πόλης-ως-κείμενο, συμπληρώνεται με την έμφυτα καινοτόμα γραφή του κειμένου του-ως-πόλη.⁵⁴ Τα κείμενά του είναι αποσπασματικά, ασυνεχή, ατελή⁵⁵, τα αστικά τοπία του δεν είναι 'τακτοποιημένα', γραμμικά, διαδοχικά. Υπάρχει μεν επεξεργασία, αλλά όχι εξέλιξη. Η ροή τους δεν είναι γραμμική, αλλά ριζωματική και χαρακτηρίζεται από αλληπάλληλες επαναλήψεις, τα ίδια πρόσωπα, οι ίδιοι τόποι θα ιδωθούν ξανά και ξανά, αλλά κάθε φορά από άλλη γωνία και σε διαφορετικούς χρόνους. Στα κείμενα του Μπένγιαμιν, όπως στο λαβύρινθο της σύγχρονης μητρόπολης, υπάρχει συνεχής κίνηση, αλλά όχι εξέλιξη. Αυτό όμως δεν πρέπει να θεωρηθεί αρνητική πτυχή της γραφής του στοχαστή, αντιθέτως, συνάδει και ενισχύει την ιδεολογία του και αποτυπώνει πιστά το θέμα του, το σύγχρονο άστυ. Συγκεκριμένα, ο λαβύρινθος και το χάσιμο στο λαβύρινθο της πόλης για τον Μπένγιαμιν είναι μία πολύ σημαντική εμπειρία:

«Το να μη βρίσκει κάποιος το δρόμο του μέσα στην πόλη δεν σημαίνει τίποτα. Το να χαθεί όμως κάποιος μέσα στην πόλη, όπως χάνεται κάποιος σε ένα δάσος απαιτεί εξάσκηση. Τότε τα ονόματα των δρόμων φωνάζουν στον χαμένο περιπλανώμενο, όπως οι ξερές βέργες ακούγονται όταν σπάνε, και οι δρομίσκοι του κέντρου της πόλης προδίδουν την ώρα της ημέρας όσο καθαρά και ένα βουνό. Έμαθα αυτή την τέχνη της περιπλάνησης πρόσφατα».⁵⁶

⁵⁴ Gillogh, ό.π.

⁵⁵ Κατά τον Graeme Gillogh, ό.π., η πρακτική αυτή του Μπένγιαμιν έχει πολλά κοινά σημεία με τον Simmel. Ο Gillogh παραθέτει τον παραλληλισμό του Μπένγιαμιν με τον Simmel, όπως εκφράζεται στον Adorno: «Η προσπάθειά του να απομακρύνει τη φιλοσοφία από την 'παγωμένη έρημο της αφάιρεσης' και να μετατρέψει τις σκέψεις του σε συγκεκριμένες, ιστορικές εικόνες είχε μια συγγένεια με τον Simmel, τον αντίπαλο της συστηματικοποίησης της σκέψης» (Theodor Adorno, *Über Walter Benjamin*, επιμ. Rolf Tiedemann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1990, σ. 39). Κατά τον Gillogh, ο Μπένγιαμιν απορρίπτει τα μεγάλα θεωρητικά σχήματα, καθώς και την αφήγηση για πρακτικές πιο άμεσες. Στο επόμενο κεφάλαιο θα επιχειρήσουμε να βρούμε κοινά και με τη φιλοσοφία του Ντελέζ.

⁵⁶ Benjamin, *Gesammelte Schriften*, σ. 237. Και στο κείμενό του για το Βερολίνο, που αναφέραμε πιο πάνω, ο Μπένγιαμιν διαχωρίζει το άνθρωπο που ενώ γνωρίζει την πόλη, επιλέγει να χαθεί στους δρόμους της, από τον ξένο που χάνεται, επειδή δεν μπορεί να προσανατολιστεί.

Κατά τον Μπένγιαμιν, η περιπλάνηση μέσα στο λαβύρινθο του μοντέρνου άστεως, το χάσιμο μέσα στους δρόμους της πόλης και το ξεφύλλισμα των βιβλίων έχουν κοινά στοιχεία, αλλά πρέπει ο καθένας που θα επιδοθεί σε τέτοιους είδους ενασχολήσεις να προσέξει να παραμείνει σε εγρήγορση και επαγρύπνηση, όπως σε εγρήγορση ήταν ο αφηγητής του Πόε, αλλά και ο πλάνητας-καλλιτέχνης του Μποντλέρ. Σύμφωνα πάντα με τον Μπένγιαμιν το να μη βρίσκεις το δρόμο σου μέσα στην πόλη –όπως αναφέρει στο παράθεμα που προηγείται- διαφέρει από το να χαθεί κανείς στην πόλη, να περιπλανιέται στα σοκάκια χωρίς προορισμό, και αυτό ακριβώς αποτελεί για τον Μπένγιαμιν, όπως και πριν από αυτόν για τον Μποντλέρ, τέχνη. Η περιπλάνηση τελικά που πρεσβεύει ο Μπένγιαμιν –χωρική ή όχι, στην πόλη ή στο κείμενο- είναι μία ενεργητική περιπλάνηση, όχι ένας άσκοπος περίπατος, μία παθητική ανάγνωση.

Ενδιαφέρον είναι σε αυτό το σημείο, μιας που αναφερόμαστε στο λαβύρινθο, να κάνουμε μια μικρή παρένθεση για να δούμε και άλλον έναν συσχετισμό που βρίσκουμε στους στοχασμούς του Μπένγιαμιν, αυτόν της μνήμης και της πόλης.⁵⁷ Ο Μπένγιαμιν, ως περιπλανώμενος στη μνήμη, όχι πλέον μόνο στο άστυ, βρίσκει σχέσεις και κοινά στοιχεία μεταξύ της μνήμης και της πόλης. Κατ' αρχήν η μνήμη, όπως και η πόλη, υποστηρίζει ο Μπένγιαμιν, έχουν μορφή λαβυρινθώδη. Η μνήμη παρουσιάζεται σαν μία πόλη, τα πυκνά δίκτυα που δημιουργούν οι δρόμοι και τα σοκάκια της πόλης θυμίζουν τα νεύρα που πλέκουν τη μνήμη μας. Οι ανοιχτοί χώροι σε μια πόλη είναι για τον Μπένγιαμιν όπως τα κενά μνήμης. Ο χαμένος χρόνος είναι σαν τα μέρη που παραβλέψαμε στην περιπλάνησή μας. Η μνήμη, όπως και η πόλη αποτελούν λαβυρίνθους χωρίς αρχή ή τέλος, όπου κάποιος μπορεί να κάνει ατελείωτους συσχετισμούς. Ο Μπένγιαμιν στα κείμενά του παρουσιάζει το λαβύρινθο της πόλης μέσα στο λαβύρινθο της μνήμης, μέσα στο λαβύρινθο του κειμένου.⁵⁸ Και να υπενθυμίσουμε κάτι που αναφέραμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, ο χρόνος για τον Μπένγιαμιν δεν είναι γραμμικός, το παρελθόν δεν αφήνεται απλά πίσω όταν κάποιος προχωρά μπροστά, αλλά όπως και στο λαβύρινθο, επισκεπτόμαστε το παρελθόν μας ξανά και ξανά, απλά το προσεγγίζουμε από άλλη πλευρά. Οι διαλεκτικές του εικόνες,

⁵⁷ Η σχέση μνήμης και πόλης αναλύεται στο Gillogh, *Myth & Metropolis*, συγκεκριμένα στο υποκεφάλαιο "Urban Memories, Metropolis, memory and monument", σσ. 65-78.

⁵⁸ Κατά την Anna Stüssi, στο Stüssi, *Erinnerung an die Zukunft*: «Ο λαβύρινθος δεν είναι μόνο το αντικείμενο της αναπαράστασης, αλλά μάλλον περιγράφει ταυτόχρονα τη μέθοδο της αναπαράστασης».

όπως αναφέραμε πιο πάνω συγχωνεύουν το παρελθόν με το παρόν, τη μνήμη με την εμπειρία. Το παρελθόν και η ανάμνηση για τον Μπένγιαμιν δεν είναι συγκεκριμένα και θαμμένα, αλλά είναι ανοιχτά και αμφισβητούμενα. Η ερμηνεία του παρελθόντος εξαρτάται από ποια οπτική θα το δούμε από ποια πλευρά της ‘συναστρίας’ θα το προσεγγίσουμε. Καταλαβαίνουμε συνεπώς, γιατί ο Μπένγιαμιν πρεσβεύει μία διαφορετική θεώρηση της ιστορίας, μίας ιστορίας θραυσματικής, όπως αναλύσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο.

Η έννοια του πορώδους

Έχοντας μελετήσει πολλούς από τους φιλοσοφικούς όρους που διατρέχουν το έργο του Μπένγιαμιν, δεν μπορούμε να αγνοήσουμε άλλον έναν, αυτόν του ‘πορώδους’ (Porosität), χαρακτηρισμό που προσδίδει ο στοχαστής, μεταξύ άλλων, σε συγκεκριμένες πόλεις, όπως η Νάπολη, η Μόσχα, το Βερολίνο. Με τον όρο αυτό, ο Μπένγιαμιν αναφέρεται στην έλλειψη σαφών ορίων ανάμεσα σε έννοιες και φαινόμενα, σε μια συγχώνευση για παράδειγμα του παλιού και του νέου, του δημόσιου και του ιδιωτικού.⁵⁹ Συγκεκριμένα σε ότι έχουμε δει μέχρι στιγμής αυτή τη συγχώνευση παρατηρεί ο Μπένγιαμιν και στις παρισινές στοές, όσον αφορά την σύμπληξη εσωτερικού-εξωτερικού. Αυτή η ιδιότητα του πορώδους κατά τον Μπένγιαμιν προσδίδει στη μητρόπολη μία «οργανική ολότητα».⁶⁰ Η ποιότητα του πορώδους ουσιαστικά μετατρέπει την πόλη σε λαβύρινθο.⁶¹ Το πορώδες σαφώς ενέχει τη διάσταση του χρόνου, ενώ προσδίδει παροδικότητα στο αστικό περιβάλλον. Ο χώρος και ο χρόνος για τον Μπένγιαμιν είναι έννοιες πορώδεις, δεν μπορούν να δεσμευτούν, παραμένουν ‘ανοικτές’ σε δυνατότητες και πιθανότητες. Την έννοια αυτή του πορώδους θα δούμε να αναφέρει ο Graeme Gillogh, αλλά και η Buck-Morss, καταλήγοντας ότι τελικά η πόλη στον Μπένγιαμιν χαρακτηρίζεται από χωρική ευελιξία, από κοινωνική συγχώνευση και από παροδικότητα. Στην έννοια του πορώδους ο Μπένγιαμιν θα αναφερθεί, για πρώτη φορά, σε σχέση με την πόλη της Νάπολης. Οι χώροι και τα κτίρια στη Νάπολη μπερδεύονται, τα όριά τους δεν είναι σαφή, τα ερείπια αγκαλιάζουν οι καινούργιες κατασκευές, οι ιδιωτικοί χώροι

⁵⁹ Gillogh, *Myth & Metropolis*, σ. 25.

⁶⁰ Gillogh, *ό.π.*

⁶¹ Κατά τον Μπένγιαμιν, στο Benjamin, *One-Way Street*, σ. 168: «Η ιδιότητα του πορώδους ευνοεί ιδιαίτερα το να χαθεί κανείς. Το να βρει κάποιος το δρόμο του στη Νάπολη είναι μια τυχαία περιπέτεια. Οδηγοί και χάρτες δεν έχουν καμία χρησιμότητα».

συνενώνονται με τους δημόσιους. Κατά τον στοχαστή η Νάπολη θυμίζει πολύ λαβύρινθο.

Το χαρακτηριστικό του πορώδους είναι ότι ευνοεί το 'χάσιμο' μέσα στην μητρόπολη, όπως έγινε με τον ίδιο τον Μπένγιαμιν στην Νάπολη, όπου, όπως μας λέει η πλοήγηση δεν βασίζεται στους χάρτες, αλλά είναι εντελώς συμπτωματική.⁶² Η συγχώνευση του χρόνου γίνεται πιο κατανοητή, συγκεκριμένα στη Νάπολη, από την συνύπαρξη παλαιών και καινούργιων κτιρίων, ενώ και εδώ, όπως στις παρισινές στοές ο εξωτερικός χώρος δεν ξεχωρίζει πολλές φορές από τον εσωτερικό. Στην έννοια του πορώδους έρχεται να συμπεριληφθεί και η μνήμη, που με τη ριζωματική της μορφή συγχωνεύεται με την εμπειρία στην μητρόπολη. Το πορώδες είναι μία πολύ ενδιαφέρουσα έννοια στους στοχασμούς του Μπένγιαμιν που θα μας βοηθήσει να μεταβούμε στο επόμενο κεφάλαιο σε σχέση με τις φιλοσοφικές αναζητήσεις και θεωρίες των Ντελέζ και Γκουατταρί.

Κλείνοντας, να πούμε ότι τελικά η πόλη ήταν για τον Μπένγιαμιν ελκτική και απωθητική συγχρόνως. Ο Μπένγιαμιν ήταν κάτοικος της μητρόπολης, περιπλανώμενος στο μοντέρνο άστυ, κυρίως στις δύο πόλεις που τον φιλοξένησαν για το μεγαλύτερο διάστημα της ζωής του, το Βερολίνο και το Παρίσι. Η ειρωνεία όμως της ζωής του μεγάλου στοχαστή ήταν ότι ήταν υποχρεωμένος λόγω κοινωνικοπολιτικών συνθηκών να βρίσκεται σε συνεχή μετακίνηση, αναγκασμένος να καταφεύγει από το ένα μέρος στο άλλο. Τελικά οι συνθήκες ζωής του και οι δυσκολίες που αντιμετώπισε μετέτρεψαν αυτόν τον κοσμοπολίτη πλάνητα σε φυγά, και τον οδήγησαν σε ένα τραγικό τέλος το 1940.

⁶² Benjamin, ό.π.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: Πέρα από τα χωρικά πλαίσια.

Υπ. 2: Ο Ντελέζ και η έννοια του *ριζώματος*.

“Le multiple, il faut le faire”¹ [Το πολλαπλό, πρέπει να το κάνουμε]

Κλείνοντας με αυτό το κεφάλαιο το θεωρητικό μέρος της παρούσας διατριβής² θα αναφερθούμε σε έναν από τους πιο καινοτόμους και συνάμα δυσπρόσιτους στοχαστές του προηγούμενου αιώνα, τον Ζίλ Ντελέζ (1925 – 1995). Σαφώς σκοπός της παρούσας μελέτης δεν είναι να παρουσιαστεί στο σύνολό του το έργο του μεγάλου αυτού στοχαστή, γι’ αυτό θα αρκεστούμε σε ένα συνοπτικό σημείωμα για το έργο του φιλόσοφου Ντελέζ και θα εστιάσουμε εν μέρει σε συγκεκριμένα μόνο σημεία, που χρήζουν ανάλυσης σε σχέση με το θέμα μας.

Ο Ντελέζ ανήκει –αν μπορούμε να τον κατατάξουμε κάπου, χωρίς να ‘προδώσουμε’ τα πιστεύω του- στους μετα-δομιστές³ του δεύτερου μισού του 20^{ου} αιώνα. Οι στοχαστές αυτοί, μεταξύ των οποίων και οι Jacques Derrida, Michel Foucault, Jacques Lacan, Julia Kristeva, εάν και ουδέποτε συνεργάστηκαν –ή έστω συνεργάστηκαν πολύ σπάνια-, έχουν πολλά κοινά χαρακτηριστικά στον τρόπο που αποδεσμεύτηκαν από προηγούμενες θεωρίες και βίωσαν τη ζωή μέσα από μία εντελώς καινούργια οπτική γωνία.

Συγκεκριμένα ο Ντελέζ στο έργο του υποστηρίζει την ριζική ρήξη του με κάθε είδους φιλοσοφικό ιδεαλισμό⁴, καθώς και την αντίθεσή του στην ιστορία της φιλοσοφίας όπως έχει διαμορφωθεί στο παρελθόν. Το ίδιο όμως δεν συμβαίνει τόσο απόλυτα και με τον φιλοσοφικό εμπειρισμό, καθώς, σαφώς αναγνωρίζουμε στοιχεία εμπειρισμού στο έργο

¹ Deleuze - Guattari, *Mille Plateaux*, σ. 13.

² Όπως έχουμε αναφέρει και στην εισαγωγή, το πρώτο/θεωρητικό μέρος της διατριβής εισάγει και παραθέτει στοχασμούς και προβληματισμούς που θα αναλυθούν περισσότερο στο δεύτερο μέρος σε σχέση με συγκεκριμένα έργα-καλλιτέχνες-καλλιτεχνικά κινήματα και θα μας οδηγήσουν σε βασικά συμπεράσματα σχετικά με τις έννοιες της περιπλάνησης και της συλλογής στη μοντέρνα και σύγχρονη τέχνη.

³ Ο μετα-δομισμός ήταν ένα πολύπλευρο και ετερογενές κίνημα που περιλάμβανε το έργο αρκετών ευρωπαίων –κυρίως γάλλων- φιλοσόφων και θεωρητικών κατά τις δεκαετίες του 1960 και του '70. Βασικός άξονας του μετα-δομισμού υπήρξε η άποψη της αστάθειας των κοινωνικών επιστημών, λόγω της πολυπλοκότητας των ανθρώπων καθώς και η αντίδραση στις δομές-πρότυπα του κινήματος του στρουκτουραλισμού. Οι συγγραφείς, των οποίων το έργο χαρακτηρίζεται συχνά ως μετα-δομισμός, περιλαμβάνουν τους Jacques Derrida, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Judith Butler, Jacques Lacan, Jean Baudrillard, και Julia Kristeva, αν και πολλοί θεωρητικοί που έχουν χαρακτηριστεί «μεταδομιστές» έχουν απορρίψει τον τίτλο.

⁴ Σωτήρης, «Ο νομαδικός εμπειρισμός...», *Θέσεις*, σσ. 117-148.

του στοχαστή, έναν εμπειρισμό όμως ιδιαίτερο, έναν εμπειρισμό υπερβατικό⁵, μία φιλοσοφία που έχοντας μεν βάση την εμπειρία, τελικά ξεπερνά την εμπειρία, έναν εμπειρισμό που, κατά τον John Rajchman έχει απελευθερωθεί από τις παραδοχές ενός κοινού νου.⁶

Σε καμιά περίπτωση, όπως προαναφέραμε δεν διεκδικούμε πληρότητα στην παρουσίαση του έργου του Ζιλ Ντελέζ σε αυτό το κεφάλαιο. Το έργο του Ντελέζ διαπνέεται από μία αναθεώρηση παλιότερων στοχασμών και συγκεκριμένων φιλοσόφων, όπως ο πολυαγαπημένος του Χιούμ⁷, ο Νίτσε⁸, ο Σπινόζα⁹, αλλά και πολλών άλλων. Όπως ο ίδιος ο Ντελέζ είχε πει: «Αυτό που με κατηύθυνε εκείνη την περίοδο ήταν να συλλάβω την ιστορία της φιλοσοφίας (...) ως ένα είδος άμωμης σύλληψης. Φαντάστηκα τον εαυτό μου να πλησιάζει ένα συγγραφέα από πίσω δίνοντας του ένα παιδί που θα ήταν πράγματι δικό του, αλλά παρ' όλα αυτά θα ήταν τερατώδες».¹⁰ Ο Νίτσε συγκεκριμένα είναι κατά τον Ντελέζ ένας ισχυρός σύμμαχος, συγκεκριμένα όσον αφορά «την έννοια του πολλαπλού και του αντιτελεολογικού που υπερτερούν της ενότητας και της τελεολογίας».¹¹

Ο καλύτερος τρόπος για να συλλάβουμε –όσο αυτό είναι εφικτό– τη φιλοσοφία του Ντελέζ είναι να τη φανταστούμε, όχι ως μία φιλοσοφία ενοποιητική ή συμπαγή, αλλά ως το σύνολο πολλαπλών εννοιακών κομματιών, είτε αυτά είναι επαναπροσδιορισμοί στοχασμών παλαιότερων φιλοσόφων, είτε είναι νεωτερισμοί δικοί του, που επαναπροσδιορίζουν σε πληθώρα συνδυασμών νέες έννοιες, ιδωμένες από διαφορετική κάθε φορά οπτική γωνία.¹² Η συνοχή και ο συνδυασμός μεταξύ αυτών των θραυσμάτων

⁵ Κατά την Claire Colenbrook, στο Colebrook, *Gilles Deleuze*, σσ. 86-89: “Transcendental Empiricism”.

⁶ Rajchman, *The Deleuze Connections*, σ. 20.

⁷ Deleuze, *David Hume*.

⁸ Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*. Εδώ έχουμε χρησιμοποιήσει τη μετάφραση στα ελληνικά Ντελέζ, *Ο Νίτσε και η φιλοσοφία*, σ. 14, όπου ο Ντελέζ γράφει: «Η φιλοσοφία του Νίτσε δεν γίνεται κατανοητή όσο δεν λαμβάνουμε υπόψη τον ουσιώδη πλουραλισμό της. Και για να το πούμε σαφώς, ο πλουραλισμός (που ονομάζεται και εμπειρισμός) είναι το ένα και το αυτό με την ίδια την φιλοσοφία. Ο πλουραλισμός είναι ο καθαυτός φιλοσοφικός τρόπος του σκέπτεσθαι, αυτός που έχει επινοηθεί από τη φιλοσοφία: ο μόνος εγγυητής της ελευθερίας στο συγκεκριμένο πνεύμα, η μόνη αρχή ενός βίαιου αθεϊσμού».

⁹ Deleuze, *Spinoza et le probleme de l' expression*. Εδώ έχουμε χρησιμοποιήσει τη μετάφραση στα ελληνικά: Ντελέζ, *Ο Σπινόζα και το πρόβλημα της έκφρασης*.

¹⁰ Deleuze, “I Have Nothing to Admit”, *Semiotext(e), Anti-Oedipus*, σ. 12.

¹¹ Σωτήρης, «Ο νομαδικός εμπειρισμός...», *Θέσεις*, σσ. 117-148.

¹² Κατά την Claire Colenbrook, στο Colebrook, *Gilles Deleuze*, σ. 17: «Οι φιλοσοφικές του έννοιες δεν επιδέχονται ορισμούς λεξικού, γιατί η δύναμή τους έγκειται στο ότι είναι ανοικτές και επεκτεινόμενες».

μετατοπίζονται από τη μία έννοια στην άλλη στην εξέλιξη της σκέψης. Δεν υπάρχει συνέπεια στις έννοιες, αλλά σειρές πεδίων¹³ (στην έννοια του πεδίου θα επανέλθουμε αργότερα σε σχέση με το σύγγραμμα των Ντελέζ και Γκουατταρί *Χίλια πλατώ*) όπου οι έννοιες εγκαθίστανται και δημιουργούν εκ νέου συνδέσμους και έννοιες, αυτός είναι και ο λόγος που προαναφέραμε ότι το έργο του Ντελέζ είναι πολύ δυσπρόσιτο. Η φιλοσοφία και η σκέψη του Ντελέζ είναι μία «νομαδική σκέψη»¹⁴, που κατά τον Brian Massumi στο εισαγωγικό του κείμενο για το *A Thousand Plateaux*¹⁵ (πρωτότυπος τίτλος *Mille Plateaux*): «Δεν προστατεύεται μέσα σε ένα οικοδόμημα διατεταγμένης εσωτερικότητας. Κινείται ελεύθερα σε ένα στοιχείο εξωτερικότητας. Δεν αναπαύεται στην ταυτότητα, αλλά τρέχει με τη διαφορετικότητα».¹⁶ Ουσιαστικά –για να το συνδέσουμε με το θέμα της παρούσας διατριβής- η φιλοσοφία του είναι μία συλλογή εννοιών, θραυσμάτων, πεδίων και μία περιπλάνηση, μία περιπλάνηση δική του και μία περιπλάνηση του αναγνώστη του στις έννοιες αυτές και σε στοχασμούς που δεν παραμένουν σταθεροί.

Σύμφωνα με τον Ντελέζ είναι αδύνατον να ορίσουμε και να οργανώσουμε τη ζωή σε κλειστές και συγκεκριμένες δομές, κανένα λεξιλόγιο δεν μπορεί να αναπαραστήσει τη ροή της ζωής, χωρίς όμως αυτό να θεωρείται αποτυχία δική μας ή μειονέκτημα της φύσης της ζωής. Αντιθέτως αυτή η συνεχής εξέλιξη της ζωής είναι η γιορτή της ζωής, το ενδιαφέρον της.¹⁷ Το ότι δεν μπορούμε να περιορίσουμε τη ζωή και ουσιαστικά καμία πλευρά της ζωής –όπως για παράδειγμα τη γνώση, ή τη φιλοσοφία- μας επιτρέπει να εφευρίσκουμε, να δημιουργούμε και να πειραματιζόμαστε συνεχώς, να περιπλανιόμαστε. Ο Ντελέζ μας καλεί να αρπάξουμε αυτή την ευκαιρία και να δεχτούμε την πρόκληση τού να μεταμορφώσουμε τη ζωή μας. Ακόμα και στο πρώτο του βιβλίο, την επανεξέταση ουσιαστικά του Χιούμ¹⁸, ο Ντελέζ μεταφράζει τη φιλοσοφία με ένα τρόπο δημιουργικό, όχι στατικό και συμβατικό. Με τον ίδιο τρόπο αντιλαμβάνεται, όπως έχουμε

¹³ Ένα πρώτο κοινό στοιχείο του Ντελέζ με τον Μπένγιαμιν, είναι αυτή η έννοια της ανομοιογένειας, της αποσπασματικότητας –του κολάζ, όπως έχουμε αναφέρει σε προηγούμενο κεφάλαιο- των στοχασμών τους.

¹⁴ Rajchman, *The Deleuze Connections*, σ. 21.

¹⁵ Πρωτότυπος όρος “Pensée nomade”, στο Deleuze, “Nomad Thought”, *Semiotext(e), Nietzsche’s Return*. Ενέχει προφανώς συγγένειες με τη σκέψη/περιπλάνηση του Μπένγιαμιν.

¹⁶ Το Deleuze - Guattari, *Mille Plateaux*, μεταφράστηκε στα αγγλικά Deleuze, & Guattari, *A Thousand Plateaus*.

¹⁷ Deleuze - Guattari, *A Thousand Plateaus*, σ. xii.

¹⁸ Colebrook, *Gilles Deleuze*, σ. 4.

¹⁹ Deleuze, *David Hume*.

προαναφέρει, και την ίδια τη ζωή. Αντί να μελετάει τη ζωή σύμφωνα με τις συγκεκριμένες έως πεπερασμένες έννοιες των δομιστών, ο Ντελέζ, εστιάζει στην αστάθεια και στη δυνατότητα εξέλιξής της. Για τον Ντελέζ, τα συστήματα της ζωής, η γλώσσα, ο πολιτισμός, η πολιτική, η ίδια η κοινωνία μεταλλάσσονται και «γίνονται».¹⁹

Μεγάλο μέρος του έργου του Ντελέζ έχει αφιερωθεί στην αναγνώριση της δύναμης της ζωής που υπερβαίνει την καθημερινή λειτουργία, μία δύναμη εξέλιξης, τη δύναμη του «γίνεσθαι», όπως αναφέραμε, μίας εξέλιξης και ενός γίνεσθαι που δεν έχει όμως ένα προκαθορισμένο τέλος, μία αέναη ουσιαστικά κίνηση. Η ζωή για τον Ντελέζ είναι μια διαδικασία συνδέσεων και πολλαπλοτήτων χωρίς κάποια συγκεκριμένη βάση, αρχή, τέλος ή σκοπό.²⁰ Οι έννοιες δεν συνδέουν απλά σημεία, αλλά δημιουργούν προτεραιότητες, κατευθύνσεις και «ζώνες έντασης»²¹, όπως ο ίδιος αναφέρει. Η ζωή δεν δημιουργεί κλειστές δομές, αλλά διαδρομές και η δυνατότητα του «γίνεσθαι» είναι η κινητήριος δύναμη της ζωής.

Η έννοια του «γίνεσθαι» αφορά και την ίδια τη φιλοσοφία βεβαίως, καθώς οι φιλοσοφικές έννοιες για τον Ντελέζ δεν υπάγονται σε συγκεκριμένους ορισμούς. Η δύναμη και η αξία τους είναι ακριβώς η δυνατότητά τους να είναι εκτεταμένες και συνεχώς εξελισσόμενες. Όπως διατυπώνουν οι Ντελέζ και Γκουατταρί στο βιβλίο τους *Qu'est-ce que la philosophie?*: «Η φιλοσοφία είναι ένας κατασκευαστισμός και ο κατασκευαστισμός έχει δύο ποιοτικά διαφορετικές συμπληρωματικές πλευρές: τη δημιουργία εννοιών και το σχεδιασμό ενός πεδίου».²² Γι' αυτό το λόγο πρέπει, λέει ο Ντελέζ, να κατανοούμε τις έννοιες με βάση τις νέες συνδέσεις που κάνουν, τα πεδία που δημιουργούν. Μία έννοια, κατά τον Ντελέζ, δεν είναι μια απλή ταμπέλα, αλλά είναι ο δρόμος που καθοδηγεί τη σκέψη.

¹⁹ Ο ακριβής όρος στα γαλλικά των Ντελέζ και Γκουατταρί είναι “devenir” και αναφέρεται για πρώτη φορά στο Deleuze - Guattari, *L'Anti-Oedipe*. Δεν θα επεκταθούμε σε περαιτέρω ανάλυση του όρου, καθώς θα μας αποπροσανατολίσει από το θέμα μας.

²⁰ Ο συσχετισμός των στοχασμών του Ντελέζ με την περιπλάνηση του πλάνητα και τη φιλοσοφία του Μπένγιαμιν –τη διαλεκτική εικόνα, το μοντάζ, την έννοια του πορώδους- είναι σαφής.

²¹ Colebrook, *Gilles Deleuze*, σ. 74.

²² Deleuze - Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*. Εδώ χρησιμοποιούμε το μεταφρασμένο Deleuze, & Guattari, *What is Philosophy?*, σ. 35-36. Το συγκεκριμένο χωρίο παρατίθεται όπως έχει μεταφραστεί από τα αγγλικά από τον Παναγιώτη Σωτήρη στο Σωτήρης, «Ο νομαδικός εμπειρισμός...», *Θέσεις*, σσ. 117-148.

Ο Ντελέζ και ο κινηματογράφος

Η ανάλυση του κινηματογράφου κατέχει πολύ σημαντική θέση στο έργο του Ντελέζ.²³ Η δύναμη του μέσου του κινηματογράφου, κατά τον στοχαστή, είναι ότι αφ' ενός μπορεί να καταγράψει και κατά συνέπεια, να παρουσιάσει τον κόσμο με έναν τρόπο αντικειμενικό - όχι μέσω της υποκειμενικής ανθρώπινης ματιάς αλλά μέσω της κάμερας- και αφ' ετέρου να μπορεί να συλλάβει την τόσο σημαντική για τον Ντελέζ πολλαπλότητα και αποσπασματικότητα, ειδικότερα μέσω της τεχνικής του μοντάζ. Με τον τρόπο αυτό ο κινηματογράφος μπορεί να εγείρει έναν εντελώς καινοτόμο τρόπο σκέψης και κατανόησης της ζωής. Έχουμε ήδη αναφέρει σε προηγούμενο κεφάλαιο το αντίστοιχο ενδιαφέρον του Μπένγιαμιν για τον κινηματογράφο και την τεχνική του μοντάζ. Σαφώς και δεν είναι τυχαίο ότι και οι δύο στοχαστές εξύμνησαν τη δύναμη του κινηματογράφου και επηρεάστηκαν από την τεχνική του μοντάζ.

Ο Ντελέζ συγκεκριμένα έγραψε δύο βιβλία για τον κινηματογράφο, το *Cinéma I: L'image-movement*²⁴, το 1983, και το *Cinéma II: L'image-temps*²⁵, το 1985. Σε αυτά τα βιβλία, μεταξύ άλλων, αναφέρει ότι οι τεχνικές που χρησιμοποιεί ο κινηματογράφος για να ακολουθήσει τη ζωή –οι σειρές εικόνων που παρουσιάζει- μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να μεταμορφώσουν τη ζωή, με το να διακόψουν τη συνέχειά της. Τα αποσπάσματα που αποτελούν τη ζωή, ή όπως αλλιώς τα αναφέρει, οι «μοναδικότητες»²⁶ είναι τα αληθινά υπερβατικά συμβάντα και απέχουν πολύ από το να είναι προσωπικές ή υποκειμενικές. Οι μοναδικότητες ξεπερνούν την ατομικότητα και χαρακτηρίζονται από μία δυναμικότητα, μία δυνατότητα εξέλιξης. Ο κινηματογράφος, κατά τον Ντελέζ, έχει επίσης τη δυνατότητα να διακόπτει τη γραμμικότητα του χρόνου.²⁷ Ο χρόνος είναι η δύναμη εξέλιξης της ζωής, ο χρόνος δημιουργεί κίνηση, αλλά εσφαλμένα ορίζουμε το χρόνο από τη διαδοχή των κινήσεων και των γεγονότων. Η τέχνη του κινηματογράφου, μέσω της ιδιότητάς της να επηρεάζει την ενότητα και την

²³ Colebrook, *Gilles Deleuze*, σσ. 29-54.

²⁴ Deleuze, *Cinéma I*.

²⁵ Deleuze, *Cinéma II*.

²⁶ Κατά την Calire Colebrook στο Colebrook, *Gilles Deleuze*, σ. 127: «Οι μοναδικότητες δεν είναι εικόνες μέσα στο χρόνο - δεν είναι αντιλήψεις που οργανώνονται σε έναν συνεκτικό και οργανωμένο κόσμο - είναι τα γεγονότα από τα οποία η διαφορετικότητα του χρόνου ρέει. Ο χρόνος, ή η ροή της ζωής, είναι ακριβώς αυτός ο παλμός των λογικών γεγονότων ή μοναδικοτήτων, τις οποίες στη συνέχεια αντιλαμβανόμαστε ως πραγματικό κόσμο».

²⁷ Θυμίζουμε στο σημείο αυτό την άποψη του Μπένγιαμιν, περί της μη γραμμικότητας του χρόνου και της ιστορίας, που βλέπουμε εδώ ξανά στους στοχασμούς του Ντελέζ.

πλασματική συνέχεια του χρόνου –κυρίως μέσω της τεχνικής του μοντάζ- αποκαθιστά τη διασπαστική ιδιότητά του. Μέσω του κινηματογράφου δεν αντιλαμβανόμαστε τη ζωή ως ένα ενοποιημένο όλον, αλλά βλέπουμε μεμονωμένα «γίνεσθαι», από τα οποία το όλον μπορεί με δημιουργικό τρόπο να ανασυνταχθεί. Κατά τον Ντελέζ, δεν υπάρχει ο κόσμος που εμπεριέχει τον χρόνο, αλλά υπάρχει η ροή του χρόνου που παράγει πληθώρα κόσμους και διάρκειες. Ειδικά στο δεύτερο βιβλίο του για τον κινηματογράφο *Cinéma II: L'image- temps*, ο Ντελέζ διερευνά την ίδια τη φύση του χρόνου και καταλήγει στο ότι ο χρόνος είναι μία εικονική συνέχεια πολλών και διαφορετικών διαρκειών. Πρέπει να ξεπεράσουμε την ψευδαίσθηση ενός ομοιογενούς, γραμμικού και αδιάσπαστου χρόνου και να σκεφτούμε το χρόνο σαν μία ροή δυνατοτήτων και εντάσεων. Το μοντάζ σαν τεχνική εκφράζει το χρόνο, ανομοιογενή και κατακερματισμένο.²⁸

Η ιστορία και η επανάληψη

Εκτός από τη γραμμικότητα του χρόνου, όπως και ο Μπένγιαμιν, έτσι και ο Ντελέζ προκαλεί και τη γραμμικότητα και τη συνοχή της ιστορίας. Δεν δύναται να υπάρχει μία ενιαία ιστορία, κατά τον Ντελέζ, σύμφωνα με την οποία όλη η ζωή μπορεί να συστηματοποιηθεί. Η ιστορία κατά τον Ντελέζ έχει δύο συνιστώσες, τη γενεαλογία και τη γεωλογία.²⁹ Η ιδέα της γεωλογίας συγκεκριμένα στον Ντελέζ, ως έκφραση της ιστορικότητας, υποδηλώνει την ύπαρξη πληθώρας κατευθύνσεων, αριθμού επιπέδων – όπως τα γεωλογικά στρώματα- και πεδίων που αποτελούν τη ζωή.

Αντίστοιχα στη λογοτεχνία -και αναφέρουμε ενδεικτικά τη λογοτεχνία σε σχέση με την ιστορία- η ανάγνωση ενός λογοτεχνικού έργου, σύμφωνα με τον Ντελέζ, δεν πρέπει να επηρεάζεται από την προσπάθειά μας να το τοποθετήσουμε σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο, ούτε να φανταστούμε πώς ήταν κάποτε επίκαιρο. Για παράδειγμα, η ανάγνωση του Shakespeare³⁰ δεν πρέπει να συγγέεται με τη μελέτη της σύγχρονης του ιστορίας, αλλά θα πρέπει να μας επιτρέπει τον επαναπροσδιορισμό και τη δημιουργία ιστορίας, όπως η φιλοσοφία παράγει έννοιες που εγείρουν σκέψη. Κάθε μνήμη του παρελθόντος

²⁸ Ξανά όπως και πάνω. Δεν θα προβούμε σε περαιτέρω ανάλυση της θεωρίας του κινηματογράφου που αναπτύσσει ο Ντελέζ, καθώς θα μας απομακρύνει από το θέμα μας, αρκεί που παρουσιάσαμε συνοπτικά ένα δυο στοιχεία και κυρίως που μπορέσαμε να ανιχνεύσουμε κάποιους παραλληλισμούς με τους στοχασμούς του Μπένγιαμιν.

²⁹ Colebrook, *Gilles Deleuze*, σ. 58.

³⁰ Colebrook, *ό.π.*, σ. 62.

πρέπει και ενέχει τη δημιουργικότητα, την δυνατότητα εξέλιξης. Η ιστορία, κατά τον Ντελέζ δεν είναι στατική, αλλά μας επιτρέπει να δούμε τα γεγονότα από διαφορετική κάθε φορά σκοπιά, όπως άλλωστε υποστηρίζει και ο Μπένγιαμιν.

Σε συνάρτηση με το χρόνο και την ιστορία, ο Ντελέζ αναλύει ενδελεχώς και άλλη μία έννοια, αυτή της επανάληψης. Η έννοια της επανάληψης είναι καίρια στο έργο του στοχαστή, και το βιβλίο του *Difference et Repetition*³¹ [Διαφορά και επανάληψη] του 1968 αποτελεί ένα από τα πιο συστηματικά έργα του. Η επανάληψη δεν είναι με κανένα τρόπο η επανεμφάνιση του ίδιου πράγματος, του ίδιου γεγονότος, αλλά είναι μία εξαρχής καινούργια διαδρομή, μία ευκαιρία να αμφισβητήσουμε, να ανανεώσουμε και κυρίως, να αρνηθούμε να παραμείνουμε οι ίδιοι. Όπως ο πλάνητας του Μποντλέρ περιπλανιέται στους ίδιους δρόμους, αλλά κάθε φορά η διαδρομή του είναι διαφορετική, όπως ο αναγνώστης του Μπένγιαμιν διαβάζει τα ίδια αποσπάσματα, αλλά κάθε φορά οι συσχετισμοί που θα δημιουργήσει ποικίλουν, έτσι και ο στοχαστής, κατά τον Ντελέζ έχει την ικανότητα να δημιουργεί το νέο μέσα από το επαναλαμβανόμενο.

Capitalism & Schizophrenia

Τα δύο πιο σημαντικά έργα του Ντελέζ, είναι οι δύο τόμοι του *Capitalism & Schizophrenia*³², που έγραψε σε συνεργασία με τον ψυχαναλυτή Φελίξ Γκουατταρί (1930-1992), το *Anti-Oedipus* του 1972 και το *Mille Plateaux* του 1980. Στο *Anti-Oedipus* οι Ντελέζ και Γκουατταρί επαναπροσδιορίζουν θεμελιώδεις έννοιες της ψυχανάλυσης και του Φρόυντ. Μεταξύ άλλων, υποστηρίζουν ότι δεν υπάρχει συγκεκριμενοποιημένο υποκείμενο, που μπορεί να μελετηθεί μέσω της ψυχοθεραπείας. Αντίθετα εφευρίσκουν τον όρο «σχίζοανάλυση»³³ για να περιγράψουν την προσέγγιση και το σκοπό τους: πρωτεύοντα ρόλο δεν έχει η ψυχή, αλλά τα κομμάτια που την αποτελούν, θραύσματα απρόσωπα και κινητά σε συνεχή εξέλιξη.

Όσον αφορά το *Mille Plateaux: Capitalism & Schizophrenia*, είναι και το πιο σχετικό με την παρούσα μελέτη, συνεπώς θα το δούμε αναλυτικότερα στη συνέχεια.

³¹ Deleuze, *Différence et Répétition*.

³² Οι πρωτότυποι τίτλοι στα γαλλικά ήταν Deleuze - Guattari, *L'Anti-Oedipe*, τόμ. 1 του *Capitalism et schizophrénie* και Deleuze & Guattari, *Mille Plateaux*, τόμ. 2 του *Capitalism et schizophrénie*. Στα ελληνικά Ντελέζ - Γκουατταρί, *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια. Ο Αντι-Οιδίπους*.

³³ Colebrook, *Gilles Deleuze*, σ. 5.

Το *Mille Plateaux* δεν έχει τη μορφή ενός συμβατικού βιβλίου, ούτε συντάσσει συμβατικά δομούμενα επιχειρήματα. Δεν έχει σαφή αρχή, παρά μόνο ένα είδος εισαγωγής, και χαρακτηρίζεται από μία έμφυτη «εμμένεια»³⁴, για να χρησιμοποιήσουμε έναν από τους όρους του Ντελέζ. Κάθε κεφάλαιο ή πεδίο (πλατώ³⁵) μπορεί να αποτελέσει σημείο αφετηρίας και απαρχή ανάγνωσης και ανάλυσης. Η μορφή του *Χίλια πλατώ* μοιάζει πολύ με το *Σχέδιο εργασίας περί στοών*, στην ‘ημιτελή’ μορφή που σώζεται και που αναλύσαμε λεπτομερώς στο προηγούμενο κεφάλαιο. Και βέβαια, η αποσπασματική αυτή μορφή, που στον Μπένγιαμιν εξέφραζε την εμπειρία του συγγραφέα στη μεγαλούπολη, στον Ντελέζ εκφράζει την άποψή του για τη φιλοσοφία και τη ζωή, για το χρόνο και την ιστορία. Ο Ντελέζ συνεχώς δημιουργεί νέες έννοιες και νέο λεξιλόγιο μέσα στο ίδιο χαώδες έργο, όπως οι πολλαπλές φωνές στο *Mille Plateaux*. Αξίζει σε αυτό το σημείο να παραθέσουμε δύο ενδεικτικά σχόλια των Ντελέζ και Γκουατταρί από το βιβλίο τους, που αφορούν αφ’ ενός τον τρόπο συγγραφής του: «Οι δυο μας μαζί γράψαμε το *Anti-Oedipus*. Εφόσον ο καθένας μας ήταν αρκετοί, ήμασταν ήδη πλήθος»³⁶, και αφ’ ετέρου τη μορφή του:

«Ένα βιβλίο δεν έχει ούτε αντικείμενο, ούτε υποκείμενο. Είναι φτιαγμένο από ποικιλοτρόπως σχηματισμένα θέματα και διαφορετικές ημερομηνίες και ταχύτητες. Αποδίδοντας ένα βιβλίο σε συγκεκριμένο υποκείμενο παραβλέπουμε αυτή τη συνεργασία θεμάτων και την εξωτερικότητα των σχέσεών τους. Είναι σαν να κατασκευάζουμε έναν Θεό για να εξηγήσουμε τις γεωλογικές κινήσεις. Σε ένα βιβλίο, όπως σε όλα τα πράγματα, υπάρχουν γραμμές ευκρίνειας ή αποσπασματικότητας, διαδρομές και επικράτειες, αλλά και γραμμές διαφυγής, κινήσεις αποεδαφοποίησης και αποστρωμάτωσης. Συγκριτικές τιμές ροής σε αυτές τις γραμμές παράγουν φαινόμενα σχετικής καθυστέρησης και κωλύματος, ή αντιθέτως επιτάχυνσης και ρήξης. Όλες αυτές οι γραμμές/πορείες και σχετικές ταχύτητες αποτελούν μία συνάθροιση. Ένα βιβλίο είναι

³⁴ Η έννοια της εμμένειας αναλύεται στο Deleuze - Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*. Εδώ χρησιμοποιούμε το μεταφρασμένο Deleuze - Guattari, *What is Philosophy?*, σσ. 35-60. Η εμμένεια, ή το πεδίο της εμμένειας, όπως αναφέρεται, παραλληλίζεται με ένα τραπέζι, ένα ανοικτό πεδίο που συμπεριλαμβάνει τις έννοιες και τις διαδρομές τους, τις δυνατότητές τους, το *Χίλια Πλατώ* αποτελεί αναπαράσταση του πεδίου της εμμένειας, λόγω της ριζωματικής μορφής του.

³⁵ Κατά τον Brian Massumi στο εισαγωγικό του σημείωμα στο Deleuze - Guattari, *A Thousand Plateaus*, σ. xiv: «Ένα πεδίο επιτυγχάνεται όταν οι περιστάσεις συνδυάζονται έτσι ώστε μια δραστηριότητα να φτάσει σε τέτοιο επίπεδο έντασης χωρίς όμως να διαχέεται αυτόματα όπως σε μια κορύφωση. Η επίταση των ενεργειών διατηρείται αρκετό καιρό ώστε να αφήσει ένα είδος ειδώλου του δυναμικού της, που μπορεί να ενεργοποιηθεί ή να εγχέεται σε άλλες δραστηριότητες, δημιουργώντας ένα δίκτυο καταστάσεων έντασης μεταξύ των οποίων οποιοσδήποτε αριθμός από διαδοχικές διαδρομές θα μπορούσε να υπάρξει».

³⁶ Deleuze - Guattari, ό.π., σ. 3.

μίας τέτοιας μορφής συνάθροιση, όπως είναι μη αποδιδόμενο. Είναι μία πολλαπλότητα».³⁷

Βλέπουμε τελικά πως οι Ντελέζ και Γκουατταρί θεωρούν ότι ένα βιβλίο είναι ουσιαστικά ένα κολάζ από σκέψεις, δεν έχει κάποια συνέχεια, με τη συμβατική έννοια, ενώ αντιθέτως είναι αποσπασματικό και κυρίως, ευνοεί διαδρομές. Σε αυτό το σημείο είναι πια σαφής ο παραλληλισμός του *Σχεδίου εργασίας περί στοών* με το *Χίλια πλατώ* (ή πεδία), και ενισχύεται ακόμα περισσότερο συμπληρώνοντας άλλο ένα παράθεμα από τους Ντελέζ και Γκουατταρί:

«Δεν υπάρχει διαφορά μεταξύ του περιεχομένου ενός βιβλίου και της μορφής του. Συνεπώς ένα βιβλίο δεν έχει αντικείμενο. Ως συνάθροιση, ένα βιβλίο έχει μόνο τον εαυτό του, σε σχέση με άλλες συναθροίσεις και σε σχέση με άλλα σώματα χωρίς όργανα. Δεν πρέπει να αναρωτηθούμε ποτέ τι σημαίνει ένα βιβλίο, ως σημαίνον ή σημαινόμενο. Δεν θα κοιτάζουμε τίποτα για να το καταλάβουμε. Θα αναρωτηθούμε πώς λειτουργεί και σε σχέση με ποια άλλα πράγματα δημιουργεί ή όχι εντάσεις, ποιες άλλες πολλαπλότητες συμπεριλαμβάνει και μεταμορφώνει, ποια άλλα σώματα συγκλίνουν σε αυτό. Η λογοτεχνία είναι μία συνάθροιση».³⁸

Αντίστοιχα είδαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, ότι τελικά στο *Σχέδιο εργασίας περί στοών* η αποσπασματική μορφή του εξέφραζε εντέλει το ίδιο το θέμα του, την αποσπασματικότητα της εμπειρίας στο αστικό περιβάλλον.

Όπως αναφέραμε σε προηγούμενο κεφάλαιο σκοπός του *Σχεδίου εργασίας περί στοών* του Μπένγιαμιν, δεν ήταν εντέλει η σύνθεση, αλλά μία ατελείωτη συσσώρευση -ή συνάθροιση, για να χρησιμοποιήσουμε τον όρο του Ντελέζ- αποσπασμάτων και ανόμοιων στοιχείων. Η έλλειψη συνοχής και σύνθεσης καθιστά το έργο όχι ατελές και δυσανάγνωστο, αλλά αντιθέτως ανοιχτό και δημιουργικό, όπως ακριβώς δηλαδή στην προκειμένη περίπτωση και όλη η φιλοσοφική σκέψη και γραφή του Ντελέζ. Σκοπός της συγγραφής, αλλά και του φιλοσοφείν γενικότερα, για τον Ντελέζ δεν είναι να παράγει σημαίνοντα. Σκοπός του είναι η επισκόπηση, η χαρτογράφηση και η δημιουργική αντίληψη. Βλέπουμε τελικά ότι το βιβλίο, και κατ' επέκταση όλη η φιλοσοφία του Ντελέζ είναι ένα κολάζ αποσπασμάτων, μία συλλογή σκέψεων που εγείρουν νέες σκέψεις, νέες διαδρομές, και ο αναγνώστης/συνοδοιπόρος του καλείται να περιπλανηθεί

³⁷ Deleuze - Guattari, ό.π., σ. 4.

³⁸ Deleuze - Guattari, ό.π., σ. 4.

στο λαβύρινθο αυτό δημιουργώντας τους δικούς του συσχετισμούς, να απορροφηθεί με λίγα λόγια σε μια δημιουργική ανάγνωση και θεώρηση της φιλοσοφίας. Όπως χαρακτηρίσαμε το *Σχέδιο εργασίας περί στοών* ως δημιουργική περιπλάνηση και συλλογή του συγγραφέα, αλλά και του αναγνώστη, το ίδιο οφείλουμε να αναγνωρίσουμε και για το σύνολο της φιλοσοφίας του Ντελέζ, για τον ίδιο αλλά και για τον αποδέκτη-αναγνώστη αυτής της φιλοσοφίας.

Το όλον στον Ντελέζ δεν δίνεται ποτέ, και τα πάντα ξεκινούν και ξανά-ξεκινούν στη μέση, στο ενδιάμεσο, δημιουργώντας ολοένα καινούργιους συσχετισμούς. Περνώντας από το ένα πεδίο -όπως και ο τίτλος του *Χίλια πλατώ*- στο άλλο και ξανά πίσω ο αναγνώστης δεν μπορεί να προσανατολιστεί επαρκώς, παρά μόνο να βρεθεί στη μέση ενός εννοιολογικού ταξιδιού χωρίς χάρτη ή οδηγίες πλοήγησης, ένα ταξίδι όπου ο καθένας καθορίζει την πορεία του χωρίς ποτέ να ξέρει πού θα καταλήξει και χωρίς ποτέ να μπορέσει να ακολουθήσει τον ίδιο δρόμο, μία φιλοσοφική περιπλάνηση στο λαβυρινθώδες τοπίο της σύγχρονης σκέψης και ζωής.

Στην εξέλιξή της η φιλοσοφία του Ντελέζ δεν γίνεται πιο σαφής ή πιο συγκεκριμένη και κατανοητή, αλλά, αντιθέτως γίνεται ολοένα και πιο πολύπλοκη. Ο Ντελέζ επανέρχεται σε σημεία, τα επαναπροσδιορίζει και συνεχώς δημιουργεί νέες κατευθύνσεις, νέες έννοιες. Όπως ο ίδιος αναφέρει χαρακτηριστικά: «Αντιλαμβάνομαι τη φιλοσοφία ως μια λογική πολλαπλότητας». ³⁹ Τελικά το μόνο που μπορούμε να πούμε με σιγουριά για τη φιλοσοφία του Ντελέζ είναι ότι έχει τη μορφή ενός ριζώματος. Το ρίζωμα, βασική μορφή των στοχασμών του φιλοσόφου αναλύεται από τον ίδιο επαρκώς στην εισαγωγή του *Χίλια πλατώ* και στη συνέχεια θα το δούμε αναλυτικότερα.

Το ρίζωμα

Στην εικόνα της πολλαπλότητας στον Ντελέζ που αναφέραμε προηγουμένως προστίθεται μία ακόμη καθοριστική και πολύσημη μεταφορά, η πιο σημαντική σε σχέση με την παρούσα διατριβή, αυτή του ριζώματος. Οι Ντελέζ και Γκουατταρί δίνουν μια πρώτη

³⁹ Deleuze, *Pourparlers*, σ. 201.

ερμηνεία του ριζώματος, ή μάλλον καλύτερα του τι δεν είναι το ριζώμα, στο πρώτο κεφάλαιο, του *Χίλια πλατώ*⁴⁰ σε σχέση με τη μορφή του συγγράμματός τους:

«Μία πρώτη μορφή βιβλίου είναι το βιβλίο-ρίζα. Το δέντρο είναι ήδη η μορφή του κόσμου, ή η ρίζα η εικόνα του κόσμου-δέντρου. Αυτό είναι το κλασικό βιβλίο, ως ευγενής, σημαίνουσα και αντικειμενική οργανική εσωτερικότητα. Το βιβλίο μιμείται τον κόσμο, όπως η τέχνη μιμείται τη φύση. Αλλά η φύση δεν λειτουργεί κατ' αυτόν τον τρόπο: στην φύση υπάρχουν ρίζες πιο πολύπλοκες με πλευρικά και κυκλικά συστήματα διακλαδώσεων».⁴¹

Το ριζώμα συνεπώς δεν έχει τη μορφή του δέντρου, δεν έχει αρχή και τέλος. Το ριζώμα, κατά τους Ντελέζ και Γκουατταρί, είναι απόλυτα διαφορετικό από τις ρίζες και τα ριζίδια, ενώ ριζώματα είναι οι βολβοί και οι κόνδυλοι. Εκτός από την εμφάνιση το ριζώμα αφορά και τη λειτουργία, συνεπώς φυτά με ρίζες μπορούν παρ' όλ' αυτά να λειτουργούν ριζωματικά. Ακόμα και κάποια ζώα λειτουργούν σαν ριζώματα στις αγέλες τους, έτσι, για παράδειγμα ριζώμα, θεωρούν οι στοχαστές μία αγέλη αρουραίων, ή τυφλοπόντικων, την αποικία των μυρμηγκιών.

Στη συνέχεια της εισαγωγής, οι Ντελέζ και Γκουατταρί, αφιερώνουν μεγάλο μέρος του κειμένου τους προκειμένου να αναλύσουν τα χαρακτηριστικά, ή όπως γράφουν οι ίδιοι, τις αρχές του ριζώματος, που στη συνέχεια παραθέτουμε συνοπτικά⁴²:

«1 και 2 : οι αρχές της σύνδεσης και της ετερογένειας: κάθε σημείο του ριζώματος μπορεί να συνδεθεί με οποιοδήποτε άλλο σημείο και πρέπει να συνδεθεί με όλα τα άλλα σημεία».⁴³ Κατά τους Ντελέζ και Γκουατταρί σε αυτό το δίκτυο που αποτελεί το ριζώμα, όλα τα σημεία συνδέονται μεταξύ τους, οι διαδρομές δεν διακόπτονται, δεν υπάρχει αρχή και τέλος, παρά μόνο εξέλιξη.

«3 : η αρχή της πολλαπλότητας: μόνο όταν το πολλαπλό αντιμετωπιστεί ως ουσιαστικό, ως 'πολλαπλότητα', σταματά να έχει σχέση με το Ένα ως υποκείμενο ή αντικείμενο, με τη φυσική ή πνευματική πραγματικότητα, με την εικόνα και τον κόσμο. Οι πολλαπλότητες είναι ριζωματικές και εκθέτουν τις δένδροειδείς ψευδοπολλαπλότητες.

⁴⁰ Deleuze - Guattari, *A Thousand Plateaus*, σσ. 3-28.

⁴¹ Deleuze - Guattari, *ό.π.*, σ. 5.

⁴² Στο σημείο αυτό παρεμβάλλεται μία συνοπτική περιγραφή της έννοιας του ριζώματος που θα συζητηθεί περισσότερο σε πρακτικό επίπεδο και με συγκεκριμένα παραδείγματα στο δεύτερο μέρος της παρούσας διατριβής και κυρίως στο τελευταίο κεφάλαιο.

⁴³ Deleuze - Guattari, *A Thousand Plateaus*, σσ. 7-8.

Δεν υπάρχει μία ενότητα που μπορεί να λειτουργήσει σαν πρωταρχική του αντικείμενου, ή να διασπαστεί από το υποκείμενο. Δεν υπάρχει ούτε καν η ενότητα που θα ματαιώσει το αντικείμενο για να επιστρέψει στο υποκείμενο. Η πολλαπλότητα δεν έχει ούτε αντικείμενο, ούτε υποκείμενο, παρά μόνο προσδιορισμούς, μεγέθη, και διαστάσεις που δεν μπορούν να αυξηθούν χωρίς να επηρεαστεί η μορφή της πολλαπλότητας.»⁴⁴ Δεν υπάρχουν συνεπώς υποκείμενο ή αντικείμενο, μία γλώσσα, μία ιστορία, μεμονωμένα σημεία, ή αυτοτελείς θέσεις σε ένα ρίζωμα. Υπάρχουν μόνο γραμμές, διαδρομές, συσχετισμοί και δυνατότητες εξέλιξης. Αντιλαμβανόμαστε συνεπώς ότι το παράθεμα στην αρχή του παρόντος κεφαλαίου “Le multiple, il faut le faire”⁴⁵ [Το πολλαπλό, πρέπει να το κάνουμε], είναι και η κεντρική θέση των στοχαστών που χαρακτηρίζει το σύνολο του έργου τους.⁴⁶

«4 : αρχή της μη-σημαίνουσας ρήξης: ενάντια στις υπέρ-σημαίνουσες διασπάσεις που διαχωρίζουν δομές, ή που χωρίζουν στα δύο μία δομή, το ρίζωμα μπορεί να διασπαστεί, να θρυμματιστεί, αλλά θα ξεκινήσει ξανά να αναπτύσσεται σε υπάρχουσες ή καινούργιες γραμμές».⁴⁷ Ενδεικτικό είναι ότι οι Ντελέζ και Γκουατταρί παρομοιάζουν το ρίζωμα με μία σειρά μυρμηγκιών, που όπου και να διασπαστεί συνεχίζει να δημιουργεί νέες διαδρομές. Κατά τους στοχαστές το ίδιο ισχύει για ένα βιβλίο, αλλά και για την ίδια τη ζωή. Το βιβλίο ρίζωμα που πρεσβεύουν, και άλλωστε υπογράφουν, μπορεί να διαβαστεί από οποιοδήποτε σημείο, να διακοπεί η ανάγνωσή του και να συνεχιστεί σε οποιοδήποτε σημείο, και αναμφισβήτητα δεν είναι άλλο από το *Χίλια πλατώ*, αλλά αντίστοιχα και από το *Σχέδιο εργασίας περί στοών*.

«5 και 6: χαρτογραφία και decalcomania: το ρίζωμα δεν επιδέχεται κανενός δομικού ή γεννητικού μοντέλου, δεν μπορεί να αντιγραφεί. Είναι ξένο σε όποια ιδέα γενετικού άξονα και σαφούς δομής».⁴⁸ Το ρίζωμα έχει τη μορφή και τις ιδιότητες ενός χάρτη, όχι μίας ‘ξεπατικωτούρας’. Είναι αυθεντικό και πρωτότυπο, όχι αντίγραφο. Ο χάρτης δεν ξεσηκώνει, δεν αντιγράφει, δεν έχει αρχή, ούτε τέλος, ενώ ευνοεί αμέτρητες διαφορετικές διαδρομές. Ο χάρτης μένει ανοιχτός και όλα του τα σημεία συνδέονται

⁴⁴ Deleuze - Guattari, ό.π., σσ. 8-10.

⁴⁵ Deleuze - Guattari, ό.π., σ. 13.

⁴⁶ Η ρήξη που πρεσβεύει το ρίζωμα με την ομοιομορφία και την συνέχεια παραπέμπουν στις διαλεκτικές εικόνες του Μπένγιαμιν, που διακόπτουν τη γραμμικότητα του χρόνου και της σκέψης και χαρακτηρίζονται από πολυσημία.

⁴⁷ Deleuze - Guattari, *Mille Plateaux*, σ. 10.

⁴⁸ Deleuze - Guattari, ό.π., σ. 13-16.

μεταξύ τους. Ο χάρτης είναι εξελίξιμος, αναστρέψιμος και αέναα τροποποιούμενος. Και καταλήγουν λέγοντας το χαρακτηριστικό: «Έχουμε κουραστεί από τα δέντρα. Πρέπει να σταματήσουμε να πιστεύουμε στα δέντρα, τις ρίζες και τα ριζίδια. Μας έχουν βασανίσει αρκετά».⁴⁹

Το ρίζωμα συνεπώς βλέπουμε ότι παρέχει τη δυνατότητα γραμμών διαφυγής, ή διαδρομών, καθώς αποτυπώνει την εικόνα του διαρκούς μετασχηματισμού που μπορεί να έχει η πολλαπλότητα. Με αυτό τον τρόπο οι Ντελέζ και Γκουατταρί υποστηρίζουν ότι το ρίζωμα και οι ιδιότητές του μπορούν να αναγνωριστούν και σε πληθώρα δομών της σύγχρονης ζωής. Από το πιο απλό παράδειγμα, την πόλη ρίζωμα, όπως το Άμστερνταμ - κατά τους Ντελέζ και Γκουατταρί- ή τη Νάπολη -κατά τον Μπένγιαμιν, όπως είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο- έως σε πιο σύνθετες, θεωρητικές δομές. Έτσι, υποστηρίζουν ότι ακόμα και το κοινωνικό πεδίο έχει τη μορφή του ριζώματος. Η κοινωνία ως ρίζωμα είναι ένα ρευστό, διαρκώς μεταβαλλόμενο πλαίσιο, που χαρακτηρίζεται από τη διαρκή μεταβλητότητα του κοινωνικού πεδίου. Αντίστοιχα και η γλώσσα. Οι λέξεις, για παράδειγμα, του James Joyce έχουν περιγραφεί ότι έχουν «πολλαπλές ρίζες»⁵⁰, ότι καταλύουν τη γραμμική ενότητα της λέξης, ακόμα και της γλώσσας. Αντίστοιχα στη φιλοσοφική γνώση, οι αφορισμοί του Νίτσε θρυμματίζουν τη γραμμική ενότητα της γνώσης. Αλλά και πιο ρευστές έννοιες, όπως η ίδια τη σκέψη. Η σκέψη για τους Ντελέζ και Γκουατταρί δεν έχει τη μορφή του δέντρου και ο εγκέφαλος δεν έχει τη μορφή ρίζας ή διακλάδωσης. Ο εγκέφαλος, υποστηρίζουν, είναι μία πολλαπλότητα με πληθώρα διαδρομών και πεδίων. Το ίδιο αφορά και τη μνήμη. Η βραχυπρόθεσμη μνήμη έχει τη μορφή του ριζώματος, ή του διαγράμματος και η μακροπρόθεσμη του δέντρου.⁵¹ Ακόμα και ο χρόνος, ως η πρωταρχική ρίζα έχει ανατραπεί.

Το ρίζωμα, όπως άλλωστε και το ριζωματικό βιβλίο *Χίλια πλατώ*, αποτελείται από πεδία. Ένα πεδίο βρίσκεται πάντα στο κέντρο, όχι στην αρχή, ούτε στο τέλος. Το ρίζωμα δεν έχει αρχή ούτε τέλος, βρίσκεται πάντα στη μέση, στο κέντρο, ανάμεσα, στο μεταίχμιο. «Στο ενδιάμεσο δεν προσδιορίζει μία συγκεκριμένη σχέση ανάμεσα σε δύο πράγματα και

⁴⁹ Deleuze - Guattari, ό.π., σ. 17.

⁵⁰ Deleuze - Guattari, ό.π., σ. 6.

⁵¹ Deleuze - Guattari, ό.π., σ. 17.

πίσω ξανά, αλλά μία κάθετη κατεύθυνση, μία εγκάρσια κίνηση που ξεσηκώνει και τις δύο πλευρές, ένα ρεύμα χωρίς αρχή ή τέλος με ορμή στο κέντρο του».⁵²

Σε προηγούμενο κεφάλαιο έχουμε αναφερθεί στον Michel de Certeau και στο βιβλίο του *L'invention du quotidien*⁵³. Στο σημείο αυτό θα ήταν ίσως ενδιαφέρον να παραθέσουμε άλλη μία σκέψη του στοχαστή γιατί θεωρούμε ότι σχετίζεται άμεσα με τη διαφορά του ριζώματος από το δέντρο στον Ντελέζ που αναλύσαμε πιο πάνω, και αυτή είναι η διαφοροποίηση, όπως λέει, της στρατηγικής από την τακτική. Η στρατηγική για τον De Certeau είναι ένας λογισμός που έχει ορισμένο χώρο/περιβάλλον, λογική, αρχή και τέλος, ενώ η τακτική δεν μπορεί να περιοριστεί στο χώρο, να οριστεί. Είναι αποσπασματική και μη πεπερασμένη, δεν τελειώνει ποτέ και ξεπερνά τα χωρικά πλαίσια. Η τακτική μεταμορφώνει τα γεγονότα σε ευκαιρίες. Και προφανώς η τακτική είναι δυναμική και αέναα δημιουργική. Κατά τον De Certeau πολλές από τις καθημερινές μας δραστηριότητες, όπως το περπάτημα, το διάβασμα, ακόμα και το μαγείρεμα, είναι τακτικές και όχι στρατηγικές. Θεωρούμε τελικά ότι η τακτική του De Certeau έχει πολλά κοινά στοιχεία με το ρίζωμα του Ντελέζ, όπως και με την περιπλάνηση του Μπένγιαμιν.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να περιορίσουμε την ανάλυση του Ντελέζ, καθώς, όπως είπαμε και στην αρχή του κεφαλαίου, είναι αδύνατον να επεκταθούμε στην ανάλυση αυτού του καινοτόμου στοχαστή στην παρούσα διατριβή, για να παραθέσουμε κάποια περαιτέρω συμπεράσματα. Είναι πλέον σαφές πως η περιπλάνηση, αρχικά στο χώρο, στη μεγαλούπολη, και στη συνέχεια στο κείμενο, ή τελικά ακόμα και στην σκέψη, είναι μία κριτική πρακτική που, κατά τους Μπένγιαμιν και Ντελέζ, αμφισβητεί θεσμοθετημένα πλαίσια. Την περιπλάνηση που ως πρακτική χαρακτήρισε τον πλάνητα του περασμένου αιώνα, οικειοποιείται ο ντεντέκτιβ, ο συλλέκτης, ο καλλιτέχνης, ο φιλότεχνος, ο φιλόσοφος. Στο σημείο αυτό ελπίζουμε να έχουμε εξαντλήσει, όσο αυτό είναι δυνατόν στα πλαίσια μίας διατριβής, τη θεωρητική προσέγγιση στην έννοια της περιπλάνησης, έτσι ώστε στο επόμενο κομμάτι της εργασίας να δούμε την πιο πρακτική της πλευρά

⁵² Deleuze - Guattari, ό.π., σ. 28.

⁵³ Στην παρούσα διατριβή έχει χρησιμοποιηθεί η μετάφραση του βιβλίου στα αγγλικά De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, καθώς και η μετάφραση στα ελληνικά Ντε Σερτώ, *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική*.

μέσα από τα έργα καλλιτεχνών που με τον ένα ή τον άλλο τρόπο έχουν επηρεαστεί και έχουν δημιουργήσει πρωτοποριακά έργα, έχοντας συγχρόνως αμφισβητήσει τα όρια, τα περιχαρακωμένα μέσα και τις θεσμικές συμβάσεις της τέχνης.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Ο περιπλανώμενος καλλιτέχνης.

Υπ. 1: Απαρχές, ο Constantin Guys, ο Édouard Manet και οι ιμπρεσιονιστές.

Στο πρώτο μέρος της παρούσας διατριβής επιχειρήσαμε να κάνουμε μία θεωρητική ανάλυση και συνάμα μία φιλοσοφική αναδρομή στην έννοια της περιπλάνησης. Εστίασαμε κυρίως στους στοχασμούς των Σαρλ Μποντλέρ, Βάλτερ Μπένγιαμιν, Ζιλ Ντελέζ και Φελίξ Γκουαττάρι, με κάποιες αναφορές στον Μισέλ ντε Σερτώ και σε άλλους στοχαστές και επιχειρηματολογήσαμε ότι η περιπλάνηση μπορεί να αποτελέσει μέθοδο κοινωνιολογικής, ιστορικής, φιλοσοφικής αμφισβήτησης και επαναπροσδιορισμού. Στο σημείο αυτό θα περάσουμε στο δεύτερο μέρος της εργασίας για να δούμε πιο συγκεκριμένα καλλιτέχνες και τα έργα τους που συνδέονται με την περιπλάνηση. Θυμίζουμε όμως ότι στο προηγούμενο μέρος συσχετίσαμε την περιπλάνηση με τη συλλογή, συγκεκριμένα μέσα από τους στοχασμούς του Μπένγιαμιν, έναν συσχετισμό που οφείλουμε να υποστηρίξουμε και στη συνέχεια. Το δεύτερο κομμάτι της διατριβής θα χωριστεί σε δύο μέρη, το πρώτο αφορά εικαστικούς που έχουν οικειοποιηθεί την τεχνική της περιπλάνησης και το δεύτερο, όπου αντίστοιχα καλλιτέχνες συνδέονται με την τεχνική της συλλογής.

Σύμφωνα με τους Γ. Σταυρακάκη και Κ. Σταφυλάκη: «Καμία καλλιτεχνική δραστηριότητα δεν λαμβάνει χώρα εν κενώ. Η παραγωγή της τέχνης απαντά σε συγκεκριμένα κοινωνικοπολιτικά ερεθίσματα, ενώ και η πρόσληψή της έχει πολύ συγκεκριμένους κοινωνικούς και πολιτικούς όρους δυνατότητας»¹, συνεπώς στο σημείο αυτό και πριν προβούμε σε λεπτομερέστερη ανάλυση του έργου του Constantin Guys, του Édouard Manet και των ιμπρεσιονιστών, οφείλουμε να παραθέσουμε κάποια στοιχεία που αφορούν το ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο οι συγκεκριμένοι καλλιτέχνες γαλουχήθηκαν και έδρασαν.

¹ Σταυρακάκης - Σταφυλάκης, *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, σ. 13.

Η Γαλλία του 19^{ου} αιώνα² και πόσο μάλλον, η πρωτεύουσά της, το Παρίσι, υπέστη δραματικές και συνεχείς κοινωνικό-πολιτικές ανακατατάξεις και ζυμώσεις. Η Επανάσταση του 1798, η Αυτοκρατορία του Ναπολέοντα (1804), η μάχη του Βατερλό (1815), η μοναρχία του Λουδοβίκου Φιλίππου (1830), η Δεύτερη Γαλλική Δημοκρατία (1848), η Δεύτερη Αυτοκρατορία του Ναπολέοντα του III (1852), έως και η Τρίτη Γαλλική Δημοκρατία (1870), ήταν ιστορικά γεγονότα μείζονος σημασίας που διατάραξαν τα θεμέλια της κοινωνίας και της οικονομίας και έθεσαν νέες βάσεις για μια νέα σελίδα στην ιστορία της χώρας. Δεν είναι τυχαίο ότι οι καλλιτέχνες που θα δούμε στη συνέχεια ανήκαν στη γενιά που βίωσε τις συνέπειες αυτού του πολιτικού κατακλυσμού. Ο γηραιότερος ανάμεσά τους είχε δει από πρώτο χέρι την κατάρρευση της Δεύτερης Δημοκρατίας. Ο νεότερος μεγάλωσε κάτω από το αυτοκρατορικό καθεστώς του Λουδοβίκου-Ναπολέοντα Βοναπάρτη (1851-1870), και όλοι ήταν σε μια ηλικία για να υπηρετήσουν τη στρατιωτική τους θητεία κατά τη διάρκεια του γαλλο-πρωσικού πολέμου.³

Τα χρόνια της Δεύτερης Αυτοκρατορίας, που κυρίως γαλούχησαν τους ιμπρεσιονιστές, χαρακτηρίζονται από μία έντονη εκβιομηχάνιση και αστικοποίηση, καθώς και μία αξιοσημείωτη οικονομική ευμάρεια. Μεγάλες τράπεζες εγκαινιάστηκαν στο Παρίσι, εντυπωσιακά πολυκαταστήματα έκαναν για πρώτη φορά την εμφάνισή τους στην πόλη του φωτός, ενισχύοντας τον καταναλωτισμό, αλλά και το «θέαμα».⁴ Η όποια όμως εσωτερική ευμάρεια υποσκιάστηκε από την αποτυχία της εξωτερικής πολιτικής του Λουδοβίκου-Ναπολέοντα Βοναπάρτη, με αποτέλεσμα την επανάσταση της Παρισινής Κομμούνας το 1871.

Όσον αφορά το ίδιο το Παρίσι, το σχέδιο Haussmann, όπως έμεινε γνωστή η ανακαίνιση του Παρισιού κατόπιν εντολής του Ναπολέοντα III από τον Baron Georges-Eugène Haussmann (1809-1891), που έλαβε χώρα μεταξύ 1853 και 1870, άλλαξε εξ ολοκλήρου το πρόσωπο της πόλης και προφανώς συνέβαλε στον εκσυγχρονισμό της πόλης και της κοινωνίας της. Το παλιό, προ-Haussmann Παρίσι με τα πυκνά και ακανόνιστα μεσαιωνικά σοκάκια, και τις παρισινές στοές αντικαταστάθηκε από μια ορθολογικά

² Εμπεριστατωμένες μελέτες για την ιστορία της Γαλλίας τον 19^ο αιώνα είναι οι ακόλουθες: Price, *The French Second Empire*, καθώς και το Harrison, *The Bourgeois Citizen in Nineteenth Century France*.

³ Herbert, *Impressionism*.

⁴ Η έννοια του θεάματος θα αναλυθεί λεπτομερώς στη συνέχεια.

σχεδιασμένη πόλη με φαρδιές λεωφόρους και ανοικτούς χώρους. Παρ' όλη όμως τη φαινομενικά καθαρότητα της νέας αυτής πόλης, πολλοί ήταν αυτοί που κατέκριναν το σχέδιο του πολεοδόμου.⁵ Η λέξη “Hausmannization”⁶ που συχνά χρησιμοποιήθηκε, είχε σκοπό να μεταφέρει τη βιαιότητα με την οποία η πόλη μεταμορφώθηκε.

Οι δραματικές πολιτικές εξελίξεις, ο εκβιομηχανισμός, η αστικοποίηση, η ανάπτυξη του καταναλωτισμού, αλλά και η απότομη αναδιαμόρφωση του Παρισιού επόμενο ήταν να επηρεάσουν της δομές της κοινωνίας του δεύτερου μισού του 19^{ου} αιώνα. Ο Robert Herbert ισχυρίζεται ότι από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα γίναμε μάρτυρες της γέννησης μιας νέας μορφής κοινωνίας, μίας κοινωνίας που διεύρυνε τις απολαύσεις καταναλωτισμού σε ολόένα και μεγαλύτερους κύκλους καταναλωτών.⁷ Η εμφάνιση της *petit bourgeoisie*⁸, η σταδιακή εξαφάνιση του βιοτέχνη και η αντικατάστασή του από το εργοστάσιο, η άνοδος μιας νέας μεσαίας τάξης, άλλαξαν αμετάκλητα το πρόσωπο της κοινωνίας του 19^{ου} αιώνα.

Σε σχέση με την τέχνη της περιόδου και την πρόσληψή της, και πάλι ο παραγωγός αλλά και το κοινό μεταλλάσσονται. Η νέα αστική τάξη που στερείται της παράδοσης, αλλά και η παραγωγή φθηνών και κακής ποιότητας προϊόντων μεταμφιεσμένων ως Τέχνη, είχε ως αποτέλεσμα την επιδείνωση του ‘γούστου’ του κοινού.⁹ Η δυσπιστία ανάμεσα στους καλλιτέχνες και το κοινό γενικά ήταν αμοιβαία, με αποτέλεσμα οι καλλιτέχνες να επιδιώξουν να σοκάρουν και να μπερδέψουν τους αστούς - εξ ου και η εμφάνιση του μποέμ καλλιτέχνη που αδιαφορεί για την αγορά της τέχνης και την αποδοχή του κοινού. Η ασφάλεια που ένιωθε ο καλλιτέχνης του 18^{ου} αιώνα εξανεμίζεται, η άμεση εξάρτηση από την Εκκλησία και το Κράτος αντικαθίσταται από μία νέα οικονομική σχέση, συμβατή με τον συνεχώς αναπτυσσόμενο καπιταλισμό, τη σχέση με την αγορά και τον ατζέντη, ή και από την πλήρη ανεξαρτητοποίηση. Οι ακαδημίες παρακάμπτονται, ένα

⁵ Όπως αναφέρεται στο Clark, *The Painting of Modern Life*, σσ. 23-78.

⁶ Clark, ό.π., σ. 30.

⁷ Herbert, *Impressionism*.

⁸ Κατά τον Clark στο Clark, *The Painting of Modern Life*, η *petit bourgeoisie* -οι μικροαστοί- έκαναν την εμφάνισή τους στην εποχή αυτή, καθώς οι συναλλαγές τους στο παρελθόν τους επέτρεψαν μια μικρή ασφάλεια στην οικονομική ζωή της πόλης, αλλά έχασαν αυτήν την ασφάλεια με την ανάπτυξη της βιομηχανίας μεγάλης κλίμακας και του εμπορίου. Η τάξη των μικροαστών περιλάμβανε επίσης νέες ομάδες εργαζομένων -υπάλληλοι καταστημάτων για παράδειγμα- που ήταν τα προϊόντα των ίδιων των οικονομικών αλλαγών και των οποίων η αστάθεια δεν είχε τίποτα να κάνει με την απώλεια της περασμένης κατάστασης, αλλά μάλλον, με την αδυναμία του κοινωνικού συστήματος να τους απορροφήσει.

⁹ Gombrich, *The Story of Art*, σ. 502.

απεριόριστο πεδίο επιλογής προσφέρεται στους καλλιτέχνες, ενώ η τεχνολογική πρόοδος –η ανακάλυψη της φωτογραφίας, του σινεμά, του ραδιοφώνου- επηρεάζουν το *raison d'être* της καλλιτεχνικής παραγωγής.

Όσον αφορά την πολιτική ιδεολογία, και πάλι οι επιλογές είναι ποικίλες, από την αριστερή ιδεολογία, όπως εκφράστηκε από την Παρισινή Κομμούνια, έως και την αναρχία. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Philip Nord¹⁰, οι ιμπρεσιονιστές, και ιδιαίτερα ο Manet, συχνά αποτύπωσαν θέματα που βρίθουν κοινωνικό-πολιτικού μηνύματος, όπως τα πορτρέτα του Clemenceau και του Rochefort. Η δήλωση αυτή δεν σηματοδοτεί μια θεμελιώδη απόρριψη του κεφαλαίου ή μια δέσμευση για την επαναστατική υπέρβαση. Ο Ιμπρεσιονισμός σχετίζεται με μια δημοκρατική πολιτική, η οποία, στο πλαίσιο της εποχής, ήταν μια χειρονομία αρκετά δραματική.

Μέσα σε αυτό το ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο αναπτύχθηκε το κίνημα του Ιμπρεσιονισμού, αλλά και έδρασε ο κατεξοχήν πλάνητας-καλλιτέχνης Constantin Guys, όπως θα δούμε πιο αναλυτικά στη συνέχεια.

Ο ζωγράφος της μοντέρνας ζωής

Σε αρχικό κεφάλαιο της διατριβής αναφερθήκαμε στον Μποντλέρ και τον ‘ήρωα της μοντέρνας ζωής’ που τόσο εξυμνεί στο έργο του.¹¹ Δεν επεκταθήκαμε όσο χρειαζότανε για να επανέλθουμε στο παρόν κεφάλαιο σε σχέση με τον Constantin Guys, τον ζωγράφο που κατά τον Μποντλέρ μετουσιώνει τον ήρωα της μοντέρνας ζωής, τον πλάνητα της μητρόπολης του Παρισιού. Στο δοκίμιό του *Ο ζωγράφος της μοντέρνας ζωής* του 1863, ο Μποντλέρ εξαιρεί τον Constantin Guys, χωρίς όμως ουσιαστικά να τον κατονομάζει¹², όπως θα δούμε στη συνέχεια, και αναλύει συνοπτικά το έργο του.¹³

¹⁰ Nord, *Impressionists and Politics*.

¹¹ *Le peintre de la Vie Moderne*, εφ. *Figaro*, 1863. Στην παρούσα διατριβή έχει χρησιμοποιηθεί η μετάφρασή του στο Baudelaire, *The Painter of Modern life*. Να αναφέρουμε ότι το δοκίμιο έχει μεταφραστεί στα ελληνικά και συμπεριληφθεί στο Μποντλέρ, *Αποφθέγματα παρηγοριάς για τον έρωτα*.

¹² Ο Constantin Guys στο δοκίμιο του Μποντλέρ *Le peintre de la Vie Moderne* αναφέρεται ως Monsieur C.G., Baudelaire, ό.π.

¹³ Πριν δούμε τον Guys μέσα από τα μάτια του Μποντλέρ, καλό θα ήταν να παραθέσουμε κάποια βιογραφικά στοιχεία. Για τα βιογραφικά στοιχεία χρησιμοποιήθηκε το Guys - Musée Carnavalet - Musée de la vie romantique - Musée du Petit Palais, *Musée De La Vie Romantique*, σσ. 131-142: Ο σκιτσογράφος, ή ρεπόρτερ –όπως αναφέρεται σε πολλές πηγές- Constantin Guys, γεννήθηκε στην πόλη Flessingue της γαλλικής επαρχίας Zélande στις 3 Δεκεμβρίου του 1802. Στα 18 του έφυγε από το σπίτι του

Η περίοδος της ζωής του Guys που θα μας απασχολήσει στην παρούσα διατριβή είναι τα χρόνια που πέρασε στο Παρίσι, από τις αρχές της δεκαετίας του 1860, έχοντας πλέον επιστρέψει από την Κριμαία και έχοντας πλέον εδραιωθεί ως ανταποκριτής. Μία περίοδος όπου, προβληματισμένος από τον πόλεμο που για τόσα χρόνια παρακολούθησε, αλλάζει κατεύθυνση, τα θέματά του πηγάζουν από την καθημερινή ζωή στο Παρίσι και ειδικότερα αποτυπώνουν τις παρισινές γυναίκες. Καταγράφει στα σκίτσα του ευρύ φάσμα γυναικών -από τις κυρίες της υψηλής κοινωνίας έως τις ιερόδουλες-, σχέδια για τα οποία αποκτά φήμη και θαυμαστές. Την περίοδο αυτή γνωρίζει και τον Μποντλέρ.

για να καταταγεί στο στρατό. Ενδιαφέρον είναι να αναφέρουμε ότι ο Guys έλαβε μέρος στον πόλεμο υπέρ της ανεξαρτησίας της Ελλάδας στην ακολουθία του Λόρδου Βύρωνα. Το 1829 επέστρεψε στο σπίτι του, για να καταταγεί ευθύς αμέσως, αυτή τη φορά σε ένα γαλλικό ιππικό σύνταγμα, και να ταξιδεύει στην Ευρώπη και την Ασία. Η καριέρα του ως σκιτσογράφος-δημοσιογράφος ξεκίνησε το 1842, όπου, χωρίς καμία τεχνική κατάρτιση, ανέλαβε τη θέση του σκιτσογράφου-ανταποκριτή και στη συνέχεια του καλλιτεχνικού διευθυντή του *The Illustrated London News*. Έως τα τέλη της δεκαετίας του '50 ο Guys ταξιδεύει ως πολεμικός ανταποκριτής ανά τον κόσμο, από τη Βουλγαρία, στην Αίγυπτο και την Τουρκία και στέλνει στο Λονδίνο τα σκίτσα του, όπου αναπαράγονται και κοσμούν τις σελίδες του *The Illustrated London News*. Ενδιάμεσα επισκέπτεται συχνά το Λονδίνο και το Παρίσι, όπου καταπιάνεται με το εικονογραφημένο ρεπορτάζ φεστιβάλ και αυλικών γιορτών, αλλά και με άλλες περιστασιακές δουλειές. Από τα πιο σημαντικά ταξίδια του Guys ήταν τον Οκτώβριο του 1853, όπου επισκέφτηκε την Τουρκία και τελικά έμεινε δύο χρόνια στην Κριμαία, παρακολουθώντας τον πόλεμο της Κριμαίας ως ανταποκριτής ξανά του *The Illustrated London News*. Τα άρθρα και τα σχέδιά του εκείνης της περιόδου ποικίλουν θεματικά, από σκηνές στα στρατόπεδα των Άγγλων, των Γάλλων και των Τούρκων, έως αναπαραστάσεις Οθωμανικών εορταστικών εκδηλώσεων, αλλά και φανερώνουν την αντίθεσή του με τον πόλεμο εκθέτοντας τα έντονα συναισθήματα που βίωσε στο πεδίο μάχης. Ο Guys γύρισε από την Κριμαία δύο χρόνια μετά, γεμάτος απογοήτευση, ήταν ο τελευταίος πόλεμος που παρακολουθεί και αναπαράγει. Στα τέλη της δεκαετίας του '50 εγκαθίσταται μόνιμα στο Παρίσι –αν και επισκέπτεται πολύ συχνά και το Λονδίνο-, διακόπτει τη συνεργασία του με το *The Illustrated London News* μετά τον τραγικό θάνατο του ιδιοκτήτη και φίλου του Herbert Ingram και τα σχέδιά του τελικά αλλάζουν θεματική κατεύθυνση. Ο Guys πλέον εστιάζει στην παρισινή ζωή. Το 1860 συνεργάζεται με την εφημερίδα *Temps illustre universel* και το 1862 με την εβδομαδιαία επιθεώρηση *La Voiture*. Ο πιο ένθερμος υποστηρικτής του έργου του ήταν, όπως προαναφέραμε, ο Μποντλέρ, τον οποίο γνώρισε το 1859, αλλά ο κύκλος των θαυμαστών και των συλλεκτών των έργων του συμπληρώνεται από ονόματα όπως ο φωτογράφος Nadar, ο Eugène Delacroix, ο Manet, ο Champfleury, ο Théophile Gautier, ο Monet και πολλοί άλλοι. Τα χρόνια 1866 έως 1870 ο Guys συχνάζει στα στέκια των ιμπρεσιονιστών, αλλά όντας πολύ κλειστός και χωρίς να επιθυμεί διόλου τη δημοσιότητα, διατηρεί σε όλη του τη ζωή χαμηλό προφίλ.

Ο Guys δεν ζωγράφιζε απευθείας από τη φύση, αλλά από τη μνήμη του και δυνατό του στοιχείο ήταν η οξυδερκής παρατηρητικότητα του, είτε παρατηρούσε σκηνές πολέμου, είτε σκηνές της παρισινής ζωής (βλ. εικόνες 1 και 2). Περιπλανιόταν και παρατηρούσε. Το 1863 η εφημερίδα *Figaro* δημοσίευσε μία κριτική αποτίμηση του έργου, αλλά και του ίδιου του καλλιτέχνη από τον Μποντλέρ με τίτλο, όπως έχουμε προαναφέρει, *Le Peintre de la vie moderne* [Ο ζωγράφος της μοντέρνας ζωής]. Το συγκεκριμένο άρθρο είναι από τις ελάχιστες αποτιμήσεις του έργου του Guys, αν όχι η μοναδική. Άλλωστε ο Guys δεν υπέγραφε, παρά μόνο εξαιρετικά σπάνια τα έργα του, δεν τα είχε ποτέ εκθέσει και ζούσε απομονωμένος και μέσα στη φτώχεια. Έχει παρ' όλ' αυτά αφήσει πίσω του πάρα πολλά έργα, κυρίως σχέδια και κάποιες υδατογραφίες. Το τέλος του Guys ήταν επώδυνο, καθώς τον χτύπησε μία άμαξα το 1885 και του έσπασε και τα δύο πόδια. Επέζησε του ατυχήματος, αλλά πέρασε τα υπόλοιπα χρόνια, έως το θάνατό του το 1892, κατάκοιτος στο άσυλο Dubois στο Παρίσι.

Πριν δούμε όμως τον Guys, μέσα από τα μάτια του Μποντλέρ, οφείλουμε να αναφερθούμε συνοπτικά στο ιδιαίτερο ζωγραφικό στυλ του.

Τα σχέδια και οι υδατογραφίες του Guys από το Παρίσι δεν αποτελούν λεπτομερείς μελέτες και δεν χαρακτηρίζονται από αυστηρές φόρμες και τεχνική, άλλωστε δεν είχε την αντίστοιχη τεχνική κατάρτιση. Αντίθετα, τα σκίτσα του είναι αποτέλεσμα γρήγορων κινήσεων του μολυβιού, οι υδατογραφίες του γρήγορων κινήσεων του πινέλου, σε μία προσπάθεια αυθεντικής απόδοσης του εφήμερου και του δυναμικού χαρακτήρα της αστικής εμπειρίας, ή σε προηγούμενα έργα της έντασης του πολέμου. Κατά τον Claude Pichois, στο άρθρο του «Baudelaire et Constantin Guys»¹⁴: «Οι ατέλειες δεν υπάρχουν, καθώς είναι σύμφυτες με την ταχύτητα εκτέλεσης των έργων». Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφέρουμε ότι και πριν τη σειρά των έργων που αποτυπώνουν την παρισινή ζωή, τα έργα του Guys που δημοσιεύτηκαν στο *Illustrated London News*, οι απόψεις του πολέμου, δεν αποτελούν απλά καταγραφές γεγονότων, αλλά έχουν εν μέρει χαρακτήρα εθνολογικό¹⁵ (ίσως αυτό μας θυμίζει την εθνολογική καταγραφή των λονδρέζων από τον πρωταγωνιστή-φυσιολόγο του Πόε στο *Ο άνθρωπος του πλήθους* που είδαμε στην αρχή της παρούσας διατριβής). Η τέχνη γενικά του Guys αποτελεί την απαρχή ενός ξεχωριστού είδους τέχνης και ο ίδιος αποτελεί μία καινούργια μορφή καλλιτέχνη, του καλλιτέχνη-ρεπόρτερ, όπως αναφέρει ο Jérôme Dufilho, στο άρθρο του «Constantin Guys: artiste-reporter»¹⁶ [Constantin Guys: καλλιτέχνης-ρεπόρτερ]. Ο καλλιτέχνης ρεπόρτερ εμφανίζεται στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, σε μία δραματικά μεταλλασσόμενη κοινωνία –όπως αναφέρθηκε στην αρχή του κεφαλαίου- και με τα σκίτσα του καταγράφει την ζωή στην πόλη, ενώ πενήντα χρόνια μετά χρησιμοποιεί πλέον το μέσο της φωτογραφίας, το μέσο που του επιτρέπει τη γρήγορη αναπαραγωγή της εντύπωσης. Οι ρεπόρτερ παρουσιάζονται, ή πολύ συχνά προηγούνται κάποιου γεγονότος με σκοπό να το αναπαράγουν και να το κάνουν προσιτό και κατανοητό στο ευρύ κοινό. Η δουλειά τους όμως ουσιαστικά βασίζεται πρωτίστως στην παρατήρηση και στη συνέχεια στην επιλογή. Ο καλλιτέχνης-ρεπόρτερ είναι ο μάρτυρας, ο παρατηρητής και εντέλει η ανάμνηση των γεγονότων. Βλέποντάς το από αυτήν τη σκοπιά ο πλάνητας-καλλιτέχνης

¹⁴ Guys - Musée Carnavalet - Musée de la vie romantique - Musée du Petit Palais, *Musée De La Vie Romantique*, σσ. 17-26.

¹⁵ Guys - Musée Carnavalet - Musée de la vie romantique - Musée du Petit Palais, *ό.π.*, σσ. 75-88.

¹⁶ Guys - Musée Carnavalet - Musée de la vie romantique - Musée du Petit Palais, *ό.π.*, σσ. 75-88.

ρεπόρτερ είναι απαραίτητος και απέχει πολύ από τον άεργο δανδή. Χωρίς τον πλάνητα-καλλιτέχνη πολλές στιγμές της καθημερινότητας θα χάνονταν. Ο καλλιτέχνης-ρεπόρτερ διασώζει το παρόν, όπως ο αρχαιολόγος –θυμίζουμε την αφήγηση του Μπένγιαμιν- διασώζει το παρελθόν συλλέγοντας ακόμα και τα πιο ασήμαντα θραύσματα της ιστορίας.

Κατά πολλούς ο Constantin Guys ήταν μία όχι τόσο σημαντική παρουσία στο χώρο των τεχνών, μέχρι που τον ανακάλυψε ο Μποντλέρ. Χωρίς τον Μποντλέρ ο Guys ίσως και να μην είχε ξεχωρίσει, και από την άλλη, χωρίς τον Guys ο Μποντλέρ δεν θα ήταν ολοκληρωτικά ο Μποντλέρ, ίσως ακόμα και να μην είχε δημιουργήσει τον πλάνητα. Η φιλία των δύο ανδρών, αν και δεν διασαφηνίζεται πώς γνωρίστηκαν, διήρκεσε από το 1859, όπου στην αλληλογραφία του Μποντλέρ πρωτοεμφανίζεται αναφορά στον ζωγράφο, έως το 1864. Συγκεκριμένα σε γράμμα του με ημερομηνία 13 Δεκεμβρίου 1859 προς τον εκδότη φίλο του Poulet-Malassis, ο Μποντλέρ αναφέρεται στον Guys καθώς και σε ένα άρθρο για το ζωγράφο με τίτλο *M. Guys, peintre de moeurs* [κ. Guys, ο ζωγράφος των ηθών].¹⁷ Στο ίδιο γράμμα ο Μποντλέρ αναφέρει ότι έχει ξεκινήσει συλλογή των έργων του Guys. Το 1860 είχε ήδη στην κατοχή του μια εκατοστή έργων του ζωγράφου και επιθυμούσε να εκδώσει ένα ή και παραπάνω θεματικά λευκώματα με τα έργα του καλλιτέχνη, επιθυμία που τελικά δυστυχώς δεν ευδοκίμησε ποτέ. Ας δούμε στη συνέχεια τον Constantin Guys, τον ζωγράφο πλάνητα, μέσα από τα μάτια του Μποντλέρ, όπως τον παρουσιάζει στο δοκίμιό του *Ο ζωγράφος της μοντέρνας ζωής*. Ο Μποντλέρ ξεκινά το κείμενό του με μία κριτική για τους φιλότεχνους, που πηγαίνουν, όπως λέει, στο Λούβρο, διασχίζουν βιαστικά τους διαδρόμους, χωρίς καν να κοιτάζουν, έστω και φευγαλέα, σειρές από αρκετά ενδιαφέροντα –αν και δευτερεύοντα- έργα, για να σταματήσουν μπροστά από έναν Τιτσιάνο ή έναν Ραφαήλ, και πιο συγκεκριμένα, συνήθως σε έργα που έχουν γίνει ευρέως γνωστά μέσω της εξάπλωσης των χαρακτηριστικών αντιγράφων τους, και ύστερα γυρνούν σπίτι πιστεύοντας ότι γνωρίζουν το μουσείο. Εδώ να τονίσουμε ότι δεν είναι τυχαίο ότι ο Μποντλέρ αναφέρεται σε τόσο κλασικούς και ευρέως αποδεκτούς ζωγράφους, αλλά το κάνει για να τονίσει ακόμα περισσότερο στη συνέχεια, τη συμπάθειά του υπέρ των λιγότερο γνωστών, αλλά ‘μοντέρνων’ σύγχρονών

¹⁷ Guys - Musée Carnavalet - Musée de la vie romantique - Musée du Petit Palais, ό.π., σ. 17.

του ζωγράφου. Ευτυχώς, λέει ο Μποντλέρ, που υπάρχουν και κάποιοι κριτικοί που δεν υποστηρίζουν ότι μόνο ο Ραφαήλ, γνωρίζει το ‘μυστικό’ της τέχνης και της λογοτεχνίας στην ολότητά του, αλλά αποδέχονται ότι υπάρχουν και λιγότεροι γνωστοί ποιητές ή καλλιτέχνες που μπορούν να προσφέρουν κάτι ενδιαφέρον και καλό στο κοινό.

Μετά από αυτή την εισαγωγή, ο Μποντλέρ συνεχίζει το δοκίμιό του, υποστηρίζοντας μία αποστασιοποίηση από την κλασική ομορφιά και το κλασικό ιδεώδες, για να υποδεχτεί την ομορφιά του τυχαίου και του εφήμερου, την ομορφιά του μοντέρνου, άλλωστε και ο τίτλος του κειμένου του είναι ο ζωγράφος ‘της μοντέρνας’ ζωής. Συγκεκριμένα λέει: «Το ενδιαφέρον μου σήμερα είναι η ζωγραφική των τρόπων του παρόντος».¹⁸ Για τον Μποντλέρ συνεπώς ο ήρωας της μοντέρνας ζωής δεν είναι ο καταξιωμένος ‘ήρωας’ προηγούμενων περιόδων, ούτε καν κάποιος σαν τον Ραφαήλ. Το ενδιαφέρον του σύγχρονου ζωγράφου, υποστηρίζει ο Μποντλέρ, πρέπει να είναι η ζωγραφική αποτύπωση του παρόντος και η ευχαρίστηση του σύγχρονου θεατή θα πρέπει να αντλείται από αυτήν ακριβώς την απεικόνιση του σήμερα, του σύγχρονού μας κόσμου. Οι ασφαλείς επιλογές δεν αρκούν για τον Μποντλέρ. Συγκεκριμένα γράφει:

«Η ομορφιά αποτελείται από ένα αιώνιο, αμετάβλητο στοιχείο, η ποσότητα του οποίου είναι υπερβολικά δύσκολο να προσδιοριστεί, καθώς και από ένα σχετικό, έμμεσο στοιχείο, το οποίο είναι όλα μαζί, η εποχή με τη μόδα, τα ήθη, τα συναισθήματά της. Χωρίς αυτό το δεύτερο στοιχείο, που θα μπορούσε να περιγραφεί ως το διασκεδαστικό, το ελκυστικό, το ορεκτικό κερασάκι στην θεία τούρτα, το πρώτο στοιχείο θα ήταν πέρα από τις δυνάμεις εκτίμησής μας».¹⁹

Ουσιαστικά ο Μποντλέρ υποστηρίζει ότι δεν θα μπορούσαμε να εκτιμήσουμε την ομορφιά, αν αυτή ήταν κάτι αφηρημένο, κάτι ξεπερασμένο, αλλά θα πρέπει να τη βιώσουμε και να την αντιληφθούμε μέσα στην καθημερινότητά μας, στην εποχή μας. Ο ζωγράφος της μοντέρνας ζωής, για τον Μποντλέρ, έχει ένα συγκεκριμένο σκοπό, και αυτός είναι να εκμαιεύει από τη μόδα –εννοώντας τη σύγχρονη τάση- όποιο στοιχείο είναι ποιητικό, να διυλίζει το αιώνιο από το παροδικό, όπως πολύ χαρακτηριστικά αναφέρει. Έμπνευσή του πρέπει να είναι η ταραχή και η φασαρία του δρόμου και όχι η ηρεμία του εργαστηρίου του – αυτό το στοιχείο είναι πολύ σημαντικό και για τη

¹⁸ Baudelaire, *The Painter of Modern Life*, σ. 1.

¹⁹ Baudelaire, ό.π., σ. 3.

συνέχεια, τους ιμπρεσιονιστές, οι οποίοι ήταν από τους πρώτους ζωγράφους²⁰ που βγήκαν έξω από το στούντιό τους για να ζωγραφίσουν *en plein air*.

Στη συνέχεια, εστιάζοντας πλέον στον Guys, γράφει ο Μποντλέρ:

«Σήμερα θέλω να παρουσιάσω στο κοινό έναν περίεργο άνθρωπο, έναν άνθρωπο με τόσο δυνατή και αποφασιστική πρωτοτυπία, που δεν χρειάζεται αποδοχή από κανέναν, παρά μόνο από τον εαυτό του. Ούτε ένα από τα σχέδιά του δεν είναι υπογεγραμμένο, αν ως υπογραφή εννοούμε τη σειρά από ευκόλως πλαστογραφούμενους χαρακτήρες που συλλαβίζουν ένα όνομα και που πολλοί καλλιτέχνες τοποθετούν επιδεικτικά στο κάτω μέρος των λιγότερο σημαντικών έργων τους. Παρ' όλ' αυτά όλα του τα έργα είναι υπογεγραμμένα με την εκθαμβωτική ψυχή του. Και πολλοί φιλότεχνοι που έχουν δει και εκτιμήσει αυτά τα έργα, εύκολα μπορούν να τα αναγνωρίσουν από την περιγραφή που θα δώσω στη συνέχεια».²¹

Ήδη από την εισαγωγή βλέπουμε τη βαθιά εκτίμηση που τρέφει ο Μποντλέρ για αυτόν τον περίεργο άνθρωπο, αυτόν τον ζωγράφο που σε κάθε του έργο καταθέτει την ψυχή του, αλλά αποφεύγει να βάλει την υπογραφή του. Αυτός ο ζωγράφος για τον Μποντλέρ είναι τόσο πρωτότυπος και αυθεντικός που δεν χρειάζεται αποδοχή από κανέναν και που η γνησιότητα του έργου του είναι αδιαμφισβήτητη. Δεν τον κατονομάζει, παρά μόνο αναφέρεται σε αυτόν ως C.G., με τα αρχικά του. Και αυτό γιατί, όπως λέει ο Μποντλέρ, ο καλλιτέχνης αυτός, παρόλο που λατρεύει τα πλήθη, θέλει να διατηρεί την ανωνυμία του και την απόστασή του - όπως άλλωστε, θυμίζουμε, και ο πλάνητας που γίνεται μεν ένα με το πλήθος, αλλά συγχρόνως διατηρεί την ανεξαρτησία και την απόστασή του, όπως ακόμα και ο ανώνυμος πρωταγωνιστής του Πόε. Ο Guys με αυτόν τον τρόπο αποκτά μία σχεδόν μυθική υπόσταση, μία αμφισβητούμενη ύπαρξη, δυσκολευόμαστε να ξεχωρίσουμε μεταξύ της αφηρημένης έννοιας του πλάνητα και του υπαρκτού Constantin Guys.

Κατά τον Μποντλέρ, ο Constantin Guys δεν ήταν απλά ένας καλλιτέχνης, αλλά ήταν 'ένας άνθρωπος του κόσμου',²² όπως έχουμε αναφέρει στο πρώτο μέρος. Για τον Μποντλέρ ο Guys είναι η ενσάρκωση του πλάνητα, ενδεχομένως μέχρι και η έμπνευση

²⁰ Προηγήθηκαν οι τοπιογράφοι της Barbizon.

²¹ Baudelaire, *The Painter of Modern Life*, σ. 5.

²² Baudelaire, ό.π., σ. 6.

για τον πλάνητα. Σε αυτό το σημείο οφείλουμε να πούμε ότι δεν είναι απόλυτα σαφές αν ο πλάνητας ως αφηρημένη μορφή προηγήθηκε του Constantin Guys στον έργο του Μποντλέρ, ή αν ο Constantin Guys ήταν η φιγούρα που, μαζί βέβαια με το μυθιστόρημα του Πόε, συνέβαλαν στη δημιουργία του πλάνητα. Ο Guys συνεπώς είναι ο ήρωας της μοντέρνας ζωής που τόσο εξυμνεί ο Μποντλέρ.

Όπως λέει ο Μποντλέρ, ούτε ο ίδιος ο Guys επιθυμούσε να τον αποκαλούν καλλιτέχνη - με τη συμβατική, παραδοσιακή έννοια. Αυτή του η στάση ήταν καθ' όλα σωστή, σύμφωνα πάντα με τον Μποντλέρ, εφόσον αυτό που ήθελε πραγματικά ήταν σαν 'άνθρωπος του κόσμου' να κατανοήσει και να εκτιμήσει όλα όσα συμβαίνουν στον κόσμο, από τα πεδία μάχης ξένων χωρών, έως τα καφέ και τα καμπαρέ του Παρισιού, και όχι να παραμείνει προστατευμένος στην ηρεμία του ατελιέ του. Ο συμβατικός καλλιτέχνης για τον Μποντλέρ, και προφανώς και για τον Guys είναι απομονωμένος στον μικρόκοσμο του ατελιέ του, ενώ ο καλλιτέχνης-πλάνητας, ο ήρωας της μοντέρνας ζωής, καθοδηγούμενος από την περιέργειά του –όπως συγκεκριμένα αναφέρει ο Μποντλέρ «Η περιέργεια έχει γίνει ένα μοιραίο ακαταμάχητο πάθος»²³ - τρυπώνει στον κόσμο, παρατηρεί το πλήθος, φιλτράρει την εμπειρία του και τελικά την αναπαριστά. Ο Μποντλέρ παρομοιάζει τον καλλιτέχνη-πλάνητα, τον Constantin Guys, με τον πρωταγωνιστή του *ανθρώπου του πλήθους* του Πόε που κάθεται στο καφενείο και αναρρώνοντας από μία σοβαρή αρρώστια βρίσκεται σε μία πρωτοφανή εγρήγορση. Αυτή η εγρήγορση και η περιέργεια για τον γύρω μας κόσμο αποτελεί για τον Μποντλέρ την πραγματική καλλιτεχνική φύση. Και αυτή η φύση σχετίζεται και με τη φύση του παιδιού²⁴, με την αέναη διάθεση για έρευνα και την ανικανοποίητη περιέργεια για τον κόσμο, για τα σημαντικά και τα ασήμαντα καθημερινά πράγματα.

²³ Baudelaire, ό.π., σ. 7.

²⁴ Τη σχέση της φύσης του καλλιτέχνη με τη φύση του παιδιού έχουμε δει σε προηγούμενο κεφάλαιο. Συγκεκριμένα ο Μποντλέρ γράφει: «Η φάση ανάρρωσης είναι σαν την επιστροφή στην παιδική ηλικία. Όποιος βρίσκεται σε φάση ανάρρωσης, όπως ένα παιδί, διακατέχεται στο μέγιστο βαθμό από την ικανότητα του να ενδιαφέρεται για πράγματα, τα οποία φαινομενικά είναι τα πιο ασήμαντα» και συνεχίζει: «Το παιδί βλέπει τα πάντα μέσα από μία καινούργια οπτική, είναι συνέχεια μεθυσμένο». Τη σχέση του καλλιτέχνη με το παιδί θα δούμε ξανά πιο αναλυτικά στο επόμενο κεφάλαιο της παρούσας διατριβής όπου θα αναφερθούμε στην Καταστασιακή Διεθνή.

Ο Constantin Guys και το πλήθος

Παρόλο που έχουμε αναφερθεί και στο πρώτο μέρος στη σχέση του *flâneur* με το πλήθος, στο σημείο αυτό οφείλουμε να το επισημάνουμε ξανά, καθώς αποτελεί ένα από τα βασικότερα χαρακτηριστικά του μποντλερικού πλάνητα γενικότερα, αλλά και του Constantin Guys ειδικότερα. «Το πλήθος είναι το στοιχείο του»²⁵, λέει ο Μποντλέρ για τον ζωγράφο, και πράγματι η ευτυχία του Constantin Guys ήταν να βρίσκεται μέσα στον κόσμο, στα καφέ του Παρισιού, να παρατηρεί τους ανθρώπους γύρω του, αλλά να παραμένει απαρατήρητος, κρυμμένος. Άλλωστε για τον Guys όποιος δεν ενδιαφέρεται και μένει ανεπηρέαστος από το πλήθος είναι «ποταπός χονδροκέφαλος».²⁶ Όμως το πλήθος παραμένει το ενδιαφέρον του πλάνητα καλλιτέχνη, χωρίς να γίνει η αρρωστημένη εμμονή του, όπως στον ηλικιωμένο περιπλανώμενο του Πόε. Αυτό ίσως γιατί ο πλάνητας καλλιτέχνης μπορεί να δημιουργεί, να διοχετεύει την ενέργειά του σε κάτι παραγωγικό, όπως το σχέδιο ή η ζωγραφική. Είναι μεν η ζωή του πλάνητα το πλήθος, αλλά η σχέση του με το πλήθος είναι μία σχέση ανταποδοτική, μία σχέση υγιής, έως και μία σχέση έμπνευσης.

Το πλήθος τελικά για τον Guys αποτελεί συγχρόνως καταφύγιο, αλλά και πηγή έμπνευσης, εισχωρεί στο πλήθος σαν να ανήκει σε αυτό, αλλά συγχρόνως διατηρεί την απόστασή του, την ανεξαρτησία του. Μέσα στο πλήθος ο πλάνητας Guys παρατηρεί και στη συνέχεια αναπαράγει την πολλαπλότητα της ζωής, την κίνηση και τη δυναμικότητα της καθημερινότητας στη σύγχρονη μητρόπολη, η αστική εμπειρία αποτελεί έναυσμα δημιουργικότητας. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Μποντλέρ, περιγράφοντας την τεχνική του Guys αναφέρει ότι το βράδυ, ο καλλιτέχνης-πλάνητας αποτυπώνει στο χαρτί του τις εικόνες που συνέλεξε κατά τις περιπλανήσεις του στη διάρκεια της ημέρας.²⁷

Όπως αναφέραμε και στην εισαγωγή της παρούσας διατριβής και όπως θα επιδιώξουμε να αποδείξουμε στη συνέχεια, η περιπλάνηση ως τεχνική που επηρέασε πληθώρα εικαστικών, έχει συμβάλει στη σύσταση του μοντέρνου κινήματος, ενός κινήματος που αμφισβήτησε την παράδοση και κατέρριψε τις συμβάσεις που περιόριζαν την τέχνη στα

²⁵ Baudelaire, *The Painter of Modern Life*, σ. 9.

²⁶ Baudelaire, ό.π., σ. 10. Δεν διευκρινίζεται σαφώς στο κείμενο του Μποντλέρ από πού είναι το συγκεκριμένο παράθεμα.

²⁷ Αυτό είναι κάτι που θα δούμε και σε επόμενο κεφάλαιο, στο έργο μίας σύγχρονης μας εικαστικού, της Sophie Calle.

τέλη του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Ο Guys ήδη απομακρύνεται από τα κλασικά πρότυπα, και λόγω της τεχνικής του, αλλά κυρίως λόγω της θεματικής επιλογής των έργων του. Όπως θα δούμε στη συνέχεια, μετά τον Guys, ο Manet και οι ιμπρεσιονιστές επένδυσαν στην πρωτοεμφανιζόμενη αυτή νεωτερικότητα και συνέβαλαν στην απελευθέρωση της τέχνης, ανοίγοντας το δρόμο για τους μεταγενέστερους μοντέρνους καλλιτέχνες.

Οι ιμπρεσιονιστές

Ένα μεγάλο και σημαντικό κεφάλαιο της ιστορίας της παγκόσμιας τέχνης, είναι αυτό του Ιμπρεσιονισμού. Η πρωτοτυπία των ιμπρεσιονιστών αφ' ενός στην τεχνική και αφ' ετέρου στο θέμα των έργων τους, σαφώς τους καθιστούν ανάμεσα στους πατέρες της μοντέρνας τέχνης.²⁸ Αυτό που ενδιαφέρει εμάς, σχετικά με την επιχειρηματολογία που αναπτύσσουμε, είναι η σχέση του Ιμπρεσιονισμού με τον πλάνητα και με την σύγχρονη του κοινωνία,²⁹ μια αστική κοινωνία μεταβαλλόμενη, απομακρυσμένη από την παράδοση, μία κοινωνία προβληματισμένη, μία κοινωνία καταναλωτισμού, όπως αναλύσαμε παραπάνω.

Κατά τον Μποντλέρ στο προαναφερθέν *Ο ζωγράφος της μοντέρνας ζωής*, για να απεικονίσουμε πιστά τους τρόπους και τη μόδα της ζωή της μπουρζουαζίας, η τεχνική που είναι πιο επιτυχής είναι η γρήγορη αποτύπωση. Το εφήμερο που χαρακτήρισε τη σύγχρονη του κοινωνία, όπως υποστήριζε ο Μποντλέρ μπορεί να αποτυπωθεί μόνο με μία αναλόγως γρήγορη τεχνική. Η απεικόνιση των μικρών, ασήμαντων στιγμών της καθημερινότητας που κινούνται σε γρήγορους ρυθμούς υπαγορεύει αντίστοιχη ταχύτητα στη χειρονομία του καλλιτέχνη, όπως άλλωστε είδαμε και στο έργο του Guys. Ο πλάνητας καλλιτέχνης συνεπώς πρέπει να υιοθετήσει αυτήν την τεχνική, που δεν είναι προφανώς άλλη από την τεχνική των ιμπρεσιονιστών –αν και όχι μόνο–, τη γρήγορη και άμεση απεικόνιση της εντύπωσης (impression) όπως άλλωστε φανερώνει και το όνομα

²⁸ Περισσότερα για τη σχέση των ιμπρεσιονιστών με το μοντέρνο κίνημα στο Frascina - Harris, *Art in Modern Culture*.

²⁹ Στο σημείο αυτό οφείλουμε να αναφέρουμε ότι θα περιοριστούμε σε ένα συνοπτικό σημείωμα για το μεγάλο κίνημα του ιμπρεσιονισμού, καθώς σκοπός της εργασίας είναι να επικεντρωθούμε σε μεταγενέστερους και σύγχρονους καλλιτέχνες.

του κινήματος³⁰, την σχεδόν ατελή αποτύπωση της οπτικής πραγματικότητας στον καμβά. Η τεχνική των ιμπρεσιονιστών και η έννοια της «εντύπωσης» στο έργο τους έχει αναλυθεί από πληθώρα ιστορικών και θεωρητικών της τέχνης³¹, αλλά στην παρούσα εργασία δεν θα επεκταθούμε περαιτέρω για να εστιάσουμε σε μία άλλη, «παρεξηγημένη» -μέχρι το 1940, κατά τον Robert L. Herbert³²- πτυχή του Ιμπρεσιονισμού.

Κατά τον Herbert, οι αναλύσεις του μεγάλου αυτού κινήματος πριν τη δεκαετία του '40, περιορίστηκαν σε μία συζήτηση της τεχνικής και μόνο των ιμπρεσιονιστών και σε μία κοντόφθαλμη θεώρηση ότι οι ιμπρεσιονιστές απεικόνισαν μοιρολατρικά σχεδόν τη σύγχρονή τους κοινωνία.³³ Οι ιμπρεσιονιστές ναι μεν αποτύπωσαν την εμπειρία του πλάνητα που χάνεται μέσα στο πλήθος και παρατηρεί την καθημερινή ζωή στη μοντέρνα μεγαλούπολη, την καθημερινότητα και τη φαντασμαγορία του Παρισιού, αλλά δεν περιορίστηκαν εκεί. Και παρότι δεν ήταν από τη φύση τους επαναστάτες³⁴ -παρόλο που συχνά συσχετίστηκαν με περιθωριακά στοιχεία, όπως αναφέραμε και πιο πάνω- ο Herbert υποστηρίζει ότι ίσως η μεγαλύτερη επανάστασή³⁵ τους ήταν η συνειδητή απόρριψη της ιστορίας και της μνήμης, όχι μόνο στην τεχνική, αλλά κυρίως στα θέματα του έργου τους: «η αποκήρυξη της μνήμης και της ιστορίας ήταν ένα σύμπτωμα του ρήγματος ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν που άνοιξε με την ευρύτερη διάδοση της αστικο-βιομηχανικής επανάστασης».³⁶

³⁰ Σχετικά με το όνομα του κινήματος βλ. Richard Schiff, "Defining 'Impressionism' and the 'Impression'", και Stephen E. Eisenman, "The Intransigent Artists or How the Impressionists Got their Name" στο Frascina - Harris, *Art in Modern Culture*.

³¹ Βιβλία και συλλογές κειμένων όπου αναλύεται η τεχνική των ιμπρεσιονιστών είναι τα: Frascina - Harrison, *Modern Art and Modernism*, Frascina - Harris, *Art in Modern Culture*, Tompkins Lewis, *Critical Readings in Impressionism and Post-Impressionism* και πολλά άλλα.

³² Herbert, *Impressionism*.

³³ Tompkins Lewis, *Critical Readings in Impressionism and Post-Impressionism*, σ. 23. Οφείλουμε βέβαια να τονίσουμε ότι το πλήθος και η *vie moderne* στο σύγχρονό τους Παρίσι δεν ήταν τα μόνα θέματα που αποτύπωσαν οι ιμπρεσιονιστές, οι οποίοι αντίστοιχα ενδιαφέρθηκαν και για την «αληθινή» απεικόνιση της φύσης *en plein air*. Στην παρούσα διατριβή όμως θα μας απασχολήσουν μόνο τα θέματα που αφορούν την πόλη και την σύγχρονή τους κοινωνία, καθώς σε αυτά αναγνωρίζουμε συγγένειες με τον μποντλερικό πλάνητα.

³⁴ Εκτός από τον Pissarro, κατά τον Herbert, στο Tompkins Lewis, *Critical Readings in Impressionism and Post-Impressionism*, σ. 24.

³⁵ Κατά τον Stephen E. Eisenman, "The Intransigent Artists or How the Impressionists Got their Name" στο Frascina - Harris, *Art in Modern Culture*, σ. 194, οι ιμπρεσιονιστές ήταν συγχρόνως συντηρητικοί ατομικιστές και ριζοσπαστικοί δημοκρατικοί.

³⁶ Tompkins Lewis, *Critical Readings in Impressionism and Post-Impressionism*, σ. 25.

Πράγματι, οι ιμπρεσιονιστές απέρριψαν τα ηρωικά ή θρησκευτικά θέματα για να απεικονίσουν το σήμερα, την σύγχρονή τους καθημερινότητα, που όπως θυμίζουμε υποστήριξε και ο Μποντλέρ:

«Παρατηρητής, φιλόσοφος, πλάνης –πείτε τον όπως θέλετε- αλλά όποιες λέξεις και να χρησιμοποιήσετε για να χαρακτηρίσετε αυτού του είδους τον καλλιτέχνη, οπωσδήποτε θα οδηγηθείτε στο να του αποδώσετε κάποιο επίθετο που δεν θα μπορούσατε να δώσετε στο ζωγράφο του αιωνίου, των ηρωικών ή θρησκευτικών θεμάτων. Κάποιες φορές είναι ποιητής, πιο συχνά πλησιάζει τον μυθιστοριογράφο. Είναι ο ζωγράφος της περαστικής στιγμής...»³⁷ και:

«Κάθε ένας από τους κλασικούς ζωγράφους έχει τη δική του μοντερνικότητα. Η πλειοψηφία των πορτρέτων που έχουν φτάσει στη γενιά μας από παλαιότερες γενιές είναι ντυμένα με κοστούμια της εποχής τους. Είναι έτσι πλήρως εναρμονισμένα, γιατί τα πάντα συνδυάζονται για να φτιάξουν ένα πλήρες σύνολο. Το εφήμερο, φευγαλέο στοιχείο, που οι μεταμορφώσεις του είναι τόσο γρήγορες δεν πρέπει με τίποτα να περιφρονηθεί ούτε να σκορπιστεί. Με το να το αγνοήσει κανείς, ρισκάρει να πέσει μέσα σε μια άβυσσο αφηρημένης και ακαθόριστης ομορφιάς».³⁸

Πριν συνεχίσουμε την ανάλυσή μας θα αναφέρουμε ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα πρώιμου ιμπρεσιονιστικού πίνακα, το *Bal du moulin de la Galette* του Auguste Renoir³⁹ (βλ. εικόνα 3). Εδώ συνεπώς, όλα όσα αναφέραμε παραπάνω, σε σχέση με την τεχνική, την αμεσότητα, την απεικόνιση του εφήμερου και καθημερινού ισχύουν. Αλλά, σημαντικότερο όλων είναι το γεγονός ότι ο Renoir απορρίπτει το ιστορικό πλαίσιο για να αποτυπώσει μία σύγχρονή του καθημερινή σκηνή. Η σκηνή του χορού στη Μονμάρτη δεν παραπέμπει σε κανένα ιστορικό, ή θρησκευτικό γεγονός, οι νεαρές κοπέλες δεν είναι νύμφες, ή ιστορικά πρόσωπα, είναι καθημερινές Παριζιάνες – κάποιες ακόμα και ιερόδουλες.⁴⁰ Ο Renoir απομακρύνεται από την παράδοση και με έναν ακόμη τρόπο, με το μέγεθος του πίνακά του, μέγεθος που για την εποχή ήταν κατάλληλο για μία ιστορική ή μυθολογική σκηνή και όχι για μία καθημερινή εικόνα.

Στα παραπάνω έρχεται να προστεθεί και το προαναφερθέν βασικό χαρακτηριστικό του πλάνητα, η σχέση του με το πλήθος. Εδώ βλέπουμε έναν πίνακα του οποίου ο

³⁷ Baudelaire, *The Painter of Modern Life*, σ. 4.

³⁸ Baudelaire, ό.π.

³⁹ Auguste Renoir, *Bal du moulin de la Galette*, 1876, λάδι σε μουσαμά, 131 x 175 εκ., Musée d'Orsay, Παρίσι.

⁴⁰ Rivière, *Renoir et ses amis*.

δημιουργός έχει πραγματικά αφιερωθεί στην παρατήρηση του πλήθους, έχει γίνει ένα με το πλήθος, άλλα συγχρόνως έχει διατηρήσει και την απόστασή του. Έναν ζωγράφο, που:

«Το πάθος και επάγγελμά του είναι να γίνει ένα με το πλήθος. Για τον τέλειο πλάνητα, τον παθιασμένο παρατηρητή, αποτελεί τεράστια χαρά να φτιάξει το σπίτι του μέσα στην καρδιά του πολλαπλού, μέσα στην άμπωτη και τη ροή της κίνησης, ανάμεσα στο φευγαλέο και το άπειρο. Να βρίσκεται μακριά από το σπίτι του και παρ' όλ' αυτά να νιώθει παντού ότι είναι το σπίτι του. Να δει τον κόσμο, αλλά να παραμείνει κρυμμένος από τον κόσμο».⁴¹

Αν και κάποιοι από τους φίλους του παρουσιάζονται στον πίνακα, όπως ο Georges Rivière κάτω δεξιά⁴², κύριος στόχος του Renoir δεν ήταν να παρουσιάσει ένα ομαδικό πορτρέτο, αλλά να μεταφέρει την ζοηρή και χαρούμενη ατμόσφαιρα της παρισινής ζωής, τη *vie moderne*.

Η μελέτη του κινούμενου πλήθους, λουσμένο στο φυσικό και τεχνητό φως, και ο χειρισμός με έντονα, φωτεινά χρώματα και γρήγορες πινελιές είναι χαρακτηριστικά του πρώιμου ιμπρεσιονισμού. Η κάπως θολή εικόνα της σκηνής εκφράζει την αστική εμπειρία, την κίνηση και την ταχύτητα της βιομηχανικής περιόδου. Κατά τον Clark, η τεχνική του Renoir στον πίνακα απαιτεί μία απόσταση στην θέασή του.⁴³ Θα μπορούσαμε ενδεχομένως να πούμε ότι αυτή η απόσταση μπορεί να παραλληλιστεί και με τη συμβολική απόσταση που κρατά ο πλάνητας από το αντικείμενο του ενδιαφέροντός του, το πλήθος. Παρόλο που λατρεύει τα πλήθη, που γίνεται ένα με το πλήθος, συγχρόνως διατηρεί την ανεξαρτησία και την απόστασή του.

Το γεγονός ότι οι φιγούρες κόβονται στις άκρες του καμβά, σαν να συνεχίζεται η σκηνή και έξω από αυτόν, προσδίδει ακόμα περισσότερη ζωντάνια και αμεσότητα στον πίνακα. Τα πρόσωπα στο πρώτο πλάνο είναι ζωγραφισμένα με λίγη περισσότερη λεπτομέρεια απ' ότι τα πρόσωπα στο βάθος, αλλά και πάλι αποτυπώνονται με τόλμη και αδρότητα. Κατά τον Gombrich η φαινομενική προχειρότητα που χαρακτηρίζει την τεχνική του πίνακα δεν είναι προφανώς αποτέλεσμα της αδυναμίας του καλλιτέχνη, αλλά αντιθέτως της καλλιτεχνικής του σοφίας.⁴⁴

⁴¹ Baudelaire, *The Painter of Modern Life*, σ. 9.

⁴² Rivière, *Renoir et ses amis*.

⁴³ Clark, *The Painting of Modern Life*, σ. 20.

⁴⁴ Gombrich, *The Story of Art*, σ. 521.

Με αφορμή τον πίνακα του Renoir, οφείλουμε να αναφερθούμε ξανά στο Παρίσι που έχει αποτυπώσει στον πίνακά του, ένα Παρίσι που μεταμορφώνεται δραστικά σύμφωνα με το σχέδιο Haussmann, ένα Παρίσι που παρουσίασε στη ζωγραφική προβλήματα και φυσικά προσέφερε ευκαιρίες για επιτηδευμένες παρουσιάσεις του σύγχρονου, όπως πολύ χαρακτηριστικά λέει ο T.J. Clark.⁴⁵ Μπορεί τελικά για τον Clark, ένας πίνακας σαν το *Bal du moulin de la Galette* να είναι «επιτηδευμένος» -όπως πολλοί πίνακες του Renoir- έως και αφελής, αλλά παρ' όλ' αυτά ο δημιουργός του καταφέρνει να απαγκιστρωθεί από την παράδοση και να δώσει άλλη σημασία στην αξία της καθημερινότητας και της σύγχρονης του κοινωνίας.

Η ανάγνωση του Ιμπρεσιονισμού από τον Herbert ενέχει ξεκάθαρα μία χροιά νοσταλγίας, για μία κοινωνία που απολαμβάνει τα αγαθά της αγοράς, όπως άλλωστε φαίνεται στον πίνακα του Renoir, ενώ για τον T.J. Clark, η αγορά και η σύγχρονη των ιμπρεσιονιστών κοινωνία ήταν μία πιο «σκοτεινή υπόθεση».⁴⁶ Ο Clark, στην εισαγωγή του βιβλίου του *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*⁴⁷, υποστηρίζει ότι οι ιμπρεσιονιστές ανακάλυψαν έναν συνεχώς μεταβαλλόμενο⁴⁸ κόσμο του οποίου οι μορφές εξαρτώνται από την στιγμιαία θέση ενός περιστασιακού θεατή, και, χωρίς να παραμείνουν στην απλή παρατήρηση, σχολίασαν με τα έργα τους τις σύγχρονές τους συμβολικές κοινωνικές συνθήκες. Συνεπώς αντιλαμβανόμαστε, ότι οι ιμπρεσιονιστές επιλέγουν την οπτική του πλάνητα, του περιστασιακού-κινούμενου παρατηρητή, εξελίσσοντάς την παρατήρησή τους σε έναν κοινωνικό σχολιασμό. Ο σχολιασμός αυτός αφορά την 'κοινωνία του θεάματος', μία κοινωνία που ήδη στην εποχή τους έχει αρχίσει να εδραιώνεται, και που έναν αιώνα αργότερα -όπως θα δούμε στο ακριβώς επόμενο κεφάλαιο- θα εγείρει τις αντιδράσεις των Καταστασιακών. Το επιχείρημά μας εδώ είναι ότι η απλή παρατήρηση του μποντλερικού πλάνητα εντέλει αποτελεί όργανο κριτικής και σχολιασμού, κάτι που ήδη διαφαίνεται στο έργο των ιμπρεσιονιστών, ή ακόμα περισσότερο, όπως θα δούμε παρακάτω, στο έργο του Manet.

⁴⁵ Gombrich, ό.π., σ. 72.

⁴⁶ Nord, *Impressionists and Politics*, σ. 2-3.

⁴⁷ Clark, *The Painting of Modern Life*, σσ. 3-22.

⁴⁸ Το οποίο πράγματι ισχύει, όπως αναφέραμε στο ιστορικό πλαίσιο που προηγήθηκε στην αρχή του κεφαλαίου.

Édouard Manet, «ο πρώτος μοντέρνος και ο τελευταίος κλασικός ζωγράφος»⁴⁹

Ο ζωγράφος που κατάφερε καλύτερα από όλους να μετατρέψει την απλή παρατήρηση του μοντέρνου σε κριτική είναι ο Édouard Manet (1832-1883), και παρόλο που χρονολογικά προηγείται κάποια χρόνια των ιμπρεσιονιστών επιλέγουμε να τον εξετάσουμε στη συνέχεια και μετά τους ιμπρεσιονιστές, για λόγους που θα διασαφηνιστούν στη συνέχεια. Χαρακτηριστικά ο Clark αναφέρει: «κάτι πολύ καθοριστικό συνέβη στην ιστορία της τέχνης γύρω στην εποχή του Manet, που οδήγησε τη ζωγραφική και τις άλλες τέχνες σε μια νέα πορεία. Ίσως η αλλαγή αυτή μπορεί να περιγραφεί ως ένα είδος σκεπτικισμού, ή τουλάχιστον αμφιβολίας ως προς τη φύση της αναπαράστασης στην τέχνη».⁵⁰

Η στροφή συνεπώς των ιμπρεσιονιστών⁵¹ προς τη σύγχρονή τους πραγματικότητα και η αμφισβήτηση της πραγματικότητας αυτής, άρχισε πριν από αυτούς, μέσα από το έργο του Édouard Manet. Η κοινωνία και η πόλη που βίωσε ο Manet ήταν μία κοινωνία που υπέστη μία δραστική αναδιαμόρφωση, την πολεοδομική παρέμβαση του Haussmann – όπως αναφέραμε και πιο πάνω-, το νέο Παρίσι. Ένα νέο όμως Παρίσι που περισσότερο δυσaráεστησε και προβλημάτισε και λιγότερο εντυπωσίασε τους κατοίκους και που, όπως είδαμε και στο πρώτο μέρος της παρούσας εργασίας, εξόρισε τον παραδοσιακό μποντλερικό πλάνητα. Το «μυθικό», ορθολογικό Παρίσι του Haussmann, δεν υλοποιήθηκε όπως σχεδιάστηκε, ενώ πολλές «αμήχανες ενδιάμεσες περιοχές»⁵² διατήρησαν πεισματικά την ιδιαιτερότητά τους και συχνά αποτυπώθηκαν στους πίνακες των ιμπρεσιονιστών.

Πιο συγκεκριμένα, κατά τον Clark ο πίνακας του Manet *Exposition Universelle de 1867*⁵³ (βλ. εικόνα 4) φανερώνει όλη αυτή τη δυσπιστία του καλλιτέχνη-πλάνητα προς τη σύγχρονή του κοινωνία. Ο πίνακας παρουσιάζει τις εγκαταστάσεις της *Exposition*

⁴⁹ Carrier, “Manet and His Interpreters”, *Art History*, σσ. 320-35.

⁵⁰ Clark, *The Painting of Modern Life*, σσ. 3-22. Και πριν από τον Clark, ο Foucault στο Φουκώ, *Η ζωγραφική του Μανέ*, υποστήριξε ότι το έργο του Manet εισάγει ουσιαστικά την κατεξοχήν μοντερνιστική αμφισβήτηση της απεικόνισης της οπτικής πραγματικότητας ως αυτοσκοπό του έργου τέχνης και ως εκ τούτου την πρώτη προσέγγιση στην πρόσληψη του έργου τέχνης ως αυτόνομο αντικείμενο.

⁵¹ Σημαντική μελέτη της προσφορά του Manet στη μοντέρνα τέχνη, αλλά και «της γενιάς του 1863», όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Michael Fried είναι το Fried, *Manet's Modernism*.

⁵² Clark, *The Painting of Modern Life*, σσ. 3-22.

⁵³ Édouard Manet, *Exposition Universelle de 1867*, π.1867, λάδι σε μουσαμά, 108 x 196,5 εκ. Nasjonal Museet for Kunst, Arkitektur og Design, Όσλο.

Universelle του 1867, ιδωμένες από το λόφο Champ de Mars. Ο Manet τοποθετεί πάνω στο λόφο κάποιες χαρακτηριστικές φυσιγνωμίες που ένας πλάνητας-φυσιολόγος θα συναντούσε στον περίπατό του: στρατιωτικούς, δανδήδες, τουρίστες με κιάλια, κοκέτες κυρίες της αστικής τάξης, μία κυρία πάνω σε ένα άλογο, έναν καλοβαλμένο νεαρό με το σκύλο του, και έναν κηπουρό. Σε πρώτο επίπεδο προβάλλει ένα παρτέρι με λουλούδια που ποτίζει ο κηπουρός, ένα μπαλόνι ξεφεύγει πάνω δεξιά, ενώ κάτω από το λόφο απλώνεται πιάτο όλο το νέο Παρίσι, το Παρίσι όπως θα «έπρεπε να παρουσιάζεται στην έκθεση». ⁵⁴ Ο Clark παρεμβάλει κάποιες ενδιαφέρουσες πληροφορίες, σύμφωνα με τις οποίες οι διοργανωτές της Διεθνούς Έκθεσης ζήτησαν από τον Haussmann να χαμηλώσει το λόφο Champ de Mars κατά επτά περίπου μέτρα, ώστε η θέα προς την πόλη να είναι πιο αρμονική, εγγχείρημα για το οποίο ο πολεοδόμος είχε πολύ περιορισμένο χρόνο και πρόλαβε οριακά. Ο πίνακας του Manet που απεικονίζει την τεχνητή αυτή θέα που επιτεύχθηκε τόσο βεβιασμένα, ενέχει μία διακριτική κριτική διάθεση.

Και ενώ πράγματι παρουσιάζει μία σκηνή εορτασμού της πόλης, μία παρέλαση με κομψούς ανθρώπους που φαίνονται να διασκεδάζουν και να απολαμβάνουν τη θέα και κατ' επέκταση την ίδια την πόλη του Παρισιού, τελικά σχολιάζει το προσποιητό του όλου εγχειρήματος, τη φαντασμαγορία και όχι την ουσία. Και πώς το κάνει αυτό; Μέσω της ίδιας της τεχνικής και της σύνθεσης του πίνακα. Πάρα το μεγάλο μέγεθός του, το *Exposition Universelle de 1867* μοιάζει περισσότερο με ημιτελές έργο, ίσως ακόμα και με προσχέδιο έργου. Το χρώμα έχει απλωθεί άκομψα και πρόχειρα πάνω στον καμβά ⁵⁵, αφήνοντας κάποια μέρη ασαφή, κάποιες φιγούρες άμορφες, όπως στην κάτω αριστερή γωνία. Και όπως λέει ο Clark:

«Η εικόνα που παρουσιάζεται από το Παρίσι είναι κατά προσέγγιση, αλλά δεν είναι αόριστη. Οι περιπατητές στο λόφο δεν συμβιβάζονται με την ασάφεια, ελάχιστη απαίτηση τους είναι το Παρίσι να έχει τοπόσημα και να προσφέρει, όπως οφείλουν όλες οι πόλεις, ορισμένα συγκεκριμένα καθησυχαστικά σημεία αναφοράς, κοινωνικά και τοπογραφικά. Μέρος της ευχαρίστησης του να κάνει κάποιος μια βόλτα είναι να του υπενθυμίζεται, κατά τη διάρκειά της, τι σημαίνει να είναι κάτοικος του Παρισιού, να

⁵⁴ Clark, *The Painting of Modern Life*, σ. 60.

⁵⁵ Στην τεχνική του Manet, μεταξύ άλλων, έχει αναφερθεί ο Foucault στο Φουκώ, *Η ζωγραφική του Mané*. Στο συγκεκριμένο δοκίμιο ο Φουκώ εστιάζει στην έλλειψη βάθους και παραδοσιακής προοπτικής στα έργα του Manet. Και πάλι, όπως και πριν με τους μπρεσιονιστές δεν θα επεκταθούμε στην ανάλυση της τεχνικής του καλλιτέχνη, η οποία απλά αναφέρεται εδώ. Περισσότερο μας απασχολεί η θεματική προσέγγιση του Manet και η σχέση του με την περιπλάνηση και τον πλάνητα.

βλέπει άλλους Παριζιάνους και να είναι σε θέση να αναγνωρίσει τον τύπο τους. Αυτού του είδους οι άνθρωποι θέλουν ένα Παρίσι με διαφανείς κατοίκους, που να απλώνεται μπροστά τους, μια ανάσα μακριά, σαν μια φωτισμένη εικόνα σε ένα δίοραμα»⁵⁶.

Και πράγματι, οι Παριζιάνοι που απεικονίζει ο Manet στο *Exposition Universelle de 1867* είναι από τη μία πολύ χαρακτηριστικοί και εύκολα αναγνωρίσιμοι, σχεδόν σαν τις καρικατούρες του φυσιογνωμιστή, αλλά από την άλλη δεν θα μας κρατούσαν την προσοχή για πολλή ώρα, είναι πράγματι σχεδόν διάφανοι, κομπάρσοι μίας θεατρικής παράστασης. Τοποθετούνται πάνω σε ένα ουδέτερο έδαφος, σχεδόν εκτός αναλογιών⁵⁷, όπως θα τοποθετούνταν οι φιγούρες σε ένα δίοραμα. Η πόλη στο βάθος παρουσιάζεται σαν μία επίπεδη οθόνη, χωρίς προοπτική, σαν σκηνικό θεάτρου. Το δεύτερο επίπεδο – αυτό της πόλης- ακολουθεί απότομα το πρώτο – αυτό του λόφου- χωρίς καμία προσπάθεια σύνδεσης από το ζωγράφο. Ο Manet παρουσιάζει τη σύγχρονή του πόλη σαν ένα θεατράκι με κομπάρσους, ένα θέαμα που μας προσκαλεί να το κοιτάξουμε από μακριά. Στο σημείο αυτό αρχίζει συνεπώς να διαφαίνεται η ευαισθητοποίηση, η επίγνωση και η κριτική που ασκεί ο Manet στη σύγχρονή του κοινωνία. Ο ζωγράφος δεν καταγράφει απλά αυτά που βλέπει, αλλά διακριτικά ψιθυρίζει ένα μήνυμα, ένα μήνυμα που έναν αιώνα αργότερα θα φωνάξουν οι Καταστασιακοί.

Δεν θα μπορούσαμε στο παρόν κεφάλαιο, να μην αναφερθούμε, έστω και συνοπτικά στον πιο χαρακτηριστικό πίνακα του Manet την *Olympia*⁵⁸ (εκτέθηκε το 1865, αλλά είχε ολοκληρωθεί δύο χρόνια πριν, την ίδια συμπτωματικά χρονιά με το δοκίμιο του Μποντιέρ *Ο ζωγράφος της μοντέρνας ζωής*), έναν πίνακα που κατά τον Zola αποτελεί την ίδια τη σάρκα και το αίμα του δημιουργού του.⁵⁹ Ο Manet με τον πίνακά του *Olympia* (βλ. εικόνα 5) ουσιαστικά επαναδιατυπώνει το παραδοσιακό θέμα του γυναικείου γυμνού, χρησιμοποιώντας μία δυνατή και χωρίς συμβιβασμούς τεχνική. Τόσο το θέμα, όσο και η τεχνική που έχει χρησιμοποιήσει ο Manet για να το απεικονίσει, εξηγεί το σκάνδαλο που προκλήθηκε κατά την έκθεσή του στο Salon του 1865. Παρόλο

⁵⁶ Clark, *The Painting of Modern Life*, σ. 62.

⁵⁷ Δεν είναι ο μόνος πίνακας του Manet, που κατά τους σύγχρονους του κριτικούς οι αναλογίες και η προοπτική ήταν λανθασμένες.

⁵⁸ Édouard Manet, *Olympia*, 1863, λάδι σε μουσαμά, 130,5 x 190 εκ. Musée d'Orsay, Παρίσι.

⁵⁹ Emil Zola, "Édouard Manet", στο Frascina - Harrison, *Modern Art and Modernism*.

που ο ζωγράφος βασίστηκε σε πολλές ιστορικές εικονογραφικές αναφορές⁶⁰, όπως η *Αφροδίτη του Ουρμπίνο*⁶¹ (1538) του Τιτσιάνο, ή *Η γυμνή μάχα*⁶² (π. 1797-1800) του Γκόγια -μεταξύ άλλων- τελικά ο πίνακάς του απεικονίζει όσο πιο ρεαλιστικά μπορεί την σύγχρονη του πραγματικότητα. Η θεά Αφροδίτη έχει ουσιαστικά εξελιχθεί σε μία ιερόδουλη, προκαλώντας τον θεατή με το απροκάλυπτο βλέμμα της.⁶³ Η βεβήλωση του εξιδανικευμένου γυμνού -τα ίδια τα θεμέλια της ακαδημαϊκής παράδοσης- ήταν λογικό, να προκαλέσει αντιδράσεις, από το κοινό και τους κριτικούς. Όπως γράφει ο Louis Auvray στην *La Revue Artistique et Littéraire*: «Ποτέ ένας πίνακας δεν προκάλεσε τόσο πολύ γέλιο και κοροϊδία, όπως η *Olympia*». Από τους εβδομήντα και πάνω κριτικούς, ένας μόνο δεν επιτέθηκε στον Manet, ο Jean Raverel, που πολύ εύστοχα έγραψε:

«Ζωγραφική της σχολής του Μποντλέρ, εκτελεσμένο ελεύθερα από έναν μαθητή του Γκόγια. Η φαύλη παραδοξότητα της μικρής faubourienne [γυναίκα χαμηλής τάξης, συνοικιακής], γυναίκας της νύχτας του Paul Niquet, των μυστηρίων του Παρισιού και των εφιαλτών του Πόε. Το βλέμμα της έχει την ξινίλα κάποιου πρόωρα γερασμένου, το πρόσωπό της το ανησυχητικό άρωμα ενός *fleur du mal*. Το σώμα της κουρασμένο, κατεστραμμένο, αλλά ζωγραφισμένο κάτω από ένα ενιαίο διάφανο φως».⁶⁴

Ο Manet, με λίγα λόγια, απεικόνισε τους πραγματικούς ανθρώπους της ζωής του Παρισιού, κάτι που δεν ήταν τόσο δημοφιλές, πόσο μάλλον όταν παρουσιαζόταν με τόση ειλικρίνεια. Κατά τον T.J. Clark η *Olympia* απεικονίζεται από τον Manet, ακριβώς όπως περιγράφεται στο *Ο ζωγράφος της μοντέρνας ζωής* από τον Μποντλέρ, «μεταξύ αυτών των γυναικών, μερικές, στις οποίες μία αθώα αλλά τερατώδης βλακεία είναι πάρα πολύ εμφανής, και μεταφέρεται στα πρόσωπα και τα μάτια τους (...) Μερικές φορές βρίσκουν, πόζες τόσο προκλητικές αλλά και αξιοπρεπείς, που θα ευχαριστούσαν και τον πιο απαιτητικό γλύπτη».⁶⁵ Το κοινό, εξοργίστηκε με αναφορές και λεπτομέρειες, όπως η μαύρη υπηρέτρια και η μαύρη γάτα, αλλά κυρίως από την γυμνή εταίρα που, με το χλωμό δέρμα της είναι στο πρώτο πλάνο. Κατά τον κριτικό Geronde: «Η Αφροδίτη με τη μαύρη γάτα, εκτίθεται εντελώς γυμνή στο κρεβάτι της, όπως ένα πτώμα στο νεκροτομείο,

⁶⁰ Gombrich, *The Story of Art*, σ. 514.

⁶¹ Titian, *Venus of Urbino*, 1538, λάδι σε μουσαμά, 119 x 165,5, Galleria degli Uffizi, Φλωρεντία.

⁶² Francisco Goya, *La maja desnuda*, π. 1797-1800, λάδι σε μουσαμά, 97 x 190 εκ., Museo del Prado, Μαδρίτη.

⁶³ Στο βλέμμα της *Olympia* έχει αναφερθεί και ο Φουκώ στο Φουκώ, *Η ζωγραφική του Μανέ*.

⁶⁴ Η κριτική δημοσιεύτηκε στο *L'Époque* στις 7 Ιουνίου 1965.

⁶⁵ Clark, *The Painting of Modern Life*, σ. 85.

αυτή η Ολυμπία από την οδό Mouffetard [ένα διαβόητο στέκι της πορνείας της εποχής], νεκρή από κίτρινο πυρετό, έχει ήδη φτάσει σε ένα προχωρημένο στάδιο αποσύνθεσης». ⁶⁶ Το γεγονός ότι αυτή η γυναίκα, μια εταίρα, έχει πρόσωπο, που κυρίως δεν ντρέπεται να κοιτά νωχελικά προς τη μεριά του θεατή, εξανθρωπίζει την πορνεία, σε μια εποχή όπου κανείς δεν ήθελε την υπενθύμιση της σκοτεινής πλευράς της ζωής. Η άλλοτε θεά αντικαταστάθηκε από μια γυναίκα-εμπόρευμα, μία πρόκληση κατά της πατριαρχικής καπιταλιστικής κοινωνίας, όπως υποστηρίζει ο Bernheimer. ⁶⁷ Αλλά ακόμα χειρότερα, η ιδανική γυναίκα έδωσε τη θέση της σε μία γυναίκα εμφανώς χαμηλής κοινωνικής τάξης, σε μία γυναίκα που έχει χάσει τη θηλυκότητα, τη ζωντάνια και την ανθρωπιά της. ⁶⁸ Η *Olympia* είναι μεν μια γυναίκα, δεν είναι όμως μια μητρική φιγούρα, όπως η *Αφροδίτη* και ουσιαστικά ο τρόπος που παρουσιάζεται υποδηλώνει ότι ακόμα και το σεξ αποτελεί εμπόρευμα. Σε μία καπιταλιστική κοινωνία, όπου τα πάντα αγοράζονται και πωλούνται κανονικά αυτό δεν θα έπρεπε να θεωρηθεί τόσο σκανδαλώδες. Ακόμα κι αν η πορνεία ήταν παρούσα στην κοινωνία, θεωρήθηκε ηθικά λάθος να παρουσιαστεί τόσο απροκάλυπτα από τον Manet. Και ενώ η ερωτική επιθυμία παρουσιαζόταν συχνά, αλλά σαν μία αφηρημένη έννοια, στην *Olympia* ο Manet την παρουσιάζει σαν μία χρηματική ανταλλαγή. Κατά τον Schneider ⁶⁹ δεν ήταν η γύμνια της *Olympia* που προκάλεσε την περιφρόνηση του πλήθους, αλλά το γεγονός ότι ήταν μια σύγχρονη γυναίκα, μια γυναίκα σε ένα επάγγελμα που δεν ήταν ηθικά αποδεκτό από την κοινωνία στην οποία έζησε. Η *Olympia* συνεπώς αποτελεί ένα σύμβολο που απειλεί το υφιστάμενο *status quo*. Η, κατά τον Δασκαλοθανάση: «Η γυμνότητα της θρασύτατης *Olympia* επισημαίνει όλες τις κοινωνικές παραμέτρους της αστικής καθημερινότητας (πορνεία, χρήμα, καταπίεση, εκμετάλλευση, ανισότητα, φτώχεια, ανηθικότητα)». ⁷⁰

Όσον αφορά την τεχνική, και αυτή αντισυμβατική, ⁷¹ ο Manet ζωγράφησε τον συγκεκριμένο –αν και όχι μόνο– πίνακα με πυκνές, αδρές πινελιές, που κατά πολλούς

⁶⁶ Bernheimer, “Manet’s Olympia...”, *Poetics Today*, σσ. 255-277.

⁶⁷ Bernheimer, ό.π.

⁶⁸ Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Zola στο άρθρο του Emil Zola, “Edouard Manet”, στο Frascina - Harrison, *Modern Art and Modernism*, ο Manet δεν θέλησε να παρουσιάσει στο κοινό μία Αφροδίτη, αλλά να πει την αλήθεια.

⁶⁹ Schneider, *The World of Manet 1823–1883*.

⁷⁰ Δασκαλοθανάσης, *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο*, σ. 75.

⁷¹ Η τεχνική του Manet –την οποία δεν θα συζητήσουμε παραπάνω για να μην ξεφύγουμε από το θέμα– έχει αναλυθεί από πληθώρα ιστορικών τέχνης και όχι μόνο, από τον σύγχρονό του Emil Zola, έως σύγχρονους μας όπως ο Michael Fried στο Fried, *Manet’s Modernism*.

θεωρήθηκε ανειδίκευτος τρόπος ζωγραφικής. Ακόμα πιο περίεργο, κατά τον Bernheimer είναι το γεγονός ότι σε κάποια σημεία η ζωγραφική απόδοση είναι σχεδόν απλοϊκή, ενώ αλλού ο ρεαλισμός και η τεχνική είναι εξαιρετικά εκλεπτυσμένα.⁷² Η εντυπωσιακή αντίθεση ανάμεσα στο σκοτάδι του φόντου και το φως της *Olympia* που βρίσκεται στο κρεβάτι της, τονίζει ιδιαίτερα το θέμα του, τη γυμνή ιερόδουλη. Η παντελής έλλειψη φόντου και η απουσία της προοπτικής κάνουν τον πίνακα επίπεδο.⁷³ Κατά την Ειρήνη Φλώρου αυτό ακριβώς το χαρακτηριστικό, μαζί με την τονική ένταση και τη διάσπαση της μορφής είναι στοιχεία που όλα μαζί, ενέχουν ενός είδους ειρωνείας, χαρακτηριστικό της μοντέρνας τέχνης.⁷⁴

Για να επανέλθουμε στο βασικό μας επιχείρημα, τη σχέση του Manet και των ιμπρεσιονιστών με τον πλάνητα και την περιπλάνηση, οφείλουμε συνοπτικά να διευκρινίσουμε τα ακόλουθα. Στους δύο προηγούμενους πίνακες που σχολιάσαμε, οι ζωγράφοι, Renoir και Manet, οικειοποιούνται τεχνικές του πλάνητα -το βλέμμα, την παρατήρηση, τη σχέση με το πλήθος και την πόλη- υποδύονται ουσιαστικά τον πλάνητα, και απορρίπτοντας το ηρωικό παρελθόν, σχολιάζουν τη σύγχρονή τους κοινωνία. Στην *Olympia* ο Manet παρουσιάζει μεν μέσα από την οπτική του πλάνητα μία εικόνα της σύγχρονης του ζωής, αλλά επίσης απεικονίζει και τον ίδιο τον πλάνητα, τη γυναίκα πλάνητα, όπως θα υποστήριζε η Buck-Morss. Συγκεκριμένα, στο άρθρο της “The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering”⁷⁵, η Buck-Morss αναφέρεται στην ιερόδουλη όπως έχει παρουσιαστεί στο έργο του Μπένγιαμιν, χαρακτηρίζοντάς τη «θηλυκό πλάνητα»⁷⁶, και την παραλληλίζει με τον μποντλερικό πλάνη και τον συλλέκτη. Παρόλο που δεν θα συζητήσουμε περαιτέρω τον παραλληλισμό αυτό, θεωρούμε ότι είναι σημαντικό να τον επισημάνουμε.

Προτού ολοκληρώσουμε το παρόν κεφάλαιο οφείλουμε να κάνουμε μία αναφορά ξανά στον Jonathan Crary και τη μελέτη του για την προσοχή, την οποία βασίζει στο έργο του Manet, του Cézanne και του Seurat. Υπενθυμίζουμε, όπως είδαμε σε προηγούμενο

⁷² Bernheimer, “Manet’s Olympia...”, *Poetics Today*, σσ. 255-277.

⁷³ Βλ. υπ. 55.

⁷⁴ Φλώρου, *Μοντέρνα Τέχνη*, σ. 12.

⁷⁵ Buck-Morss, “The Flaneur, the Sandwichman and the Whore...”, *New German Critique*, σσ. 99-140.

⁷⁶ Buck-Morss, ό.π., σ. 119.

κεφάλαιο, ότι ο μοντέρνος παρατηρητής, κατά τον Crary, δεν είναι πια μόνο θεατής, και ότι η παρατήρηση δεν περιορίζεται μόνο στην οπτική, αλλά αποτελεί επιλογή και εκφράζει την ελευθερία του ατόμου, σε σημείο που εξισώνεται με τη βούληση. Ακόμα, θυμίζουμε την άποψη του William James, ο οποίος εξισώνει τον παρατηρητή με τον καλλιτέχνη που «έρχεται αντιμέτωπος με το αρχέγονο χάος της αίσθησης».⁷⁷

Συγκεκριμένα για τον Manet, ο Crary εστιάζει σε δύο κυρίως έργα, στο *Le balcon*⁷⁸ (βλ. εικόνα 6) του 1868-68 και στο *Dans la serre*⁷⁹ του 1878-79. Το μπαλκόνι, όπως πολύ χαρακτηριστικά λέει ο Crary βρίσκεται ανάμεσα σε δύο κόσμους, το εσωτερικό του διαμερίσματος της καινούργιας πολυκατοικίας και την εξωτερική όψη του κτιρίου που βλέπει στο δρόμο. Το σιδερένιο κάγκελο, που καταλαμβάνει τη μισή σύνθεση αποτελεί χαρακτηριστικό στοιχείο της εκβιομηχανισμένης σύγχρονης του καλλιτέχνη κοινωνίας και τοποθετεί τις τρεις ανθρώπινες φιγούρες σε έναν ενδιάμεσο -εσωτερικό και εξωτερικό συγχρόνως- χώρο. Οι τρεις φιγούρες αποστασιοποιημένες από τον υπόλοιπο κοινωνικό ιστό, αλλά και μεταξύ τους, παρατηρούν. Ο Crary καταλήγει ότι ο Manet ενστικτωδώς γνωρίζει ότι το μάτι δεν είναι ένα σταθερό όργανο, αλλά χαρακτηρίζεται από τη μετατόπιση εντάσεων, έχει απροσδιόριστες λειτουργίες, και ότι κοιτάζοντας κάτι παρατεταμένα το βλέμμα ουσιαστικά αποδεσμεύεται - το μάτι δεν μπορεί να δεσμεύσει ένα αντικείμενο.⁸⁰ Και συνεχίζει, υποστηρίζοντας ότι ο Manet είναι ο πρώτος ζωγράφος που έχει αντιληφθεί τους τρόπους με τους οποίους η οπτική προσοχή μπορεί να διαλυθεί και να αποπροσανατολίσει τον κόσμο, με αποτέλεσμα να απαιτείται μια θεμελιώδης ανακατασκευή της από τον καλλιτέχνη, κάτι που αποκρυσταλλώθηκε στο έργο του Cézanne και στη συνέχεια στους αναλυτικούς κυβιστές. Δεν θα επεκταθούμε παραπάνω, καθώς θα απομακρυνθούμε από το θέμα μας, αρκεί να πούμε ότι τελικά ο Manet –εκτός από τον Guys- είναι από τους πρώτους ζωγράφους που ενσαρκώνει τα χαρακτηριστικά του πλάνητα και τα εκφράζει με συνέπεια στους πίνακές του. Έτσι αποτυπώνει, αλλά και σχολιάζει το εφήμερο, τους μοντέρνους τρόπους, μεταμορφώνει το ασήμαντο και το καθημερινό σε αιώνιο. Αλλά δεν περιορίζεται εκεί, αποκρυσταλλώνει και την ίδια την πράξη της παρατήρησης –πρωταρχικό χαρακτηριστικό και ενδιαφέρον του πλάνητα-, και

⁷⁷ James, *Principles of Psychology*.

⁷⁸ Édouard Manet, *Le balcon*, 1868-69, λάδι σε μουσαμά, 170 x 124 εκ. Musée d'Orsay, Παρίσι.

⁷⁹ Édouard Manet, *Dans la serre*, 1878-79, λάδι σε μουσαμά, 115 x 150 εκ., Alte Nationalgalerie, Βερολίνο.

⁸⁰ Crary, *Suspensions of Perception*, σ. 126.

όλα αυτά τα παρουσιάζει με μία τεχνική που ενέχει την κίνηση και την ταχύτητα της μοντέρνας ζωής.

Κλείνοντας το παρόν κεφάλαιο καταλήγουμε ότι ο καλλιτέχνης περιπλανώμενος πρωτοεμφανίζεται στα μέσα του 19^{ου} αιώνα δημιουργώντας ένα νέο είδος τέχνης, μία τέχνη σύγχρονη, άμεση, απελευθερωμένη, μία τέχνη σε άμεση σχέση με τις σύγχρονες του κοινωνικό-πολιτικές συνθήκες. Σκοπός του, κατά τον Μποντλέρ, αλλά όπως είδαμε και στους πίνακες των Manet και Renoir, να συλλάβει το εφήμερο που χαρακτηρίζει την αστική εμπειρία, την ομορφιά του καθημερινού, αλλά και να το σχολιάσει. Το μέσον που χρησιμοποιεί είναι ακόμα το σχέδιο και η ζωγραφική, αν και θα δούμε στη συνέχεια της παρούσας μελέτης ότι δεν θα περιοριστεί σε αυτά.

Καλλιτέχνες όπως ο Constantin Guys και οι ιμπρεσιονιστές δημιουργούν μία τέχνη που, όπως αναλύσαμε παραπάνω, και θεματικά αλλά και σε τεχνική εκφράζει την ίδια τη φύση της σύγχρονης τους ζωής στη μεγαλούπολη, διαταράσσει τη σχέση της τέχνης με το παρελθόν και τα κλασικά πρότυπα απορρίπτοντας τα ιστορικά θέματα, τη διαχρονική ομορφιά, τη στρατευμένη ματιά. Κάνουν έτσι το πρώτο βήμα προς την υποκειμενικότητα και την απελευθερωμένη τεχνική του μοντερνισμού. Η σχέση άλλωστε του μοντερνισμού με τους ιμπρεσιονιστές και τον Manet συγκεκριμένα, έχει συζητηθεί από πληθώρα κριτικών και ιστορικών τέχνης, όπως τον Roger Fry, τον Meyer Schapiro, τον Clement Greenberg κ.ά.

Στη συνέχεια, είναι ενδιαφέρον να δούμε πώς η περιπλάνηση επηρεάζει μεταγενέστερους και σύγχρονους καλλιτέχνες -σε μία εποχή που πλέον ο αυστηρός μοντερνισμός έχει καταρριφθεί-, τους διαφορετικούς τρόπους που ο καθένας/καθεμία από αυτούς το επικοινωνούν με τρόπο πρωτότυπο και μοναδικό στο έργο τους, για να αμφισβητήσουν τελικά τις θεσμοθετημένες πλέον συμβάσεις ενός ξεπερασμένου και περιοριστικού μοντερνισμού.

Υπ. 2: Καταστασιακή Διεθνής

Έχοντας αναφερθεί στο προηγούμενο κεφάλαιο στον καλλιτέχνη-πλάνητα, Constantin Guys, και στους σαφώς επηρεασμένους από τις πρακτικές του πλάνητα, ιμπρεσιονιστές, στο παρόν κεφάλαιο θα δούμε αναλυτικά μία ομάδα καλλιτεχνών, οι οποίοι συνδέθηκαν με την Καταστασιακή Διεθνή (για ευκολία θα αναφέρονται στη συνέχεια ως «οι Καταστασιακοί»), για τους οποίους η περιπλάνηση υπήρξε βασική στρατηγική στην αντίδρασή τους ενάντια στην σύγχρονή τους καπιταλιστική κοινωνία.

Σε μία μεταπολεμική Ευρώπη

Οι δύο παγκόσμιοι πόλεμοι έχουν πλέον λήξει αφήνοντας πίσω τους πρωτοφανή συντρίμια –ορατά και μη- και έχοντας επηρεάσει ανεπιστρεπτή την κοινωνία, την μνήμη, την ιστορία, αλλά και την τέχνη της Ευρώπης.¹ Η πρωτοπορία των αρχών του 20^{ου} αιώνα έχει βίαια διακοπεί και η καλλιτεχνική μητρόπολη έχει μετοικήσει –όπως και οι εκφραστές της- στην Νέα Υόρκη.

Οι δεκαετίες 1950 και 1960 χαρακτηρίζονται από νέες, ριζοσπαστικές και ανατρεπτικές πολιτικές, ιδεολογικές και κοινωνικές εκδηλώσεις. Αρκετές ευρωπαϊκές χώρες, όπως η Γαλλία, η Γερμανία και η Βρετανία στρέφονται προς μία νέα Αριστερά, όπως αυτή αναδιαμορφώνεται από τα μέσα της δεκαετίας του 1950 και ύστερα. Το 1956 συγκεκριμένα ήταν η χρονιά της κρίσης του Σουέζ, της ρωσικής εισβολής στην Ουγγαρία, και του λόγου του Nikita Khrushchev στο 20^ο Συνέδριο του Κομμουνιστικού Κόμματος, ο οποίος σηματοδότησε και την έναρξη της μακράς διαδικασίας επανεξέτασης και αναθεώρησης του σταλινισμού. Η εμπλοκή της Αμερικής στον πόλεμο του Βιετνάμ εγείρει αντιδράσεις –κυρίως από φοιτητές- σε όλον τον κόσμο. Η μαζική απήχηση των σοσιαλιστικών ή κομμουνιστικών κινημάτων στις περισσότερες ευρωπαϊκές χώρες (ιδιαίτερα στη Γαλλία και την Ιταλία), ξεσπά θεαματικά με τη φοιτητική και εργατική εξέγερση του Μάη του 1968 στο Παρίσι.

Ο Μάιος του '68 έρχεται να απειλήσει, σχεδόν να ανατρέψει την κυβέρνηση του Charles de Gaulle, μία κυβέρνηση με έντονη εθνική ταυτότητα. Η Γαλλία μετά και

¹ Στο παρόν κεφάλαιο θα εστιάσουμε στις κοινωνικό-πολιτικές συνθήκες στην μεταπολεμική Ευρώπη, όπου και έδρασαν οι Καταστασιακοί, ενώ στο ακριβώς επόμενο θα κάνουμε μία συνοπτική περιγραφή αντίστοιχα στις συνθήκες της μεταπολεμικής Αμερικής.

τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο και υπό την ηγεσία του De Gaulle ανέκτησε μεγάλη θέση εξουσίας. Ξεπερνώντας το σκόπελο της Αλγερινής σύγκρουσης ο De Gaulle κατάφερε να μεταρρυθμίσει τη γαλλική οικονομία και να εξελίξει την τεχνολογία, επιφέροντας μεγάλη ανάπτυξη σε όλους τους τομείς. Παρ' όλη όμως την ευημερία στα χρόνια της διακυβέρνησής του ο De Gaulle επικρίθηκε για το ιδιαίτερα απολυταρχικό χαρακτήρα του. Και ενώ, για παράδειγμα, ο γραπτός Τύπος και οι εκλογές ήταν ελεύθερες, το κράτος κατείχε το μονοπώλιο σε τηλεόραση και ραδιοφωνικές εκπομπές. Το καταπιεστικό αυτό καθεστώς είχε ως αποτέλεσμα τις έντονες αντιδράσεις, ιδιαίτερα της φοιτητικής νεολαίας, η οποία οδήγησε στα γεγονότα του Μάη του 1968. Το αποτέλεσμα της εξέγερσης ήταν τελικά να κερδηθούν σημαντικές παραχωρήσεις στα συνδικαλιστικά δικαιώματα, αύξηση των κατώτατων μισθών και καλύτερες συνθήκες εργασίας.²

Το «1968» συνδέθηκε με πολλά πράγματα, με την έκφραση της λαϊκής κουλτούρας, με στρατιωτικές ενέργειες, με μία έξαρση ουτοπισμού και βέβαια με μια γενική απεργία και προέκυψε σε μία περίοδο παγκόσμιων ζυμώσεων, την εξάπλωση του Μαιούσμου στην Κίνα, το κίνημα των Πολιτικών Δικαιωμάτων στην Αμερική, το δεύτερο κίνημα του φεμινισμού, την αντίδραση στον πόλεμο του Βιετνάμ διεθνώς και συνέβαλε, όπως χαρακτηριστικά αναφέρουν οι Harrison και Wood στην ανάπτυξη της αίσθησης της «δυνατότητας».³ Αυτό που είναι βέβαιο είναι ότι το επίπεδο της συζήτησης σχετικά με τη σχέση της τέχνης και πολιτικής τονώθηκε, με τρόπο που δεν έχουμε δει από τη δεκαετία του 1920 και του 1930.

Για να εστιάσουμε στην τέχνη της εποχής, ήδη από τα τέλη του 1950, και πιο έντονα στις αρχές του 1960, για πρώτη φορά από την αρχή του Δευτέρου Παγκόσμιου Πολέμου, η ευρωπαϊκή τέχνη ανακτά ένα είδος ισοτιμίας με την τέχνη των Η.Π.Α. Αυτή η συσπείρωση της ευρωπαϊκής avant-garde σαφώς σχετίζεται με μία ευρύτερη διάθεση διεθνισμού –όπως είδαμε να αναπτύσσεται και στη Γαλλία-, που ενισχύεται εκείνη την περίοδο για να αμφισβητήσει ένα παγκόσμιο status quo με αντιληπτή την κυριαρχία της Αμερικής.⁴ Από την άλλη, η φαινομενική ευημερία που πρεσβεύει ο καπιταλισμός και ο καταναλωτισμός που τον συνοδεύει, προβληματίζει τους καλλιτεχνικούς κύκλους που υποστηρίζουν -και σε Αμερική, αλλά και σε Ευρώπη-

² Ενδιαφέρουσα κριτική ανάλυση της εξέγερσης του Μάη του 1968 είναι το Ross, *May '68 and its Aftermath*.

³ Harrison - Wood, *Art in Theory*, σ. 800.

⁴ Harrison - Wood, *ό.π.*

ότι η σύγχρονή τους κοινωνία είναι μία πλασματικά φτιαγμένη κοινωνία, μία επιφανειακή κοινωνία στην οποία υπερτερεί η εικόνα και η ύλη, και επομένως αντιδρούν σε αυτό, όπως θα δούμε αναλυτικά στη συνέχεια του παρόντος κεφαλαίου. Όπως στην Αμερική, έτσι και στην Ευρώπη, η κληρονομιά του ντανταϊσμού και του σουρεαλισμού αξιοποιείται από την νέα πρωτοπορία. Η αμερικανική Pop Art επηρεάζει την τέχνη στην Μεγάλη Βρετανία, με σημαντικότερη έκφρασή της την έκθεση του 1956 *This is Tomorrow*. Στην υπόλοιπη Ευρώπη όμως η κουλτούρα της Pop Art δεν βρίσκει πρόσφορο έδαφος. Οι καλλιτέχνες στην κυρίως Ευρώπη επιδιώκουν να αμφισβητήσουν τους θεσμούς της τέχνης, όπως αυτοί έχουν εδραιωθεί, είτε αφορούν τα ιδρύματα τέχνης, τις εικαστικές θεωρίες, αλλά και την αγορά μιας τέχνης που έχει ουσιαστικά διαμορφωθεί βάση του αμερικανικού μοντερνιστικού προτύπου, όπως αυτό εκφράστηκε από τον Clement Greenberg. Ο πλουραλισμός των εκφάνσεων της νέας αυτής πρωτοπορίας και στην Ευρώπη, αλλά και στην Αμερική έχει πολλά πρόσωπα:

«ο μινιμαλισμός, οι εφήμερες δράσεις και οι περφόρμανς, οι τοποειδείς (site-specific) διαδικασίες και παρεμβάσεις, η εννοιολογική και καταγραφική τέχνη με τον έντονο 'τεκμηριωτισμό' και την έμφαση στη 'γλώσσα' ή την 'πληροφορία', τα στρουκτουραλιστικά πειράματα με το φιλμ και την εικόνα, η 'απούλωση' (dematerialization) του αντικειμένου τέχνης με στόχο την ουτοπική παράκαμψη της θεσμικής αγοράς, η οικειοποίηση (appropriation) των σημείων της μαζικής κουλτούρας με στόχο την αμφισβήτηση των ταυτοτήτων που αυτή παράγει, η θεμελιώδης διαμόρφωση κοινών πολιτικών και συνδικαλιστικών μετώπων και πρακτικών ανάμεσα σε γυναίκες φεμινίστριες»⁵, είναι κάποια από αυτά.

Η πρωτοποριακή ομάδα Καταστασιακή Διεθνής που θα αναλύσουμε στη συνέχεια του παρόντος κεφαλαίου δρα μέσα σε αυτό το ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο και αντιδρώντας στις θεσμοθετημένες δομές του, εν μέρει συνεργεί στο ξέσπασμα του 1968.

Ίδρυση - ιδεολογία

Η Καταστασιακή Διεθνής ιδρύθηκε επίσημα το 1957 και έως το 1969 δημοσίευσε δώδεκα τεύχη από το περιοδικό *Internationale Situationniste*. Πτυχές της θεωρίας των Καταστασιακών, ή Σιτουασιονιστών –όπως επίσης συχνά αναφέρονται– αναγνωρίζουμε στο μαρξισμό, στην αναρχική ιδεολογία, αλλά και σε πρωτοποριακά καλλιτεχνικά κινήματα, όπως των Νταντά και το σουρεαλισμό⁶, οι Καταστασιακοί

⁵ Σταυρακάκης - Σταφυλάκης, σ. 14.

⁶ Plant, *The Most Radical Gesture*, σ. 1.

δεν περιορίζονται όμως εκεί. Οι Καταστασιακοί αναζήτησαν μία διαφορετική, απελευθερωμένη από τις σύγχρονες τους συμβάσεις κουλτούρα, πρόταξαν μία αντίσταση που εκφράστηκε με ποικίλους τρόπους, όπως θα δούμε στη συνέχεια, και που αποτέλεσε μία οργανωμένη κατά τα άλλα επίθεση στην υπάρχουσα κοινωνία, μια συντηρητική κοινωνία καταναλωτισμού όπως αναφέραμε και πάνω. Κατά τον Guy Debord, πρωταγωνιστή του κινήματος: «Πρώτ' απ' όλα πιστεύουμε ότι ο κόσμος πρέπει να αλλάξει. Αναζητούμε την πιο απελευθερωτική αλλαγή της κοινωνίας και της ζωής, στην οποία βρισκόμαστε περιορισμένοι».⁷

Η ίδρυση του κινήματος υπήρξε αποτέλεσμα ζυμώσεων που ξεκινούν από το 1947⁸, όταν κάποιοι από τους τελευταίους εναπομείναντες σουρεαλιστές ιδρύουν το The Revolutionary Surrealist Group⁹ [επαναστατική σουρεαλιστική ομάδα], οι οποίοι στη συνέχεια έρχονται σε επαφή με τους CoBrA¹⁰, Noiret, Constant, Corneille, και Appel και κάποια χρόνια αργότερα -μετά τη διάλυση των CoBrA- με τους Movement for an Imagist Bauhaus¹¹ (IMIB) [Διεθνές κίνημα για ένα φαντασιακό Μπάουχαους]. Οι ομάδες αυτές, συναντήθηκαν ξανά το 1956 στο First World Congress of Liberated Artists¹² [πρώτο πανελλήνιο συνέδριο απελευθερωμένων καλλιτεχνών] που έλαβε χώρα στην ιταλική πόλη Alba, όπου και τελικά ιδρύθηκε η Καταστασιακή Διεθνής από την σύγκληση των IMIB, της Ψυχογεωγραφικής Επιτροπής του Λονδίνου¹³ και

⁷ Debord, *Situationist International Anthology*, σ. 50.

⁸ Plant, *The Most Radical Gesture*, σ. 54.

⁹ Συγκεκριμένα το 1947 ιδρύεται στις Βρυξέλλες το γκρουπ The Revolutionary Surrealist Group, από τους Paul Bourguignie, Achille Chavóe, Christian Dotremont, Marcel Havrenne, Réne Magritte, Paul Nougé κ.ά.

¹⁰ Το γκρουπ CoBrA ιδρύθηκε το 1948 και πήρε το όνομά του από τα αρχικά των πόλεων προέλευσης των μελών του, Κοπεγχάγη, Βρυξέλλες και Άμστερνταμ. Οι CoBrA αρχικά ήταν οι Karel Appel, Constant, Corneille, Christian Dotremont, Asger Jorn, και Joseph Noiret, και το 1948 στο Café της Notre-Dame στο Παρίσι, συνυπέγραψαν το μανιφέστο, «La Cause était Entendue» (Η υπόθεση διευθετήθηκε) που γράφτηκε από τον Dotremont. Η πλήρης ελευθερία του χρώματος και της μορφής, καθώς και η αντιπάθεια προς τον σουρεαλισμό, ήταν οι κατευθυντήριες δυνάμεις του κινήματος, αλλά όχι μόνο. Οι καλλιτέχνες μοιράζονταν επίσης ένα ενδιαφέρον για τον μαρξισμό.

¹¹ Το Movement for an Imagist Bauhaus ήταν μια μικρή ευρωπαϊκή avant-garde καλλιτεχνική τάση που προέκυψε από τη διάλυση της COBRA, και ξεκίνησε από την επαφή μεταξύ του πρώην μέλους της COBRA Asger Jorn και των Enrico Baj και Sergio Dangelo.

¹² Το Πρώτο παγκόσμιο συνέδριο απελευθερωμένων καλλιτεχνών οργανώθηκε από τις 2 έως τις 8 Σεπτεμβρίου του 1956 στην πόλη Άλμπα της Ιταλίας. Συμμετέχοντες ήταν, μεταξύ άλλων οι: Enrico Baj, Jacques Calonne, Constant, Giuseppe Pinot-Gallizio, Asger Jorn, Piero Simondo, Ettore Sottsass Jr, Gil J. Wolman, Sandro Cherchi, Franco Garelli, Jan Kotik, Pravoslav Rada, Charles Estienne, Klaus Fischer. Δύο εκθέσεις πραγματοποιήθηκαν ταυτόχρονα: *Φουτουριστικά κεραμικά 1925-1933*, που διοργανώθηκε από τους Jorn και Gallizio, καθώς και μια έκθεση από το πειραματικό εργαστήριο κινηματογράφου του Corino, με τη συμμετοχή των Constant, Gallizio, Garelli, Jorn, Kotik, Rada, Simondo και Wolman.

¹³ To London Psychogeographical Society ή Association.

της Λετριστικής Διεθνούς.¹⁴ Οι εν τη γενέσει Καταστασιακοί επιδόθηκαν σε μία προσπάθεια γεφύρωσης του χάσματος που επέβαλε ο γκρηνπεργκιανός μοντερνισμός ανάμεσα σε τέχνη και καθημερινή ζωή, αλλά και σε μία επίθεση προς όλα τα μέσα που αποτέλεσαν τη σύγχρονή τους κοινωνία.

Τα μέλη των Καταστασιακών, υπήρξαν πολυγραφότατοι. Εκτός από την επιθεώρηση *Internationale Situationniste* που προαναφέραμε, εξέδωσαν δύο πολύ σημαντικά βιβλία, το *Η επανάσταση της καθημερινής ζωής*¹⁵ του Raoul Vaneigem και το *Η κοινωνία του θεάματος*¹⁶ του Guy Debord, κυρίου εκπρόσωπου και αρχηγού του κινήματος. Και τα δύο γράφτηκαν δέκα χρόνια μετά την ίδρυση των Καταστασιακών, το 1967.

Η σύγχρονή τους καπιταλιστική κοινωνία, «η κοινωνία του θεάματος»,¹⁷ όπως τη χαρακτήριζαν, ήταν για τους Καταστασιακούς κατασκευασμένη από θεάματα, από μεμονωμένες δηλαδή παγωμένες χρονικά στιγμές και εικόνες, μέσα από τις οποίες ήταν αδύνατον οι συμμετέχοντες, οι καθημερινοί άνθρωποι, να βιώσουν πραγματικά τη ζωή. Οι Καταστασιακοί υποστήριζαν ότι η αποξένωση της κοινωνίας και της καπιταλιστικής παραγωγής έχει διεισδύσει σε όλες τις πτυχές της καθημερινής μας ζωής, της κουλτούρας, της γνώσης, με αποτέλεσμα οι άνθρωποι να νιώθουν αποξενωμένοι και απομακρυσμένοι, όχι μόνο από τα αγαθά που παράγουν και καταναλώνουν, αλλά ακόμα και από τις ίδιες τους τις εμπειρίες, τα συναισθήματα, τη δημιουργικότητα και τις επιθυμίες τους. Οι Καταστασιακοί υποστήριζαν ότι η ικανότητα του να ελέγχει ο καθένας μας τη ζωή του, έχει χαθεί μέσα στις διαβρωτικές καπιταλιστικές σχέσεις που μας επιβάλλει η σύγχρονή μας κοινωνία, και ότι η ανάγκη του να μπορέσουμε τελικά να έχουμε πλήρη έλεγχο της ζωής μας γίνεται κάθε μέρα και πιο έντονη. Βέβαια, θα πρέπει να πούμε, όπως αναφέρει η Sadie Plant, αλλά και όπως επισημάναμε παραπάνω, ότι οι Καταστασιακοί έδρασαν σε μία εποχή μεγάλης

¹⁴ Η Letterist International (LI) ήταν μία ομάδα στο Παρίσι από ριζοσπαστικούς καλλιτέχνες και θεωρητικούς μεταξύ 1952 και 1957. Δημιουργήθηκε από τον Guy Debord που αποσχίστηκε από την ομάδα Letterist του Isidore Isou.

¹⁵ Ο πρωτότυπος τίτλος στα γαλλικά ήταν *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes generations*. Η μετάφραση στα ελληνικά που έχει χρησιμοποιηθεί για την παρούσα διατριβή είναι το Βανεγκέμ, *Η επανάσταση της μοντέρνας ζωής: Πραγματεία Σαβονάρ-Βίβρ προορισμένη για τις νέες γενιές*.

¹⁶ Ο πρωτότυπος τίτλος στα γαλλικά ήταν *La Société du spectacle*. Η μετάφραση στα ελληνικά που έχει χρησιμοποιηθεί για την παρούσα διατριβή είναι το Ντεμπόρ, *Η κοινωνία του θεάματος*, μτφ. Σύλβια, Διεθνής Βιβλιοθήκη, Αθήνα 2000, καθώς και Ντεμπόρ, *Η κοινωνία του θεάματος*, μτφ. Πάνος Τσαχαγέας, Νίκος Β. Αλεξίου, Ελεύθερος Τύπος, Αθήνα 1986.

¹⁷ Ντεμπόρ, *Η κοινωνία του θεάματος*, μτφ. Σύλβια.

ευημερίας και τεχνολογικών επιτευγμάτων.¹⁸ Η υλική φτώχεια είχε ξεπεραστεί μεν, αλλά από την άλλη ο καπιταλισμός είχε ως αποτέλεσμα τελικά την αποξένωση των ανθρώπων μέσα στις κοινωνικές τους σχέσεις, όχι μόνο τις επαγγελματικές, αλλά και τις διαπροσωπικές. Ακόμα και ο ελεύθερος χρόνος και οι πολυτέλειες που επέφερε ο καπιταλισμός, οι περισσότερες επιλογές – ‘στρατευμένες’ και κατασκευασμένες, κατά τους Καταστασιακούς- ενίσχυαν ακόμα περισσότερο αυτή την αποξένωση.

Ουσιαστικά, η εντυπωσιακή πληθώρα επιλογών -αγαθών και υπηρεσιών- που προσφέρεται στον καπιταλισμό είναι, για τους Καταστασιακούς, ήδη προεπιλεγμένη και στυλιζαρισμένη, με τέτοιο τρόπο που τελικά ο καταναλωτής δεν μπορεί να κάνει μία καθαρά προσωπική επιλογή. Η κοινωνία του θεάματος διαφημίζεται καθημερινά, ενώ ουσιαστικά η ανεξάρτητη εμπειρία έχει χαθεί. Η κοινωνία του καταναλωτισμού, στην οποία οι Καταστασιακοί αντιδρούν, δημιουργεί συνεχώς νέες ανάγκες, ικανοποιώντας παλαιότερες ανάγκες, και ο καταναλωτής βρίσκεται μπερδεμένος σε ένα φαύλο κύκλο συνεχούς επιθυμίας που ουσιαστικά δεν ικανοποιείται ποτέ.

Η κοινωνία του θεάματος στην ιδεολογία των Καταστασιακών ήταν ουσιαστικά μία κοινωνία, όπου οι άνθρωποι ζουν ως θεατές της ζωής.¹⁹ Στο ομώνυμο βιβλίο του Debord²⁰ περιγράφεται μία κοινωνία που φαινομενικά εξυπηρετεί και ικανοποιεί όλες τις ανάγκες, όλες τις επιθυμίες, και εκπληρώνει όλα τα όνειρα. Είναι όμως ένας κόσμος πλασματικά φτιαγμένος που δεν παρέχει τίποτα παραπάνω από αγαθά και εικόνες. Ένα θέαμα μπορούμε να το δούμε και να το απολαύσουμε μόνο από απόσταση, ενώ είναι αδύνατον να συμμετέχουμε στην προφανώς προκαθορισμένη δομή του. Οι Καταστασιακοί υποστήριζαν ότι ο ελεύθερος χρόνος, η κουλτούρα, οι τέχνες, η διασκέδαση, αλλά και οι πιο προσωπικές ασχολίες έχουν αντίστοιχα δομηθεί σε προκαθορισμένα ‘πακέτα’ προς κατανάλωση, με αποτέλεσμα, η αποξένωση να έχει επεκταθεί έως και τις πιο προσωπικές στιγμές των ανθρώπων.²¹ Ακόμα και ο τρόπος ζωής, το λεγόμενο lifestyle, η καριέρα, η άποψη, έχουν γίνει αγαθά προς κατανάλωση.

Κάθε ιδεολογία, για τους Καταστασιακούς, μπορεί μόνο να επιδεινώσει αυτήν την κατάσταση, ενισχύοντας την αποξένωση, συνεπώς, η μόνη λύση είναι η ουσιαστική

¹⁸ Plant, *The Most Radical Gesture*, σ. 1-2.

¹⁹ McDonough, *Guy Debord and the Situationist International*.

²⁰ Ντεμπόρ, *Η κοινωνία του θεάματος*, μτφ. Σύλβια.

²¹ Plant, *The Most Radical Gesture*, σ. 10.

και έμπρακτη επανάσταση κατά της κοινωνίας του θεάματος.²² Σκοπός τους η δυναμική κριτική κατά του θεάματος, το να εκθέσουν την κοινωνία του θεάματος γι' αυτό που είναι, ένα κατασκευάσμα που έχει ουσιαστικά μεταμφιεστεί σε πραγματικότητα. Ο αγώνας κατά της αποξένωσης απαιτεί μία ολική ανατροπή της υπάρχουσας κατάστασης που θα αποκαταστήσει την πραγματικότητα και θα υπερβεί την ψευδο-ολότητα του θεάματος. Η ανατροπή όμως αυτή δεν δύναται να επιτευχθεί μόνο μέσω θεωρίας, εξ ου και πίστευαν ότι κάθε ιδεολογία επιδεινώνει την ήδη βεβαρημένη κατάσταση. Η βασική τους πρόταση για την ανατροπή της υπάρχουσας κατάστασης ήταν η δημιουργία «καταστάσεων».²³ Οι καταστάσεις αυτές, υποστήριζαν, θα καταλύσουν την κοινωνία του θεάματος²⁴, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι η κοινωνία θα επιστρέψει σε μία μορφή προ-καπιταλισμού. Το μέλλον που οραματίστηκαν οι Καταστασιακοί, ήταν ένα μέλλον όπου η δημιουργικότητα, η φαντασία, η τεχνολογία και η γνώση μπορούσαν να αναπτυχθούν μέσα στην καπιταλιστική πραγματικότητα. Οι πρακτικές τους συμπεριλάμβαναν καθημερινές πράξεις, μεταξύ των οποίων, ανεπίσημες απεργίες, graffiti, ακόμα και μικροκλοπές, και βέβαια την τεχνική της περιπλάνησης που θα δούμε πιο αναλυτικά στη συνέχεια. Όλες όμως οι πρακτικές τους είχαν κοινό παρονομαστή την προσπάθεια να κυριαρχήσουν του θεάματος σε ότι αφορά την καθημερινή ζωή.

Το αποκορύφωμα των πρακτικών τους, ήρθε με τη συμμετοχή των Καταστασιακών στα γεγονότα του Μάη του 1968.²⁵ Τα γεγονότα του 1968 για τους Καταστασιακούς, ήταν η εισβολή και νίκη του παιχνιδιού²⁶, της γιορτής, του αυθορμητισμού και της φαντασίας στην πολιτική σφαίρα, ό,τι δηλαδή οι Καταστασιακοί ονειρεύονταν για πάνω από μία δεκαετία. Οι ρόλοι της κοινωνίας του θεάματος εκτέθηκαν, οι εργάτες

²² Ford, *The Situationist International*.

²³ Οι «καταστάσεις», situations, απ' όπου και το γκρουπ πήρε το όνομά του θα αναλυθούν λεπτομερέστερα στη συνέχεια του παρόντος κεφαλαίου.

²⁴ Συγκεκριμένα ο Debord λέει πολύ χαρακτηριστικά: «Η κατασκευή καταστάσεων ξεκινά πάνω στα ερείπια του μοντέρνου θεάματος», στο Debord - Knabb, *Situationist International Anthology*, σ. 52.

²⁵ Ο Μάης του '68, ή αλλιώς ο Γαλλικός Μάης αναφέρεται στην πολιτική και κοινωνική αναταραχή που ξέσπασε στη Γαλλία τον Μάιο και Ιούνιο του 1968. Η αναταραχή ξεκίνησε από τις κινητοποιήσεις μαθητών και φοιτητών, και εξελίχθηκε σε γενική απεργία των Γάλλων εργατών, που τελικά οδήγησε σε πολιτική και κοινωνική κρίση. Η κρίση αυτή άρχισε να παίρνει διαστάσεις επανάστασης και εντέλει οδήγησε στη διάλυση της Γαλλικής Εθνοσυνέλευσης και την προκήρυξη εκλογών από τον τότε πρόεδρο Σαρλ Ντε Γκωλ. Δεν θα επεκταθούμε περαιτέρω σε αυτό το εξαιρετικά σημαντικό επαναστατικό γεγονός στην παρούσα διατριβή, αλλά θα αναφέρουμε ότι οι Καταστασιακοί έπαιξαν σημαντικό ρόλο στις ζυμώσεις που οδήγησαν στα γεγονότα. Η επιρροή των Καταστασιακών στα γεγονότα του Μάη του '68 αναλύεται στο Dumontier, *Les situationnistes et mai 68*.

²⁶ Θυμίζουμε πόσο σημαντικό θεωρεί το παιχνίδι και γενικά την παιδική οπτική ο Μποντλέρ και ο Μπένγκιαμιν.

και οι φοιτητές έγιναν ένα.²⁷ Η επανάσταση πραγματοποιήθηκε, όπως τη σχεδιάζαν, ως το πρώτο ελεύθερο παιχνίδι, ως μια συνειδητή και συλλογική μεταμόρφωση της πραγματικότητας, που η μεταμόρφωση αυτή βρίσκεται πλέον στα χέρια των συμμετεχόντων. Το Μάιο του 1968, οι Καταστασιακοί όρισαν το πνεύμα των γεγονότων. Σχεδόν όλα τα συνθήματα, τα graffiti, άλλοτε ως έμπνευση και άλλοτε ως απλή παράθεση, προέρχονταν από τα βιβλία και τα δοκίμια των Καταστασιακών²⁸, όπως το «Όσοι μιλούν για την επανάσταση και την ταξική πάλη, χωρίς να κατανοούν τι είναι ανατρεπτικό στην αγάπη και τι είναι θετικό στην άρνηση των περιορισμών, αυτοί οι άνθρωποι έχουν πτώματα στο στόμα τους»²⁹, ένα παράθεμα από τον Raoul Vaneigem.

Επιρροές – τέχνη και ζωή

Προτού προβούμε σε περαιτέρω ανάλυση των πρακτικών των Καταστασιακών, ας δούμε αναλυτικότερα από πού επηρεάστηκαν. Αναφέραμε ήδη, στην αρχή του παρόντος κεφαλαίου, την σχέση των Καταστασιακών με τις θεωρίες του Μάρξ. Στο σημείο αυτό όμως θα πρέπει να καταστήσουμε σαφές ότι η θεωρία των Καταστασιακών έχει και πολλές διαφορές με τον ορθόδοξο Μαρξισμό, ενώ δεν θα ήταν άστοχο να πούμε, ότι οι πρακτικές των Καταστασιακών βρίσκονται πιο κοντά στην αναρχική ιδεολογία³⁰ - και βεβαίως έχουν επίσης επηρεάσει την πρόσληψή της. Πέραν όμως των παραπάνω ιδεολογικών αφετηριών της Καταστασιακής Διεθνούς, τα μέλη της επίσης αναζήτησαν ερεθίσματα και σε πρωτοποριακά καλλιτεχνικά κινήματα. Έτσι, κατά την Sadie Plant, η ριζοσπαστική εισαγωγή αιτημάτων που σχετίζονται με τη φαντασία και τη δημιουργικότητα δεν έχουν καμία θέση στον Μαρξισμό³¹, ενώ αντανakλούν την επιρροή του ντανταϊσμού και του σουρεαλισμού. Το προκλητικό στυλ, ο αυθορμητισμός, ο αυτοσχεδιασμός, και η αυτονομία³² που υποστήριζαν τα κινήματα αυτά ήταν στοιχεία που υιοθετήθηκαν από τα μέλη της Καταστασιακής Διεθνούς.

²⁷ Plant, *The Most Radical Gesture*, σ. 70.

²⁸ Dumontier, *Les situationnistes et mai 68*.

²⁹ McDonough, *Guy Debord and the Situationist International*, σ. 17.

³⁰ Μεγαλύτερη ανάλυση της σχέσης των θεωριών του Μάρξ και της αναρχικής ιδεολογίας με τους Καταστασιακούς δεν θα γίνει, καθώς θα μας αποπροσανατολίσει από το θέμα μας. Στην παρούσα διατριβή εστιάζουμε σε καλλιτεχνικές πρακτικές που σχετίζονται με την περιπλάνηση και όχι σε πολιτικές ιδεολογίες, που είναι ιδιαίτερα σημαντικές, αλλά εκτός αντικειμένου στην παρούσα.

³¹ Plant, *The Most Radical Gesture*, σ. 3.

³² Στο «Dada Manifesto» του ο Tristan Tzara, το 1918, χαρακτηριστικά γράφει: «Και το Νταντά γεννήθηκε από την ανάγκη για ανεξαρτησία, από μία δυσπιστία προς την ενότητα. Όποιοι είναι μαζί μας διατηρούν την ελευθερία τους. Δεν αναγνωρίζουμε καμία θεωρία».

Οι Καταστασιακοί συνεπώς έκαναν μία συνειδητή επιλογή των στοιχείων των δύο κινημάτων, των Νταντά και των σουρεαλιστών που τους ενδιέφεραν.³³ Μεταξύ των οποίων, την αναγνώριση ότι η γλώσσα και η καλλιτεχνική έκφραση έχουν εμπλακεί σε όλες τις άλλες κοινωνικές σχέσεις, την εχθρότητα προς το διαχωρισμό της ζωγραφικής από την ποίηση, της εικόνας από τη λέξη³⁴ και της τέχνης γενικότερα από την καθημερινή ζωή.³⁵ Οι ντανταϊστές, πριν από τους Καταστασιακούς, θέσπισαν μία αντί-τέχνη, ήθελαν να ‘σκοτώσουν’ την τέχνη, υποστήριζαν ότι η τέχνη πέθανε. Οι σουρεαλιστές, από την άλλη, όπως υποστηρίζει ο Greil Marcus, θέλησαν «να μετατρέψουν τα ερεθίσματα που οδηγούν στη δημιουργία έργων τέχνης σε ενός είδους αναφυχής της ζωής, συνεχίζοντας όμως να παράγουν έργα τέχνης, καταλήγοντας τελικά εγκλωβισμένοι μέσα στις γκαλερί και τα μουσεία».³⁶ Όπως τονίζει και ο Constant στο Μανιφέστο του: «Το κίνημα του Μπρετόν καταπνίγηκε μέσα στον ίδιο του τον διανοουμενισμό. (...) Πράγματι η σουρεαλιστική τέχνη δεν ήταν παρά μία τέχνη ιδεών. Ως τέτοια προσβλήθηκε και αυτή από την ασθένεια της ταξικής κουλτούρας».³⁷ Μπορεί συνεπώς οι Καταστασιακοί να επηρεάστηκαν από το Νταντά και το σουρεαλισμό, θέλησαν όμως να πάνε ένα βήμα παραπάνω, να επιτύχουν ό,τι οι προκάτοχοί τους δεν κατάφεραν.

Οι Καταστασιακοί θέλησαν να υπερβούν το διαχωρισμό τέχνης και ζωής, δηλώνοντας ότι η τέχνη –η δική τους τέχνη και όχι οι συμβατικές μορφές τέχνης- είναι αδιάσπαστο μέρος της ζωής, και πρέπει να είναι αδιάσπαστο μέρος της καθημερινότητας³⁸ σε μία κοινωνία που έχει απελευθερωθεί από τα δεσμά του

³³ Στην εισαγωγή του βιβλίου του *Τρέξε σύντροφε, ο παλιός κόσμος σε ακολουθεί*, που παρατίθεται μεταφρασμένο στο *Internationale Situationiste, Το αισθητικό και το πολιτικό*, σσ. 5-20, ο Jean-Louis Brau, γράφει: «Η απελευθέρωση του ασυνειδήτου (της οποίας η αυτόματη γραφή είναι μόνο ένα μέρος) που αναζήτησαν οι σουρεαλιστές δεν είναι πολύ διαφορετική από την αναζήτηση του επαναστατικού αυθόρμητου του κινήματος του Μάη. Μπορεί εν τέλει να λεχθεί ότι, όπως από φιλοσοφική άποψη οι μαρξιστές πέρασαν από την ενγκελιανή μήτρα, έτσι και οι σύγχρονοι επαναστάτες πέρασαν από τη μήτρα του σουρεαλισμού».

³⁴ Ο Hugo Ball στο βιβλίο του *Flucht aus der Zeit* του 1927, αναφέρει: «Η λέξη και η εικόνα είναι ένα. Η ζωγραφική και η σύνθεση ποίησης ανήκουν μαζί». Το παράθεμα έχει παρθεί από το Harrison;Wood, *Art in Theory*, σ. 247.

³⁵ Μία πολύ εμπειριστατωμένη ανάλυση του κινήματος των ντανταϊστών και των σουρεαλιστών που έχουμε συμβουλευθεί για την παρούσα διατριβή είναι το Gale, *Dada & Surrealism*.

³⁶ McDonough, *Guy Debord and the Situationist International*, σ. 5.

³⁷ *Internationale Situationiste, Το αισθητικό και το πολιτικό*, σ. 25.

³⁸ Το αν οι Καταστασιακοί κατάφεραν τελικά να καταρρίψουν τα όρια μεταξύ τέχνης και ζωής είναι μία μεγάλη συζήτηση που δεν έχουμε το χώρο στην παρούσα να αναπτύξουμε. Θα αρκεστούμε στο να επισημάνουμε ότι τελικά ακόμα και ένα τόσο πρωτοποριακό για την εποχή κίνημα, ένα κίνημα του οποίου τα μέλη αρνήθηκαν να αποδεχτούν την «ταμπέλα» του καλλιτέχνη, τελικά έχει μείνει στην ιστορία της τέχνης ακριβώς ως ένα κίνημα καλλιτεχνών. Ακόμα, έργα των Καταστασιακών, ή τουλάχιστον η καταγραφή τους φιλοξενούνται σε μεγάλα μουσεία παγκοσμίως. Αυτό είναι και η ειρωνεία της πρωτοπορίας γενικότερα, ότι τελικά, αργά ή γρήγορα όλοι οι πρωτοποριακοί καλλιτέχνες

θεάματος. Χαρακτηριστικά ο Debord δηλώνει: «Θα πρέπει να αποκηρύξουμε κάθε τι που υπερβαίνει την καθημερινή ζωή. Ή μάλλον, ό,τι ισχυρίζεται ότι την υπερβαίνει».³⁹ Συνεπώς, επόμενο είναι να πρεσβεύουν μία τέχνη καθ' όλα συνδεδεμένη με την καθημερινή ζωή, με το τώρα. Οι καλλιτέχνες –στη συμβατική τους μορφή- μπορούν να δημιουργήσουν μεν περιβάλλοντα, τα οποία είναι όμως περιορισμένα και οριοθετημένα. Οι Καταστασιακοί, όπως και οι Νταντά πριν από αυτούς ήθελαν να ξεπεράσουν αυτά τα όρια και να δημιουργήσουν έναν κόσμο καθημερινό.

Βέβαια, οφείλουμε να πούμε ότι οι σχέσεις του Debord και των άλλων μελών των Καταστασιακών, με καλλιτέχνες παλαιότερους, και σύγχρονους τους, αλλά και με την τέχνη ιστορικά, δεν ήταν και πολύ αγαθές. Συγκεκριμένα πρότειναν την συμβολική κατάληψη της UNESCO στο Παρίσι⁴⁰ για να προωθήσουν την τέχνη τους, μία τέχνη που απαιτεί καθολική συμμετοχή, μία τέχνη της βιωμένης στιγμής, μία τέχνη καθ' όλα διαφορετική από την τέχνη του παρελθόντος, που δεν θα μπορούν τα έργα της να «αποθηκεύονται σαν εμπορεύματα». Η τέχνη των Καταστασιακών θα ήταν «μία τέχνη του διαλόγου, μία τέχνη της αλληλεπίδρασης»⁴¹, και ο καλλιτέχνης θα ήταν ταυτόχρονα παραγωγός και καταναλωτής, ενώ το κάθε μέλος της κοινωνίας θα μπορούσε να γίνει καλλιτέχνης, να κατασκευάσει την ίδια του τη ζωή. Ερωτηθέντες εάν η Καταστασιακή Διεθνής είναι καλλιτεχνικό κίνημα, ξεκάθαρα δηλώνουν:

«Ένα μεγάλο μέρος της κριτικής, που αφιερώνουν οι Καταστασιακοί στην καταναλωτική κοινωνία, έχει στόχο να καταδείξει σε ποιο σημείο οι σύγχρονοι καλλιτέχνες, εγκαταλείποντας το ανατρεπτικό πλούτο που περιεχόταν (ή γινόταν αντικείμενο εκμετάλλευσης) στην περίοδο 1900-1925, καταδικάστηκαν να κάνουν τέχνη όπως άλλοι ασχολούνται με το εμπόριο. Με το τέλος εκείνης της περιόδου, τα καλλιτεχνικά κινήματα δεν είναι παρά φανταστικά απομεινάρια μιας έκρηξης που δεν έγινε ποτέ, που απειλούσε κι εξακολουθεί να απειλεί τις δομές της κοινωνίας».⁴²

Και συνεχίζουν: «Είμαστε καλλιτέχνες μόνο στο μέτρο που δεν είμαστε καλλιτέχνες: πραγματώνουμε την τέχνη».⁴³ Πολλές φορές η κριτική των μελών της Καταστασιακής Διεθνούς κατά των σύγχρονών τους καλλιτεχνών ήταν ακόμα πιο ερειστική: «Από την άλλη ο 'νεορεαλισμός' που χρησιμοποιεί πολλά από τη μορφή

καταλήγουν, συνειδητά ή όχι, να αποτελούν μέρος της αγοράς της τέχνης, μέρος της ιστορίας της τέχνης.

³⁹ Debord - Knabb, *Situationist International Anthology*, σ. 74.

⁴⁰ Internationale Situationiste, *To ξεπέραςμα της τέχνης*, σ. 157.

⁴¹ Internationale Situationiste, ό.π., σ. 158.

⁴² Internationale Situationiste, ό.π., σ. 305.

⁴³ Internationale Situationiste, ό.π., σ. 305.

(αλλά όχι και το πνεύμα) του ντανταϊσμού, είναι μία απολογητική τέχνη των σκουπιδοτενεκέδων και εγγράφεται απόλυτα στο περιθώριο ψευτοελευθερίας που μπορεί να προσφέρει ένας πολιτισμός του γκάτζετ και της χρήσης»⁴⁴, όπως πολύ χαρακτηριστικά γράφουν, και:

«Οι ενώσεις καλλιτεχνών αφθονούν, αλλά είτε στερούνται αρχών, είτε βασίζονται αυθαίρετα σε κάποιο εκκεντρικό παραλήρημα και οι μορφές που παίρνουν είναι του συνδικάτου αλληλοβοήθειας, του κλειστού κυκλώματος εξασφαλισμένων εγκωμίων, του συλλογικού αριθισμού. Τα έργα που για τον παραμικρό λόγο ονομάζονται ‘συλλογικά’ είναι της μόδας. Μάλιστα στις ταλαίπωρες Μπιενάλε του Παρισιού κατέχουν την πρώτη θέση, με στόχο ν’ αποσπάσουν την προσοχή από τα πραγματικά προβλήματα του μαρασμού της τέχνης. Όλες αυτές τις ενώσεις τις αντιμετωπίζουμε με την ίδια περιφρόνηση και δεν δεχόμαστε καμία σχέση μ’ αυτόν τον χώρο».⁴⁵

Οι Καταστασιακοί αρνούνται ουσιαστικά να αυτοαποκαλούνται καλλιτέχνες, πόσο μάλλον καλλιτεχνική ομάδα, και θεωρούν τους εαυτούς τους πειραματιστές, ενώ - όπως και οι σουρεαλιστές πριν από αυτούς- διέγραψαν από το κίνημα κοντά στα 30 μέλη για το λόγο ότι ήταν αναγνωρισμένοι καλλιτέχνες, που είχαν οικονομικές απολαβές από τα έργα τους. Θεωρούσαν ότι η τέχνη του παρελθόντος ήταν μία τέχνη κατευθυνόμενη από την ανώτερη τάξη, και προσιτή μόνο στην ανώτερη τάξη, μία τέχνη ουσιαστικά απομονωμένη που απευθυνόταν σε μία περιορισμένη ομάδα ελίτ και φώναζαν: «Δεν αρκεί να κάψουμε τα μουσεία. Πρέπει να τα μεταστρέψουμε. Η δημιουργικότητα του παρελθόντος πρέπει να απελευθερωθεί από τις μορφές στις οποίες έχει απολιθωθεί και να επιστρέψει στη ζωή».⁴⁶ Τα έργα του παρελθόντος θεωρούσαν ότι έπαιζαν και αυτά το ρόλο τους στη συντήρηση της υπάρχουσας κατάστασης της κοινωνίας του θεάματος⁴⁷, και για το λόγο αυτό επεδίωξαν να κάνουν μία εντελώς διαφορετική τέχνη, που θα δούμε πιο συγκεκριμένα στη συνέχεια.

Για να επανέλθουμε στις επιρροές των Καταστασιακών δεν περιορίστηκαν σε καλλιτεχνικά κινήματα. Τα άρθρα που δημοσιεύθηκαν στο *Internationale Situationniste* είναι ενδεικτικά του πεδίου ενδιαφερόντων των Καταστασιακών, πολεοδομικές μελέτες και καλλιτεχνικές παρεμβάσεις δημοσιεύονταν δίπλα σε

⁴⁴ Internationale Situationniste, ό.π., σ. 319.

⁴⁵ Internationale Situationniste, ό.π., σ. 322.

⁴⁶ Internationale Situationniste, *Το αισθητικό και το πολιτικό*, σ. 130.

⁴⁷ Γράφουν: «Η τέχνη ως εμπόρευμα έχει γίνει ο υπ’ αριθμόν ένα εχθρός κάθε πραγματικής δημιουργικότητας», στο Internationale Situationniste, *Το αισθητικό και το πολιτικό*, σ. 135.

κριτικές του κινηματογράφου, της γλώσσας, και της πολιτικής. Ο πόλεμος της Αλγερίας, το Βιετνάμ, τα γεγονότα πριν και μετά το Μάιο του 1968, ήταν κάποια από τα θέματα που τους απασχολούσαν. Οι Καταστασιακοί έψαχναν ανά τον κόσμο για υποδειγματικές πράξεις που μπορούν να αποκαλύψουν στους θεατές την πλάνη της κοινωνίας του θεάματος. Τις κατέγραφαν, τις σχολίαζαν και ανέλυαν γεγονότα που, κατά την γνώμη τους, θα μπορούσαν να μας κάνουν να ξεφύγουμε από τον φαύλο κύκλο του θεάματος και να μας δείξουν μία αληθινή πτυχή της ζωής. Τέτοιες πράξεις ήταν για παράδειγμα η εξέγερση του Watts⁴⁸, η αντίσταση των κινέζων φοιτητών, το κάψιμο του Κορανιού στους δρόμους της Βαγδάτης.

Πρακτικές της Καταστασιακής Διεθνούς

Οι πρακτικές των Καταστασιακών ήταν ποικίλες, με κεντρική ιδέα την έννοια της «κατάστασης», εξ ου και το όνομά τους. Υποστήριζαν ότι μέχρι την εποχή τους οι καταστάσεις έχουν μόνο ερμηνευθεί, αναλυθεί, είτε από φιλοσόφους, είτε από καλλιτέχνες.⁴⁹ Σημαντικό όμως γι' αυτούς ήταν να μην αρκεστούμε στην ερμηνεία, αλλά να προχωρήσουμε στην πράξη, να δημιουργήσουμε καταστάσεις. Ορίζοντας τις καταστάσεις ο Debord έγραψε: «Η κεντρική ιδέα μας είναι η κατασκευή καταστάσεων, δηλαδή, συγκεκριμένων κατασκευών στιγμιαίων περιβαλλόντων και τη μετατροπή τους σε μια ανώτερη ποιότητα πάθους».⁵⁰ Βλέπουμε τελικά ότι το στοιχείο του άμεσου και του εφήμερου παίζει πολύ σημαντικό ρόλο στις πρακτικές των Καταστασιακών, αλλά όχι μόνο. Πολύ σημαντικό είναι το γεγονός ότι εφόσον όλοι μας επηρεαζόμαστε και διαμορφωνόμαστε μέσα από τις καταστάσεις που βιώνουμε, είναι καίριο το να δημιουργούμε οι ίδιοι τις καταστάσεις που εντέλει μας προσδιορίζουν. Δημιουργώντας καταστάσεις, υποστήριζαν, συμμετέχουμε ενεργά στη ζωή, δεν παρακολουθούμε το θέαμα της ζωής αποστασιοποιημένοι, ή τελικά «ο ρόλος που έχει ένα παθητικό κοινό πρέπει συνεχώς να μειώνεται, ενώ ο ρόλος που

⁴⁸ Η εξέγερση του Watts, που πήρε το όνομά της από την ομώνυμη συνοικία στο Λος Άντζελες, διήρκεσε έξι μέρες τον Αύγουστο του 1965. Η όλη εξέγερση, παρά την σχετικά ασήμαντη αφορμή –τη σύλληψη ενός μαύρου που οδηγούσε υπό την επήρεια αλκοόλ- ουσιαστικά αποτέλεσε ένα κίνημα αντίδρασης ενάντια στις ρατσιστικές αδικίες και βιαιότητες από πλευράς αστυνομίας, που έπλητταν τους μαύρους της αμερικανικής πολιτείας.

⁴⁹ Plant, *The Most Radical Gesture*, σ. 20.

⁵⁰ Debord - Knabb, *Situationist International Anthology*, σ. 52. Αλλού ορίζουν την κατάσταση ως: «Στιγμή της ζωής συγκεκριμένα και συνειδητά κατασκευασμένη απ' τη συλλογική οργάνωση μιας ενιαίας ατμόσφαιρας κι ενός παιχνιδιού γεγονότων», στο *Internationale Situationiste, Το αισθητικό και το πολιτικό*, σ. 95.

παίζεται από αυτούς που δεν μπορούν να ονομάζονται ηθοποιοί, αλλά μάλλον, σε μια νέα έννοια του όρου, συμμετέχοντες, πρέπει να αυξηθεί σταθερά».⁵¹

Μία από τις πρώτες καταστάσεις που οργάνωσαν ήταν το *Cavern of Anti-Matter*⁵² [Το σπήλαιο της αντί-ύλης] του Gallizio. Στόχος του συγκεκριμένου έργου-δρώμενου ήταν να συγχωνεύσουν την τέχνη με την καθημερινή ζωή.⁵³ Προφανώς η μορφή τέχνης που επιλέγουν οι Καταστασιακοί είναι ουσιαστικά τα δρώμενα, ενώ η τέχνη τους γίνεται μέρος της καθημερινής ζωής, και σκοπός τους η καθημερινή ζωή να αποτελέσει το κέντρο των δραστηριοτήτων τους, των καταστάσεών τους. Και προφανώς αυτές οι καταστάσεις είναι εφήμερες, χωρίς μέλλον, όπως τις χαρακτηρίζουν οι ίδιοι «περάσματα»⁵⁴, η έννοια της μονιμότητας και της διαχρονικότητας στην τέχνη, δεν τους απασχόλησε ποτέ. Όπως γράφει ο Debord: «Η αιωνιότητα είναι η πιο αισχρή ιδέα που ένα άτομο μπορεί να συλλάβει σε σχέση με τις πράξεις του».⁵⁵

Στο σημείο αυτό οφείλουμε να κάνουμε μία παρένθεση για να αναφέρουμε κάποια στοιχεία για τον συγκεκριμένο καλλιτέχνη και τα έργα του. Ο Pinot-Gallizio ήταν ένας αντιφασίστας αντάρτης κατά τον 2^ο Παγκόσμιο Πόλεμο⁵⁶ με γνώσεις στη βιομηχανική χημεία. Οι γνώσεις του αυτές τον βοήθησαν στο να εφεύρει ένα νέο τύπο ζωγραφικής, που ονόμασε «βιομηχανική ζωγραφική», μία ζωγραφική μαζικής κλίμακας που στη συνέχεια χρησιμοποίησε για να κατασκευάσει περιβάλλοντα, όπως αυτό του *Cavern of Anti-Matter*. Στο κείμενό του *Λόγος για την βιομηχανική ζωγραφική και για μια εφαρμόσιμη ενιαία τέχνη*⁵⁷ υποστηρίζει ότι σκοπός του είναι να χρησιμοποιήσει τις μηχανές της βιομηχανικής κοινωνίας για να 'παίξει', για να ζωγραφίσει τους δρόμους, να κατασκευάσει «τα πιο εκθαμβωτικά υφάσματα, που θα ντύσουν χαρούμενους ανθρώπους» και που θα πωλούνται στους δρόμους και τις αγορές σε τιμές κόστους. Χαρακτηριστικά λέει:

⁵¹ Debord - Knabb, ό.π., σ. 52.

⁵² Το έργο-εγκατάσταση του Gallizio *Cavern of Anti-Matter* του 1959, αποτελείται από 145 μέτρα «βιομηχανικής ζωγραφικής», όπως τη χαρακτήριζε ο δημιουργός, που γέμισαν τους τοίχους της εμπορικής γκαλερί Droin στο Παρίσι. Ένα ενδιαφέρον άρθρο που αναφέρεται στο έργο, αλλά και στη συμβολή του Gallizio είναι το Pezolet, "The Cavern of Antimatter...", *Grey Room*, σσ. 62-89.

⁵³ Και πάλι, όπως αναφέρθηκε και πιο πάνω, το αν κατάφεραν τελικά οι Καταστασιακοί να συγχωνεύσουν τέχνη και ζωή είναι αμφισβητούμενο. Σίγουρα εν μέρει γεφύρωσαν το τεράστιο χάσμα ανάμεσα στην τέχνη και τη ζωή που είχε δημιουργηθεί κατά τον μοντερνισμό, αλλά το κατά πόσο είναι ακριβώς τελικά, όχι μόνο οι Καταστασιακοί, αλλά ο οποιοσδήποτε καλλιτέχνης, να επιτύχει την πλήρη κατάρριψη των ορίων μεταξύ τέχνης και ζωής είναι αμφίβολο.

⁵⁴ Plant, *The Most Radical Gesture*, σ. 62.

⁵⁵ Debord - Knabb, *Situationist International Anthology*, σ. 54.

⁵⁶ Crow, *The Rise of the Sixties*, σ. 50.

⁵⁷ Internationale Situationiste, *Το ξεπέραςμα της τέχνης*, σσ. 130-136.

«Σήμερα ο άνθρωπος είναι εξάρτημα των μηχανών που έφταιξε, κι αυτές τον αρνούνται και τον σκλαβώνουν. Πρέπει να ανατρέψουμε αυτήν την ανοησία αν θέλουμε να υπάρξει δημιουργία. Πρέπει να κυριαρχήσουμε τη μηχανή προικίζοντάς την με τη μοναδική, άχρηστη, αντιοικονομική χειρονομία. (...) Παντοδύναμοι και συμμετρικοί μου άρχοντες, η έλλειψη συμμετρίας που σήμερα στηρίζει τη μοντέρνα βιολογία θ' αγκαλιάσει τα καλλιτεχνικά κι επιστημονικά πεδία, γκρεμίζοντας το συμμετρικό κόσμο σας».⁵⁸

Η βιομηχανική ζωγραφική του Pinot-Gallizio ήταν ένα δρώμενο, μία μορφή παιχνιδιού, αλλά και μία μορφή 'μεταστροφής', μίας πρακτικής που θα δούμε αμέσως στη συνέχεια.

Σε γενικές γραμμές η τακτική των Καταστασιακών ήταν μία αποδόμηση της καπιταλιστικής κοινωνίας εκ των έσω, χρησιμοποιούσαν δηλαδή τακτικές της ίδιας της κοινωνίας, αλλά τις αντιστρέφανε εις βάρος της. Μία τέτοια τακτική ήταν η τεχνική του *détournement*, της «μεταστροφής»⁵⁹ (αλλιώς εκτροπή-οικειοποίηση). Το *détournement* ήταν ουσιαστικά η εκτροπή στοιχείων της αστικής κουλτούρας για επαναστατικούς σκοπούς. Για παράδειγμα έγραφαν επαναστατικά συνθήματα πάνω στις γραβάτες τους, τα παπούτσια τους, τα παντελόνια τους και περιπλανιόντουσαν στους δρόμους της πόλης ως ζωντανά παραδείγματα εκτροπής, όπως υποστήριζαν. Χρησιμοποιούσαν δηλαδή στοιχεία της κουλτούρας της κοινωνίας του θεάματος, τα ρούχα στην προκειμένη περίπτωση, εναντίον της. Άλλο παράδειγμα ήταν η μεταστροφή των φωτορομάντζων, ένα παιχνίδι και πάλι, όπου αντικαθιστούσαν τους διαλόγους (στα συννεφάκια) με σλόγκαν και «αυθεντικούς διαλόγους».⁶⁰ Ο Asger Jorn δηλώνει: «Η μεταστροφή είναι ένα παιχνίδι που γεννήθηκε απ' την ικανότητα απαξίωσης. Μόνο εκείνος που είναι ικανός να απαξιώνει, μπορεί να δημιουργήσει νέες αξίες. Και μόνον εκεί όπου υπάρχει κάτι να απαξιώσεις, δηλαδή, μια ήδη

⁵⁸ Internationale Situationiste, ό.π., σ. 133.

⁵⁹ Κατά τον Debord, η τακτική της μεταστροφής ήταν: «Η επαναχρησιμοποίηση προϋπαρχόντων καλλιτεχνικών στοιχείων σε ένα νέο σύνολο, μία συνεχώς παρούσα τάση της σύγχρονης πρωτοπορίας τόσο πριν όσο και μετά την ίδρυση των Καταστασιακών», στο Debord; Knabb, *Situationist International Anthology*, σ. 55, ή αλλιώς: «Χρησιμοποιείται ως σύντηξη της έκφρασης: μεταστροφή προκατασκευασμένων αισθητικών στοιχείων. Ενσωμάτωση σημερινών ή περασμένων καλλιτεχνικών παραγωγών σε μίαν ανώτερη κατασκευή του περιβάλλοντος. Μ' αυτήν την έννοια, δεν υπάρχει καταστασιακή ζωγραφική ή μουσική, αλλά καταστασιακή χρήση αυτών των μέσων. Με μία απλούστερη έννοια, η μεταστροφή στο εσωτερικό παλιών πολιτιστικών σφαιρών, είναι μία μέθοδος προπαγάνδας, που μαρτυράει τον μαρασμό και την απώλεια ενδιαφέροντος αυτών των σφαιρών», στο Internationale Situationiste, *Το αισθητικό και το πολιτικό*, σ. 95.

⁶⁰ Internationale Situationiste, *Το αισθητικό και το πολιτικό*, σ. 356.

καθιερωμένη αξία, μπορείς ν' ασχοληθείς με την απαξίωση».⁶¹ Το σημαντικότερο όλων ήταν ότι τελικά χρησιμοποιούσαν και την ίδια την τέχνη, για τις εκτροπές τους, ή όπως θα δούμε την ίδια την τεχνική της περιπλάνησης για να αντιδράσουν στην κοινωνία του θεάματος. Ίσως η πιο επιτυχημένη μεταστροφή που έκαναν ποτέ ήταν ο χάρτης τους, *Η γυμνή πόλη* (βλ. εικόνα 7) που θα δούμε αναλυτικότερα αργότερα.

Dérive

Στο σημείο αυτό θα περιορίσουμε τις γενικές πληροφορίες για τους Καταστασιακούς για να εστιάσουμε στην βασικότερη ίσως πρακτική τους, την τεχνική του *dérive*, δηλαδή της περιπλάνησης, που μας ενδιαφέρει κυρίως στην παρούσα διατριβή. Οι Καταστασιακοί θέλησαν να γίνουν ψυχογεωγράφοι, να μπορέσουν δηλαδή να κατανοήσουν «τους ακριβείς νόμους, και τις ειδικές συνέπειες του γεωγραφικού περιβάλλοντος, συνειδητά οργανωμένου ή όχι, σχετικά με τα συναισθήματα και τη συμπεριφορά των ιδιωτών»⁶², των καθημερινών δηλαδή ανθρώπων που βιώνουν το συγκεκριμένο περιβάλλον. Με τον τρόπο αυτό, θεωρούσαν, ότι θα μπορούσαν να αφυπνίσουν τη συνείδηση των ανθρώπων σχετικά με τους τρόπους που η καθημερινή μας ζωή ελέγχεται και τροποποιείται μέσα στην κοινωνία του θεάματος, να μπορέσουν τελικά να ανατρέψουν αυτήν την πλασματική πραγματικότητα και να καλλιεργήσουν το κλίμα για τη δημιουργία όλο και περισσότερων καταστάσεων, και αυτό υποστήριζαν ότι μπορούν να το κάνουν με βάση την ίδια τους την πόλη. Κατά τον Tom McDonough,⁶³ ο όρος «ψυχογεωγραφία»⁶⁴ εξέφραζε ακριβώς αυτήν τους την επιθυμία για έλεγχο πάνω σε όλο και περισσότερους τομείς της ζωής, ως τη μελέτη των νόμων και συνεπειών του γεωγραφικού περιβάλλοντος. Ήταν ένας τρόπος να συστηματοποιήσουν ό,τι οι σουρεαλιστές θεωρούσαν τυχαίο, θανμάσιο. Ο Debord σε κείμενό του για την περιπλάνηση και την ψυχογεωγραφία παραθέτει ένα απόσπασμα από τον Μαρξ, κατά τον οποίο: «Ό,τι βλέπουν γύρω τους οι άνθρωποι

⁶¹ Internationale Situationiste, ό.π., σ. 92.

⁶² Plant, *The Most Radical Gesture*, σ. 58. Σε κείμενό τους οι Καταστασιακοί ορίζουν την ψυχογεωγραφία ως: «Μελέτη των συγκεκριμένων αποτελεσμάτων του, συνειδητά ή μη, διευθετημένου γεωγραφικού περιβάλλοντος, που επιδρά άμεσα πάνω στη συναισθηματική συμπεριφορά των ατόμων», στο Internationale Situationiste, *To αισθητικό και το πολιτικό*, σ. 92.

⁶³ McDonough, *Guy Debord and the Situationist International*, σ. xii.

⁶⁴ Ο όρος ψυχογεωγραφία που πλέον συναντούμε πολύ συχνά, αρχικά χρησιμοποιήθηκε από την Ψυχογεωγραφική Επιτροπή του Λονδίνου και τη Λετριστική Διεθνή (συγκεκριμένα από τον Ivan Chchevlov), όπως αναφέραμε και πιο πάνω και από συγγραφείς όπως οι Iain Sinclair και Arthur Machen και αφορά στην μνήμη και εμπειρία μας που συνδέεται άμεσα με το τοπίο –αστικό ή μη- που μας περιβάλλει.

είναι το πρόσωπό τους, τα πάντα τους μιλούν για τον εαυτό τους. Το ίδιο το τοπίο τους είναι ζωντανό».⁶⁵

Η ψυχογεωγραφία ενέχει σαφείς συσχετισμούς με τις πρακτικές του πλάνητα του Μποντλέρ και αποτέλεσε έναν νέο τρόπο ανάγνωσης της πόλης, της μεταπολεμικής καπιταλιστικής πόλης, ως βιωματική εμπειρία και ως συλλογική μνήμη, επηρεάζοντας πληθώρα σύγχρονων καλλιτεχνών, αρχιτεκτόνων και πολεοδόμων, μεταξύ άλλων. Πιο συγκεκριμένα, η πολεοδομική θεωρία των Καταστασιακών, άμεσα συνυφασμένη με την πρακτική της ψυχογεωγραφίας, καταλήγει στη σύλληψη-πρόταση της *Νέας Βαβυλώνας*.⁶⁶ Αρχικός προβληματισμός των Καταστασιακών, ακόμα και πριν την επίσημη ίδρυσή τους, ήταν σχετικά με το καθημερινό περιβάλλον όπου οι «καταστάσεις» τους θα διαδραματίζονταν. Θεωρούσαν ότι δεν θα αρκούσε απλώς μια διαφοροποίηση της οργάνωσης της πόλης, αλλά επεδίωκαν μία ενιαία, καινούργια πολεοδομία. Σύμφωνα με τον Constant⁶⁷ το ιδανικό κτίριο θα έπρεπε να είναι πλήρως ευέλικτο, ανοικτό σε εσωτερικό σχεδιασμό και να επιτρέπει συνεχείς τροποποιήσεις ανάλογα με τις ιδιαίτερες ατμόσφαιρες στις οποίες οι κάτοικοί του θα επέλεγαν να ζήσουν. Είναι αρκετά ενδιαφέρον να συσχετίσουμε ένα τέτοιο αρχιτεκτονικό κτίσμα με την έννοια του ριζώματος του Ντελέζ που είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο.

Οι Καταστασιακοί δήλωναν ότι έχουν βαρεθεί την πόλη στην οποία κατοικούν και η οποία τους έχει ουσιαστικά επιβληθεί από την κοινωνία του θεάματος. Κατά τον Constant, στο κείμενό του “Une autre ville pour une autre vie” [Μία διαφορετική πόλη για μια διαφορετική ζωή], που δημοσιεύθηκε στο *Internationale Situationniste*, ν.3, το Δεκέμβρη του 1959:

«Η κρίση της πολεοδομίας επιδεινώνεται. Η κατασκευή των γειτονιών, παλαιών και νέων, είναι προφανώς σε αντίθεση με τους καθιερωμένους τρόπους συμπεριφοράς, και πολύ περισσότερο με τους νέους τρόπους ζωής που επιδιώκουμε. Ως αποτέλεσμα, περιβαλλόμαστε από ένα θαμπό και αποστειρωμένο περιβάλλον. (...) Σε παλιές γειτονιές, οι δρόμοι έχουν εκφυλιστεί σε αυτοκινητόδρομους και η αναψυχή έχει εμπορευματοποιηθεί και νοθευτεί από τον τουρισμό. Οι κοινωνικές σχέσεις έχουν καταστεί αδύνατες. Νεόδημητες γειτονιές έχουν μόνο δύο θέματα, που διέπουν τα

⁶⁵ Internationale Situationniste, *To ζεπέρασμα της τέχνης*, σ. 86.

⁶⁶ De Zenger - Wigley, *The Activist Drawing*.

⁶⁷ Constant Anton Nieuwenhuys, ζωγράφος, γλύπτης, συγγραφέας, αρχιτέκτονας και από τα βασικά μέλη των Καταστασιακών

πάντα: την κυκλοφορία και την άνεση των νοικοκυριών. Είναι η πενιχρή έκφραση της αστικής ευτυχίας και στερούνται οποιοδήποτε ενδιαφέρον για το παιχνίδι». ⁶⁸

Οι Καταστασιακοί θεωρούσαν ότι η πρωτοπορία στις τέχνες είχε αποτύχει στο να μεταμορφώσει τη ζωή, και αντίστοιχη αποτυχία προσάπτουν στους αρχιτέκτονες και τους πολεοδόμους. Η ευτυχία που αναζητούσαν μπορούσε να βρεθεί μόνο σε ένα περιβάλλον σαν τη *Νέα Βαβυλώνα*, ένα ριζωματικό δίκτυο κλειστών και ανοικτών χώρων, ένα ευρύ πλέγμα, ένα αποκεντρωμένο δίκτυο που συνδέει τα διάφορα επίπεδα, επάνω σε ένα σύστημα οδών ταχείας μεταφοράς, όπου οι άνθρωποι θα μπορούσαν να διαμένουν και βεβαίως να δημιουργούν καταστάσεις. Ο τίτλος και πάλι δεν είναι τυχαίος, αλλά υποδηλώνει την αντι-χριστιανική ηθική που χαρακτήριζε την ομάδα. ⁶⁹ Οι νομάδες κάτοικοι της *Νέας Βαβυλώνας* θα ήταν ελεύθεροι να περιφέρονται και να αλλάζουν το περιβάλλον τους κατά βούληση. Απελευθερωμένοι από την εργασία, δεν θα ήταν πλέον συνδεδεμένοι με συγκεκριμένους χώρους κατοίκησης. Απαλλαγμένοι από τους περιορισμούς των δομών της οικογένειας, οι πολίτες της νέας αυτής κοινότητας θα ήταν ελεύθεροι να αφιερωθούν στο *dérive* και να αφεθούν στο πνεύμα παιχνιδιού.

Η βασική πρακτική της ψυχογεωγραφίας των Καταστασιακών, ήταν η τεχνική του *dérive*, της περιπλάνησης: «Πειραματικός τρόπος συμπεριφοράς που συνδέεται με τις συνθήκες της αστιακής κοινωνίας. Τεχνική του βιαστικού περάσματος μέσα από ποικίλες ατμόσφαιρες. Λέγεται επίσης, ειδικότερα για να προσδιορίσει τη διάρκεια μίας συνεχούς άσκησης αυτής της εμπειρίας». ⁷⁰ Κατά τους Καταστασιακούς, το *dérive* ήταν η περιπλάνηση χωρίς φαινομενικά ουσιαστικό σκοπό, χωρίς συγκεκριμένο στόχο. Όποιος καταπιαστεί, υποστήριζαν, με το *dérive* για κάποιο συγκεκριμένο χρονικό διάστημα, θα αφήσει πίσω του όποια συνήθη κίνητρα για κίνηση και δραστηριότητα μπορεί να έχει και θα αφεθεί να παρασυρθεί από τα αξιοθέατα της τοποθεσίας, της πόλης, και από τις όποιες τυχαίες συναντήσεις προκύψουν. Ορίζοντας την πρακτική του *dérive* ο Debord γράφει: «Η έννοια περιπλάνηση συνδέεται άρρηκτα με την αναγνώριση επιδράσεων ψυχογεωγραφικής

⁶⁸ Το άρθρο του Constant δημοσιεύεται μεταφρασμένο από τον John Shepley στο McDonough, *Guy Debord and the Situationist International*, σσ. 95-101.

⁶⁹ McDonough, ό.π., σ. 96.

⁷⁰ Internationale Situationiste, *Το αισθητικό και το πολιτικό*, σ. 95.

φύσης και με μία παιγνιώδη-κατασκευαστική συμπεριφορά, πράγμα που τη διαχωρίζει ολοκληρωτικά από τις κλασικές έννοιες ταξίδι ή περίπατος». ⁷¹

Η περιπλάνηση της Καταστασιακής Διεθνούς είναι μία περιπλάνηση που αποσκοπεί, όχι μόνο στην ανάγνωση της πόλης, όπως αναφέραμε, αλλά και στην ανακατασκευή της, δεν κατέχει ένα χώρο δικό της, αλλά διαδραματίζεται στην πόλη, σε ένα χώρο που επιβάλλεται από τον καπιταλισμό και τη σύγχρονη κοινωνία. Η περιπλάνηση ιδιοποιείται αυτόν τον αστικό χώρο και η πράξη του περπατήματος είναι στο αστικό σύστημα ότι η πράξη της ανάγνωσης είναι στο βιβλίο, για να συσχετίσουμε για άλλη μια φορά το περπάτημα με την ανάγνωση, και την πόλη με το κείμενο, που είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο. Η περιπλάνηση των Καταστασιακών είναι, κατά τον Tom McDonough η αποκατάσταση της ελεύθερης χρήσης του χώρου, σε μια καπιταλιστική κοινωνία που προωθεί την ανταλλακτική αξία του χώρου. Με τον τρόπο αυτό, η περιπλάνηση είναι τελικά μια πολιτική χρήση του χώρου, που προωθεί την κατασκευή νέων κοινωνικών σχέσεων μέσα από την δημιουργική, εποικοδομητική πρακτική της. ⁷²

Σίγουρα οι Καταστασιακοί είχαν επηρεαστεί από την περιπλάνηση των ντανταϊστών, και από τις ‘αυτόματες’ περιπλανήσεις των σουρεαλιστών, όπως αναφέρει στην εισαγωγή του βιβλίου του *Τρέξε σύντροφε, ο παλιός κόσμος σε ακολουθεί* ⁷³, ο Jean-Louis Brau: «Πιο ενδιαφέρουσες ήταν οι ‘περιπλανήσεις’, από τα ντανταϊστικά πεπραγμένα του 1921, όπως η επίσκεψη στο Saint-Julien-le-Pauvre που οργάνωσε ο Gabrielle Picabia, ή οι περίπατοι χωρίς σκοπό, αλλ’ όχι τυχαίοι, που δοκίμασαν οι σουρεαλιστές το 1923». Όμως η δική τους περιπλάνηση διαφέρει αρκετά από αυτήν των προκατόχων τους, η περιπλάνηση των Καταστασιακών διέφερε κατά πολύ από το ‘αυτόματο’ χάσιμο-περιπλάνηση των σουρεαλιστών. Οι σουρεαλιστές στην περιπλάνησή τους, όπως και σε πολλές από τις άλλες δραστηριότητές τους, από τη ζωγραφική στην ποίηση κτλ., αφήνονταν στο ‘έλεος’ του ασυνειδήτου τους και της δύναμης του παραλόγου τους. Οι Καταστασιακοί δεν συμφωνούσαν με την τεχνική αυτή των σουρεαλιστών, θεωρώντας τη φαντασία του ασυνειδήτου περιορισμένη, έως και μονότονη. Όπως χαρακτηριστικά γράφει ο Debord:

⁷¹ Internationale Situationiste, *Το ζεπέρασμα της τέχνης*, σ. 84.

⁷² McDonough, *Guy Debord and the Situationist International*, σ. 260.

⁷³ Παρατίθεται μεταφρασμένο στο Internationale Situationiste, *Το αισθητικό και το πολιτικό*, σσ. 5-20.

«Μη δείχνοντας αρκετή δυσπιστία απέναντι στην τύχη και την πάντα αντιδραστική ιδεολογική χρήση της, οι τέσσερις υπερρεαλιστές που το 1923 ξεκίνησαν εκείνη την περίφημη πορεία χωρίς σκοπό, διαλέγοντας στον κλήρο την πόλη-αφετηρία τους, καταδικάστηκαν σε μία θλιβερή αποτυχία: η περιπλάνηση στο ύπαιθρο είναι οπωσδήποτε καταθλιπτική, καθώς εδώ οι επεμβάσεις του τυχαίου είναι φτωχότερες απ' όπου αλλού».⁷⁴

Οι Καταστασιακοί επέμεναν στη συνειδητή επιλογή κατά τη διάρκεια της περιπλάνησής τους, και αρέσκονταν στο να παρατηρούν στο διάβα τους συγκεκριμένες περιοχές με τα χαρακτηριστικά τους, την ψυχογεωγραφία τους, τους δρόμους, τα κτίρια και την αντίστοιχη ατμόσφαιρα που αυτά δημιουργούσαν. Άφηναν τη διαδρομή τους να επηρεάζεται από αυτά και επεδίωκαν να οδηγηθούν σε μονοπάτια μη συμβατικά, μη συνηθισμένα. Όπως είχε πει ο Debord: «Εκείνο που αλλάζει τον τρόπο που βλέπουμε τους δρόμους είναι πιο σημαντικό από εκείνο που αλλάζει τον τρόπο που βλέπουμε τη ζωγραφική».⁷⁵ Ο σχετικός αποπροσανατολισμός συνεπώς που επεδίωκαν οι Καταστασιακοί, δεν ήταν αυτοσκοπός, όπως ενδεχομένως στους σουρεαλιστές, αλλά ήταν ένας τρόπος για να ανακαλύψουν και να αποκαλύψουν τις κρυμμένες δυνατότητες του πειραματισμού, του παιχνιδιού, της ευχαρίστησης της καθημερινότητας. Το χάσιμο ήταν γι' αυτούς εποικοδομητικό από την άποψη ότι διατάρασσε την 'τακτοποιημένη' πλασματική εικόνα της κοινωνίας του θεάματος. Όνειρο των Καταστασιακών, όπως έχουμε ήδη αναφέρει και πιο πάνω, ήταν να μπορέσουν κάποια στιγμή όλοι να επιδοθούν στο παιχνίδι αυτό της περιπλάνησης.

Τα *dérives* συνεπώς των Καταστασιακών συνήθως διαρκούσαν μία μέρα, αν και μπορούσαν να διαρκέσουν από ώρες, έως ολόκληρες μέρες, έως ολόκληρους μήνες προς αναζήτηση της ψυχογεωγραφίας της πόλης και ιδανικά, κατά τον Debord, γίνονταν από μικρο-ομάδες δύο ή τριών ατόμων.⁷⁶ Τα σημεία αφετηρίας και κατάληξης είχαν λιγότερη σημασία, ενώ οι συμμετέχοντες προσπαθούσαν να βρουν τα σημάδια που οι Λετριστές, χαρακτήρισαν «ξεχασμένες επιθυμίες»⁷⁷, εικόνες παιχνιδιού, επανάστασης, δημιουργικότητας. Η αναζήτηση αυτή εκτεινόταν από μία συνοικία, μία μικρή μονάδα ατμόσφαιρας, έως ολόκληρη την πόλη. Με την περιπλάνησή τους αυτή, οι Καταστασιακοί προσπάθησαν να επιτύχουν μία

⁷⁴ Internationale Situationiste, *Το ξεπέρασμα της τέχνης*, σ. 86.

⁷⁵ Παρατίθεται μεταφρασμένο στο Internationale Situationiste, *Το αισθητικό και το πολιτικό*, σ. 60.

⁷⁶ Internationale Situationiste, *Το ξεπέρασμα της τέχνης*, σ. 87.

⁷⁷ McDonough, *Guy Debord and the Situationist International*, σσ. 4-5.

ρίζοσπαστική αποδόμηση του περιβάλλοντος που βίωναν, ενός περιβάλλοντος, που όπως έχουμε ήδη αναφέρει θεωρούσαν ότι ήταν ψεύτικο, φτιαχτό. Αποδομώντας το περιβάλλον αυτό, θεώρησαν ότι θα μπορούσαν πλέον να σπάσουν τα δεσμά και να δημιουργήσουν το δικό τους περιβάλλον. Προσπάθησαν, με λίγα λόγια, με την απλή αυτή πράξη της περιπλάνησης να δημιουργήσουν έναν καινούργιο κόσμο, μία καινούργια κοινωνία. Η περιπλάνηση των Καταστασιακών τελικά ήταν μια προσπάθεια να ανακαλύψουν την πραγματική ζωή πίσω από το τέλεια δομημένο πρόσωπο της σύγχρονης κοινωνίας του θεάματος, και συνάμα μια γενική αμφισβήτηση και διάλυση αυτής της κοινωνίας.

Ο περιπλανώμενος Καταστασιακός βιώνει την περιπλάνηση με όλες του τις αισθήσεις, μυρίζει, βλέπει, νιώθει την ατμόσφαιρα κάθε τοποθεσίας. Όπως περιγράφει ο Debord, ο περιπλανώμενος, επιτρέποντας στον εαυτό του να αφηθεί στις προσκλήσεις της τοποθεσίας, ουσιαστικά επιλέγει ενός είδους τύφλωση:

«Το θέαμα, καθώς έχει την τάση να δείχνει, μέσα από διάφορες εξειδικευμένες μεσολαβήσεις, τον κόσμο που δεν είναι πια άμεσα αντιληπτός, ανακαλύπτει φυσιολογικά στην όραση την προνομιούχα ανθρώπινη αίσθηση, που σε άλλες εποχές αποτελούσε η αφή. Η αίσθηση η πιο αφηρημένη και η πιο ευκολοπλάνητη αντιστοιχεί στη γενικευμένη αφαίρεση της σημερινής κοινωνίας»⁷⁸

και συνεχίζει: «Η αλλοτρίωση του θεατή απ' το αντικείμενο που παρατηρεί (που δεν είναι παρά αποτέλεσμα της δικής του ασυνειδήτης δραστηριότητας) εκφράζεται ως εξής: όσο περισσότερο παρατηρεί τόσο λιγότερο ζει. Όσο περισσότερο δέχεται να αναγνωρίζει τον εαυτό του μέσα στις κυρίαρχες εικόνες της ανάγκης, τόσο λιγότερο κατανοεί τη δική του ύπαρξη και τη δική του επιθυμία».⁷⁹ Η κοινωνία του θεάματος, εύλογο είναι να βασίζεται στην όραση για να γοητεύσει τα μέλη της. Επιλέγοντας την τύφλωση, ή έστω μία περιορισμένη εξάρτηση από την όραση, οι Καταστασιακοί βιώνουν τη ζωή πραγματικά, χωρίς να μένουν στο περιτύλιγμα, στο θέαμα. Αυτή η συνειδητή τύφλωση του περιπλανώμενου Καταστασιακού ήταν και μέρος της τακτικής τους. Γιατί στην κοινωνία του θεάματος, η εικόνα υπερτερεί των πάντων, είναι το υπέρτατο αγαθό, και από την εικόνα αυτή οι Καταστασιακοί θέλουν να αποδεσμευτούν, για να βιώσουν τη ζωή, να φτιάξουν τη ζωή τους, να μην

⁷⁸ Ντεμπόρ, *Η κοινωνία του θεάματος*, μτφ. Πάνος Τσαχαγέας, σ. 29.

⁷⁹ Ντεμπόρ, *ό.π.*, σ. 34.

παραμείνουν απλοί θεατές. Η περιπλάνηση που σε προηγούμενες εμφανίσεις της αποτέλεσε ως επί τω πλείστον οπτική και μόνο δραστηριότητα, τελικά συνθέτει μία ολική αισθητηριακή εμπειρία, κάτι που θα αναλυθεί περισσότερο στο ακριβώς επόμενο κεφάλαιο.

Αλλά η περιπλάνηση των Καταστασιακών ήταν και ένα παιχνίδι.⁸⁰ Όπως στο παιχνίδι του θησαυρού, οι συμμετέχοντες στο *dérive* δεν περιπλανιόντουσαν απλώς, αλλά στην περιπλάνησή τους αυτή συλλέγανε στοιχεία (λέγοντας στοιχεία δεν εννοούμε κυριολεκτικά αντικείμενα, αλλά εικόνες, αισθήματα, τοποθεσίες κτλ. που η κοινωνία του θεάματος είχε απορρίψει), τα οποία σώζανε από την αφάνεια και την περιθωριοποίηση, και τα επανεγκαθιστούσαν στην καθημερινότητα της κοινωνίας που ήθελαν να φτιάξουν. Πολλές φορές η περιπλάνηση των Καταστασιακών τους οδήγησε στις παρισινές κατακόμβες –οι παρισινές στοές του πλάνητα δεν υπήρχαν πια- όπου συχνά διανυκτέρευαν. Έψαχναν για εικόνες και τοποθεσίες που η κοινωνία του θεάματος είχε κρύψει, είχε απαρνηθεί, ώστε να παρουσιάσουν την πραγματικότητα πίσω από το θέαμα. Έψαχναν και ήθελαν να αποκαλύψουν εικόνες που είχαν καταπιεστεί από την κοινωνία του θεάματος, εικόνες που θεωρούσαν ότι έπρεπε να επαναφέρουν στην καθημερινή ζωή. Έτσι βλέπουμε, ότι κατά μία έννοια, η περιπλάνηση των Καταστασιακών εμπεριέχει και το στοιχείο της συλλογής, που είδαμε στους στοχασμούς του Μπένγιαμιν, αλλά και στον Μποντλέρ. Η συλλογή εμπειριών και η αναμόχλευση της συλλογικής μνήμης που επιτυγχάνεται μέσω της καταστασιακής περιπλάνησης είναι χαρακτηριστικό της συλλογής και σκοπός του συλλέκτη, κάτι που θα αναλύσουμε σε επόμενο κεφάλαιο.

Στο άρθρο του “Architecture and Play” [Αρχιτεκτονική και παιχνίδι]⁸¹, ο Libero Andreotti αναφέρει ότι ένα από τα τελευταία φιλμ του Debord είχε τον λατινικό τίτλο *In girum imus nocte et consumimur igni*⁸², που σημαίνει: *πάμε γύρω-γύρω το βράδυ και καταναλωνόμαστε από τη φωτιά*. Ο τίτλος αυτός, κατά τον συγγραφέα, υποβάλλει μία ατμόσφαιρα, αντίστοιχη με την ατμόσφαιρα του ίδιου του *dérive*. Η περιπλάνηση όμως των Καταστασιακών, παρά τη ρομαντική αυτή χροιά, που μας θυμίζει ίσως την

⁸⁰ Θυμίζουμε ξανά τη σχέση παιδιού και περιπλάνησης και καλλιτεχνικής δημιουργίας, όπως αναφέραμε σε προηγούμενα κεφάλαια, στον Μποντλέρ, τον James, τον Μπένγιαμιν.

⁸¹ McDonough, *Guy Debord and the Situationist International*, σσ. 214-240.

⁸² Το φιλμ αναλύεται επίσης στο Zweifel – Steiner - Stahlhut, *In girum imus nocte et consumimur igni*.

περιπλάνηση του δανδή που είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, έχει μία βασική διαφορά, είναι απόλυτα ενεργητική. Ο περιπλανώμενος Καταστασιακός δεν αφήνεται να χαθεί στο πλήθος και στα σοκάκια της μεγαλούπολης, όπως πριν από αυτόν ο ‘άνθρωπος του πλήθους’ του Πόε, ή ο άεργος πλάνητας του Μποντλέρ, αλλά ούτε παραδίδεται άνευ όρων στο υποσυνείδητό του, όπως ο σουρεαλιστής. Περπατά στους δρόμους της μεταπολεμικής μεγαλούπολης πλήρως συνειδητοποιημένος, χρησιμοποιεί μία ‘ξεπερασμένη’ τεχνική, αυτήν του περπατήματος, σε μία πλέον εκβιομηχανισμένη κοινωνία, για να επιτεθεί στις ίδιες της δομές αυτής της κοινωνίας. Εδώ, το περπάτημα, η περιπλάνηση είναι «εκτροπή»-«μεταστροφή» και αποσκοπεί, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, στη διάλυση της κοινωνίας του θεάματος. Ουσιαστικά, η περιπλάνηση των Καταστασιακών δεν επηρεάζεται από τους ρυθμούς της πόλης, αλλά τους επηρεάζει, ο περιπλανώμενος Καταστασιακός δεν υποβάλλεται στους ρυθμούς της καπιταλιστικής κοινωνίας του θεάματος, αλλά ακολουθεί το δικό του ρυθμό και τη δική του διαδρομή. Δεν ακολουθεί τα συνήθη προδιαγεγραμμένα μονοπάτια, αλλά διαγράφει τις δικές του διαδρομές. Το συμπέρασμα αυτό είναι καίριο, και όπως το έχουμε διατυπώσει ξανά στο πρώτο μέρος της παρούσας διατριβής αφορά το περπάτημα ως τακτική. Και μία τακτική, υπενθυμίζουμε κατά τον De Certeau, χειρίζεται τα γεγονότα, προκειμένου να μετατραπούν σε ευκαιρίες, το περπάτημα είναι μία «μοντέρνα τέχνη καθημερινής έκφρασης».⁸³

Οι Καταστασιακές περιπλανήσεις αποτελούν αυτόνομα έργα, όπως για παράδειγμα το *Psychogeography of Venice (Leaning Tower of Venice)* του Ralph Rumney του 1958, το πρώτο από τα αντίστοιχα έργα. Ο Rumney περιπλανήθηκε στις γέφυρες και τα σοκάκια της Βενετίας, ακολουθώντας τα βήματα του beat συγγραφέα Alan Ansen⁸⁴, παρουσιάζοντας τελικά ένα χρονικό από φωτογραφίες και κολάζ του *dérive* του. Στο ακριβώς επόμενο κεφάλαιο θα δούμε μία αντίστοιχη περιπλάνηση από μία σύγχρονη εικαστικό, την Sophie Calle στα ίδια αυτά σοκάκια.

Προφανώς οι περιπλανήσεις των Καταστασιακών δεν έχουν πλήρως καταγραφεί, καθώς το ενδιαφέρον τους ήταν η ίδια η πράξη της περιπλάνησης και όχι η καταγραφή αυτής. Παρ’ όλ’ αυτά ο Debord μαζί με τον ζωγράφο Asger Jorn συνέθεσαν –δεν μπορούμε να πούμε έγραψαν- ένα βιβλίο, με τίτλο *Mémoires to*

⁸³ De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, σ. 101.

⁸⁴ Crow, *The Rise of the Sixties*, σ. 56.

1959.⁸⁵ Το βιβλίο αυτό εμπεριέχει κάποιες από τις δραστηριότητες των Λετριστών Διεθνών, πριν τους καθεαυτού Καταστασιακούς. Το βιβλίο, που ανήκει εξίσου στους Λετριστές και τους Καταστασιακούς, είναι ένα έργο που αποτυπώνει την τεχνική της ψυχογεωγραφίας, όσο αυτό είναι δυνατόν σε ένα βιβλίο. Είναι χωρισμένο σε τρία μέρη, με τίτλους «Ιούνιος 1952», «Δεκέμβριος 1952» και «Σεπτέμβριος 1953» και ξεκινά με ένα παράθεμα από τον Μάρξ: «Αφήστε τους νεκρούς να θάψουν τους νεκρούς, και να τους θρηνήσουν.... η μοίρα μας θα είναι να γίνουμε οι πρώτοι άνθρωποι που θα ζήσουν για να μπουκ στην νέα ζωή».⁸⁶ Επίσης περιέχει παραθέματα από τον Huizinga. Άλλωστε ήταν ο Huizinga, που στο βιβλίο του *Homo Ludens* (1938) υποστήριξε ότι το παιχνίδι είναι το κύριο διαμορφωτικό στοιχείο στον ανθρώπινο πολιτισμό.

Το ενδιαφέρον στο βιβλίο είναι ότι ουσιαστικά αποτελείται από δύο επίπεδα. Στο ένα, το τυπωμένο με μαύρο μελάνι, αναδημοσιεύονται κείμενα και γραφικά από εφημερίδες και περιοδικά. Το δεύτερο επίπεδο του βιβλίου, έχει τυπωθεί με χρωματιστά μελάνια πιτσιλισμένα πάνω στις σελίδες. Το δεύτερο επίπεδο άλλοτε συνδέεται με το πρώτο, άλλοτε όχι και άλλοτε κρύβει το πρώτο. Το πρώτο επίπεδο αποτελείται από κομμάτια κειμένου, χάρτες του Παρισιού και του Λονδίνου, αναπαραγωγές έργων και πιο προσωπικές σημειώσεις - όπως το *Σχέδιο εργασίας περί στοών* του Μπένγιαμιν, που είδαμε αναλυτικά στο πρώτο μέρος της παρούσας διατριβής. Μεταξύ των σημειώσεων του πρώτου μέρους, υπάρχουν αναφορές και στο *dérive*, την περιπλάνηση των Καταστασιακών, αλλά και στο *détournement*, την τεχνική της εκτροπής. Το βιβλίο κλείνει με τη φράση «Ήθελα να μιλήσω την όμορφη γλώσσα του αιώνα μου».⁸⁷

Ιδιαίτερο ήταν το εξώφυλλο του βιβλίου, φτιαγμένο από γυαλόχαρτο. Σκοπός του Debord ήταν το βιβλίο να 'τρώει' κυριολεκτικά το γύρω του περιβάλλον, είτε τα βιβλία που βρίσκονται δίπλα του, είτε το ξύλινο τραπέζι που το εναποθέτουμε.

Το βιβλίο των Debord και Jorn, έχει πολλές ομοιότητες με το ατελείωτο πρότζεκτ *Σχέδιο εργασίας περί στοών*. Και των δύο η δομή είναι αντι-συμβατική, του μεν *Σχεδίου*, λόγω μη ολοκλήρωσης, του δε *Mémoires* λόγω συνειδητής απόφασης των δημιουργών του. Και τα δύο αποτελούνται σε μεγάλο μέρος από αποσπάσματα, σημειώσεις, χάρτες. Και τα δύο αναφέρονται στο Παρίσι –το 1860 και έναν αιώνα

⁸⁵ Debord; Jorn, *Mémoires*.

⁸⁶ Παράθεμα από γράμμα του Μαρξ στον φίλο του Arnold Ruge, το Μάιο του 1843.

⁸⁷ Στα γαλλικά “Je voulais parler la belle langue de mon siècle”.

μετά- και στην περιπλάνηση. Αλλά η πιο σημαντική ομοιότητά τους είναι ότι και τα δύο συγγράμματα ευνοούν την περιπλάνηση του ίδιου του αναγνώστη. Και τα δύο είναι συλλογές από θραύσματα από το παζλ της παρισινής ζωής δύο διαφορετικών εποχών, που ο αναγνώστης καλείται να συναρμολογήσει μόνος του.

Η γυμνή πόλη

Η κατακερματισμένη πόλη των Καταστασιακών έχει εικονογραφηθεί το 1957 στο συλλογικό έργο-κολάζ των International Movement for an Imaginist Bauhaus –πριν δηλαδή την επίσημη ίδρυση των Καταστασιακών- με τίτλο *Η γυμνή πόλη*. Η δημοσίευση αυτού του χάρτη μάλιστα, ήταν η τελευταία πράξη της ομάδας πριν την ένωσή τους με τις υπόλοιπες ομάδες που αποτέλεσαν την Καταστασιακή Διεθνή. Ο χάρτης αυτός είναι ουσιαστικά η επιτομή των προβληματισμών και των ενδιαφερόντων όλων των προηγούμενων ομάδων, ιδιαίτερα σε ότι αφορούσε την αντίληψη της αστικής δομής, αλλά και μία εισαγωγή στις ιδέες των Καταστασιακών που θα ακολουθούσαν.

Στον χάρτη-κολάζ⁸⁸ το Παρίσι έχει χωριστεί σε δεκαεννέα γειτονιές (quartiers), η καθεμία με διαφορετική ατμόσφαιρα, όπως άλλωστε διερευνάται κατά την ψυχογεωγραφία. Οι γειτονιές αυτές είναι αποκόμματα του καθεαυτού χάρτη του Παρισιού, ενώ ολόκληρες περιοχές λείπουν από το κολάζ. Η κίνηση υποδηλώνεται με μεγάλα κόκκινα βέλη που συνδέουν τις γειτονιές. Ο υπότιτλος είναι «απεικόνιση της υπόθεσης ψυχογεωγραφικών περιστροφικών πλατφορμών». Ο όρος του Debord «περιστροφικές πλατφόρμες» (*plaque tournante*), συνήθως υποδηλώνει μία σιδηροδρομική περιστροφική πλατφόρμα - μια κυκλική περιστρεφόμενη πλατφόρμα με ράγες που διατάσσονται κατά μήκος της διαμέτρου της, που χρησιμοποιείται για τη μεταστροφή σιδηροδρομικών μηχανών. Στην προκειμένη περίπτωση όμως, ο Debord χρησιμοποιεί τον όρο αυτόν για τα κόκκινα βέλη που ενώνουν τα κομμάτια του ψυχογεωγραφικού του χάρτη. Τα βέλη αυτά περιγράφουν, κατά τον Debord⁸⁹, τις αυθόρμητες στροφές κατεύθυνσης που κάνει κάποιος που κινείται μέσα σε αυτό το περιβάλλον, ή μάλλον καλύτερα, μέσα σε αυτά τα περιβάλλοντα, αφήνοντας πίσω του τις συνήθειες ή χρήσιμες συνδέσεις που ορίζουν κανονικά τη συμπεριφορά του. Τα βέλη αυτά συνδέουν τις περιοχές με διαφορετική ατμόσφαιρα, υπαγορεύουν τη

⁸⁸ Ανάλυση του *The Naked City* είναι το άρθρο του McDonough “Situationist Space”, στο McDonough, *Guy Debord and the Situationist International*, σσ. 241-265.

⁸⁹ Στο συνοδευτικό κείμενο αναγραφόμενο στην πίσω πλευρά του χάρτη.

διαδρομή του περιπλανώμενου, και αντιστοιχούν στη δράση της στρεφόμενης πλατφόρμας, η οποία συνδέει τα διάφορα τμήματα της γραμμής και υπαγορεύει τον προσανατολισμό της μηχανής. Βέβαια, οφείλουμε να αναφέρουμε ότι η αναλογία του περιπλανώμενου με την μηχανή του τρένου συνεπάγεται μια ορισμένη αμφισημία, γιατί το τρένο δεν είναι εντελώς ανεξάρτητο στην κίνησή του, αλλά καθοδηγείται από τις ράγες, από τις οποίες δεν μπορεί να ξεφύγει. Ίσως αυτή η αναλογία υποδηλώνει την εξάρτηση του περιπλανώμενου από τα θεάματα της σύγχρονης του καπιταλιστικής κοινωνίας.

Προφανώς *Η γυμνή πόλη* δεν λειτουργούσε σαν συμβατικός χάρτης. Ο χρήστης καλούνταν να επιλέξει μία διαδρομή μέσα από τις γειτονιές, αλλά δεν υπήρχε συγκεκριμένη πορεία, ούτε καθοδήγηση. Η διαδρομή ήταν εντέλει μέρος της δράσης και ο κάθε περιπλανώμενος είχε πληθώρα επιλογών. Από την άλλη βέβαια, ούτε ένας συμβατικός χάρτης της όποιας πόλης υποχρεώνει συγκεκριμένες διαδρομές. Η ιδιαιτερότητα όμως του χάρτη των Καταστασιακών ήταν ότι με την αντι-συμβατική του δομή παρουσίαζε την πόλη μέσα από μία διαφορετική οπτική, πρότεινε μία διαφορετική ανάγνωση του άστεως, και απεικόνιζε τις ψυχογεωγραφικές διαθρώσεις μίας μοντέρνας πόλης. Όπως γράφει ο Debord:

«Εκτός από την αναγνώριση μονάδων περιβάλλοντος, των κυριοτέρων συνιστωσών τους και τον εντοπισμό τους στο χώρο, διακρίνουμε τους κύριους άξονες περάσματος μέσ' από αυτές τις ατμόσφαιρες, τις εξόδους και τα εμπόδιά τους. Έτσι καταλήγουμε στη θεμελιώδη υπόθεση για την ύπαρξη ψυχογεωγραφικών κόμβων. Μετράμε την απόσταση που χωρίζει πραγματικά δύο περιοχές μιας πόλης –και δεν έχει καμία σχέση με την απόσταση που θα φανταζόμασταν από μία οπτική προσέγγιση. Με τη βοήθεια παλιών χαρτών, αεροφωτογραφιών και πειραματικών περιπλανήσεων, μπορούμε να φτιάξουμε μία χαρτογραφία που έλειπε μέχρι σήμερα: τη χαρτογραφία των επιδράσεων ενός χώρου, μίας πόλης».⁹⁰

Ο τίτλος προερχόταν από μία ταινία film-noir του 1948, με ομώνυμο τίτλο. Η ταινία *The Naked City*⁹¹ διαδραματίζεται στη Νέα Υόρκη και είναι μία ντεντεκτιβική περιπέτεια σε στυλ ντοκιμαντέρ. Η ίδια η περιοχή του Μανχάταν ουσιαστικά πρωταγωνιστεί. Δεν είναι η πρώτη φορά που βλέπουμε τον περιπλανώμενο να συσχετίζεται με τον ντεντέκτιβ. Είναι κάτι που είδαμε και στο θεωρητικό κομμάτι,

⁹⁰ Internationale Situationiste, *Το ζεπέρασμα της τέχνης*, σ. 90.

⁹¹ Το *The Naked City* σε σκηνοθεσία Jules Dassin και σε σενάριο Malvin Wald είναι ένα film-noir του 1948. Η υπόθεση αφορά την έρευνα της αστυνομίας για το φόνο ενός νεαρού μοντέλου και διαδραματίζεται στους δρόμους της Νέας Υόρκης εστιάζοντας σε τοπόσημα της πόλης, αλλά και στην ίδια την πόλη.

μέσα από τους στοχασμούς του Μπένγιαμιν, αλλά θα δούμε και σε σύγχρονα έργα, όπως της Sophie Calle στο επόμενο κεφάλαιο. Και εδώ ο τίτλος έχει επιλεγεί συνειδητά, και όπως ο υπότιτλος με τις «περιστροφικές πλατφόρμες» που είδαμε παραπάνω να υποδηλώνουν την απότομη αλλαγή πορείας, έτσι και ο τίτλος *Η γυμνή πόλη* χρησιμεύει ως μια αναλογία για την ξεγυμνωμένη από θεάματα πόλη που επεδίωξαν να αναβιώσουν οι Καταστασιακοί. Βέβαια δεν είναι πλέον οι δρόμοι και τα αξιοθέατα της Νέας Υόρκης, όπως στο φιλμ, που βλέπουμε, αλλά σημεία του Παρισιού, της πόλης του πλάνητα. Έτσι διακρίνουμε κομμάτια του Παρισιού, όπως τους κήπους του Λουξεμβούργου, την περιοχή Les Halles, δυστυχώς χωρίς πια τις παρισινές στοές, το Πάνθεον, και πολλά άλλα. Έχοντας απομονώσει τα κομμάτια που αποτελούν το Παρίσι με τον τρόπο αυτό, οι Καταστασιακοί ξεγυμνώνουν την πόλη – εξ ου και ο τίτλος-, εκθέτουν τη δομή της. Οι χρήστες περιπλανώμενοι καλούνται να δουν την πόλη πλέον, όχι μέσα από τα μάτια τους, αλλά να νιώσουν την ατμόσφαιρά της, τις αλλαγές στην ατμόσφαιρα κάθε περιοχής, κάθε κομματιού, σαν να βρίσκονται για πρώτη φορά στην πόλη του φωτός.

Η γυμνή πόλη είναι ουσιαστικά ο κατακερματισμός του *Plan de Paris*, του πιο δημοφιλή χάρτη του Παρισιού. Είναι η «εκτροπή» του συμβατικού χάρτη. Τα ασύνδετα μεταξύ τους κομμάτια, οι ολόκληρες περιοχές που λείπουν, διαταράσσουν την ψευδή συνέχεια του *Plan de Paris*, που για τους Καταστασιακούς αποτελεί την επιτομή του θεάματος, την πόλη του Haussmann, του πολεοδόμου που ουσιαστικά γκρέμισε τις παρισινές στοές, άλλαξε το πρόσωπο του Παρισιού, εξαφάνισε τον μποντλερικό πλάνητα. Οι Καταστασιακοί έρχονται να αποκαταστήσουν την πόλη του Παρισιού ως πεδίο περιπλάνησης, έρχονται να επαναφέρουν τον περιπλανώμενο στη μητρόπολη ένα αιώνα αργότερα. Αλλά για τους Καταστασιακούς η περιπλάνηση λειτουργεί σαν αντίσταση στο 'τακτοποιημένο' πλασματικό αστικό τοπίο του Παρισιού.

Κατά τον Tom McDonough:

«Οι χάρτες-κολάζ του Debord με την κατακερματισμένη πόλη είναι το αποτέλεσμα πολλαπλών αναδιρθρώσεων της καπιταλιστικής κοινωνίας, αλλά και η ίδια η μορφή της ριζοσπαστικής κριτικής αυτής της κοινωνίας. (...) Επαναφέρουν έτσι, ο Debord και οι Καταστασιακοί, στο προσκήνιο, μέσω της αναδιάρθρωσης αυτής, μια αφήγηση του σύγχρονου άστεως και της καπιταλιστικής κοινωνίας ανοιχτή σε πολλές αναγνώσεις».⁹²

⁹² McDonough, *Guy Debord and the Situationist International*, σσ. 253-254.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι χάρτες αυτοί λειτουργούν όπως και το *Σχέδιο εργασίας περί στοών* του Μπένγιαμιν, που είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, ακριβώς επειδή και ο Μπένγιαμιν καταφεύγει στον κατακερματισμό της πόλης του Παρισιού – του προηγούμενου αιώνα- για να δώσει τη δυνατότητα στους αναγνώστες του να ερμηνεύσουν με πολλούς διαφορετικούς τρόπους την σύγχρονή τους κοινωνία.

Κλείνοντας, συνεπώς, το παρόν κεφάλαιο, συμπεραίνουμε ότι η πρακτική της περιπλάνησης μέσα στο έργο και την ιδεολογία των Καταστασιακών «εκτρέπεται» σε ένα από τα δυνατότερα όπλα τους ενάντια στη σύγχρονη καπιταλιστική κοινωνία του θεάματος.

Βλέπουμε τελικά, πώς η περιπλάνηση ως πρακτική που ενστερνίστηκαν οι καλλιτέχνες στα τέλη του 19^{ου} αιώνα συνετέλεσε στην απελευθέρωση της τέχνης από το ζυγό της παράδοσης, αποτέλεσε έναυσμα για μία τέχνη που μπορούσε πλέον να συμβαδίζει με την εποχή της, αλλά και να κριτικάρει την εποχή της. Στον επόμενο αιώνα, και ιδωμένη μέσα από ένα εντελώς διαφορετικό κοινωνικό-πολιτικό πλαίσιο, η περιπλάνηση, μεταστρέφεται από τους Καταστασιακούς για να γεφυρώσει –όσο αυτό είναι εφικτό- το χάσμα μεταξύ τέχνης και ζωής, αλλά και για να απελευθερώσει τον άνθρωπο από το ζυγό της ίδιας της κοινωνίας στην οποία ζει, της κοινωνίας του θεάματος που προέβλεψε ο Manet και που ανέλυσαν τόσοι μεταγενέστεροι στοχαστές, με κυριότερο ίσως τον Marshall McLuhan. Σημαντικό επίσης στοιχείο που θα τονίσουμε και θα επανέλθουμε στα επόμενα κεφάλαια, είναι η εξέλιξη της περιπλάνησης από οπτική ηδονοβλεψία (με το βλέμμα να κυριαρχεί), σε ολοκληρωτική εμπειρία των αισθήσεων. Τέλος η ταχύτητα και η καθοδήγηση –ή καλύτερα η μη καθοδήγηση- της περιπλάνησης και του βαδίσματος γενικότερα, ως ‘τακτική’ χρίζει ιδιαίτερης αναφοράς, καθώς θα μας απασχολήσει στο τελευταίο κεφάλαιο της διατριβής σε σχέση με το κοινό της τέχνης.

Υπ. 3: Η περιπλάνηση των Vito Acconci, Sophie Calle, Francis Alÿs, Janet Cardiff.

Έχοντας εξετάσει συνοπτικά στα προηγούμενα κεφάλαια καλλιτέχνες στον οποίον το έργο αναγνωρίζουμε σαφείς επιρροές από την έννοια της περιπλάνησης, όπως τον Constantin Guys, τον κατεξοχήν πλάνητα-καλλιτέχνη, και τους ιμπρεσιονιστές, καθώς και τους εμπνευστές της περιπλάνησης ως αντίδραση, Καταστασιακούς, φτάνουμε στο παρόν κεφάλαιο για να δούμε με μια πιο κριτική ματιά το έργο μεταγενέστερων και σύγχρονων πλέον καλλιτεχνών που έχουν ενστερνιστεί την έννοια και την τεχνική της περιπλάνησης –στην θεωρητική, αλλά και την πρακτική της μορφή- και την έχουν ερμηνεύσει με ποικίλους τρόπους μέσα στο έργο τους. Σαφώς οι καλλιτέχνες που έχουν επηρεαστεί από την περιπλάνηση είναι πολλοί περισσότεροι απ’ όσους έχουμε τη δυνατότητα να μελετήσουμε στην παρούσα διατριβή, συνεπώς θα αρκεστούμε σε μία ενδεικτική επιλογή κάποιων.¹ Κοινό τους στοιχείο ότι έχουν τελικά συμβάλλει με πρωτότυπα έργα στη σύγχρονη τέχνη προσπαθώντας να επανεντάξουν την τέχνη στη ζωή², αλλά και να καταρρίψουν το διαχωρισμό των περιχαρακωμένων εικαστικών μέσων, που τόσο ρητά επέβαλε ο γκρηνμπεργκιανός μοντερνισμός, αμφισβητώντας το υπάρχον πλαίσιο της σύγχρονης εικαστικής δημιουργίας.

Vito Acconci³

Ξεκινώντας την ‘περιπλάνησή’ μας στο έργο των σύγχρονών μας περιπλανώμενων-καλλιτεχνών, θα αναφερθούμε πρωτίστως στον αμφιλεγόμενο και συνάμα πρωτοποριακό Vito Acconci (γ. 1940) και συγκεκριμένα στο έργο του *Following* του

¹ Κάποιοι ακόμα καλλιτέχνες που έχουν ενστερνιστεί την πρακτική της περιπλάνησης είναι ο Richard Long, ο Andy Goldsworthy -και άλλοι land artists- ο On Kawara και πολλοί ακόμα. Επίσης τεχνικές του ντεντέκτιβ που αναλύονται στο παρόν κεφάλαιο βρίσκουμε στο έργο της Ann Sophi Siden. Η επιλογή κάθε φορά του εκάστοτε εικαστικού που παρουσιάζεται θα δικαιολογείται σε υποσημείωση για να μην διακόπτεται η ροή της επιχειρηματολογίας.

² Σαφώς δεν θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι υπάρχει απόλυτη κατάρριψη των ορίων μεταξύ τέχνης και ζωής, όπως επίσης τελικά, αργά ή γρήγορα, κανένας εικαστικός δεν απορρίπτει την αγορά της τέχνης. Ακόμα και εφήμερα έργα, για παράδειγμα τα έργα επιτέλεσης, όπως θα δούμε αναλυτικά στη συνέχεια με το έργο του Vito Acconci, τελικά φιλοξενούνται –συνήθως η καταγραφή τους- στα μεγαλύτερα μουσεία. Συνεπώς η συμβολή των καλλιτεχνών περιπλανώμενων –μαζί βέβαια και με άλλους δημιουργούς- είναι το γεγονός ότι προσπάθησαν και εν μέρει πέτυχαν την επανένταξη της τέχνης μέσα στην ζωή, μία τέχνη που είχε απομονώσει ο γκρηνμπεργκιανός μοντερνισμός.

³ Δεν μπορούσε να λείπει από μία συζήτηση που αφορά την περιπλάνηση το εμβληματικό έργο του Acconci *Following*, το οποίο αποτελεί πρόδρομο όλων των αντίστοιχων ‘ντεντεκτιβικών’ προσεγγίσεων. Επίσης ο συγκεκριμένος καλλιτέχνης, ανήκει στη γενιά των εικαστικών που εδραίωσαν το μέσο της επιτέλεσης, γεγονός που ενισχύει το επιχειρήμα μας ότι η περιπλάνηση αποτελεί ολική αισθητηριακή εμπειρία.

1969 (βλ. εικόνα 8). Προτού όμως επικεντρωθούμε στην καθεαυτού ανάλυσή μας οφείλουμε να παρεμβάλουμε κάποια γενικά στοιχεία που περιγράφουν το ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εξελίχθηκε και έδρασε ο Accopci.

Με το πέρας των δύο Παγκοσμίων Πολέμων τα λαβωμένα κράτη αρχίζουν να αναδιοργανώνονται και να περνούν σε μία φάση σχετικής ευημερίας.⁴ Ειδικότερα στις Η.Π.Α. όπου ο πόλεμος δεν άφησε πίσω του τα συντρίμια της Ευρώπης η ανάρρωση του κράτους και των δομών του ήταν σύντομα εφικτή. Βέβαια, με το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου ξεκινά και ο Ψυχρός Πόλεμος μεταξύ Η.Π.Α. και Σοβιετικής Ένωσης, ένας πόλεμος που θα διαρκέσει έως το τέλος σχεδόν του 20^{ου} αιώνα. Στο εσωτερικό της χώρας ανακατατάξεις και αντιδράσεις κατά του υφιστάμενου status quo -το κίνημα των δικαιωμάτων, το δεύτερο κίνημα του φεμινισμού, το αντι-πολεμικό κίνημα- κατά τις δεκαετίες 1950 και 1960 μεταλλάσσουν ανεπιστρεπτί τον κοινωνικό ιστό.

Η παλιά Αριστερά βυθίζεται στην κρίση, η Νέα Αριστερά αγωνίζεται να ξεχωρίσει και να καθορίσει τον θεωρητικό λόγο της, ενώ, από την άλλη, η μαγευτική εικονογραφία της καταναλωτικής κοινωνίας ολοένα και ενισχύεται.⁵ Η περίοδος αυτή του επαναπροσδιορισμού και των αντιθέσεων επόμενο είναι να επηρεάσει τη διεθνή καλλιτεχνική σκηνή. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρουν οι Σταυρακάκης και Σταφυλάκης:

«Με το τέλος του Β΄ παγκοσμίου πολέμου η υποχώρηση του καθαρού ουτοπικού ριζοσπαστισμού συνοδεύτηκε από την προσδοκία μιας διαρκούς καταναλωτικής ευημερίας στο πλαίσιο του κράτους πρόνοιας. Παρά την διάψευση των προσδοκιών από την παραδοσιακή Αριστερά, νέες ζυμώσεις, μεταξύ πρωτοποριακών τμημάτων της καλλιτεχνικής κοινότητας και των κοινωνικών κινήματων άρχισαν και πάλι να πολλαπλασιάζονται στο μεταπολεμικό σκηνικό, μέσα σε ένα διχοτομημένο κόσμο, με δύο ή περισσότερες ταχύτητες».⁶

Ήδη από τα χρόνια των πολέμων, αλλά και στη συνέχεια γεγονότα όπως η εξαθλίωση της παλιάς Βρετανικής Αυτοκρατορίας από τη μία πλευρά, η έναρξη της μακράς διάλυσης της νεότερης ρωσικής από την άλλη, έχουν ως αποτέλεσμα το Παρίσι τελικά να εκτοπιστεί από μητροπολιτικό κέντρο του μοντερνισμού. Η πρωτοπορία μεταφέρεται στη Νέα Υόρκη, που ως κέντρο της πρωτοπορίας μεσουρανά την

⁴ Στο παρόν σημείωμα θα επικεντρωθούμε στις κοινωνικό-πολιτικές συνθήκες στις Η.Π.Α. της δεκαετίας 1950 και 1960, και όχι της Ευρώπης που αναλύθηκαν στο ακριβώς προηγούμενο κεφάλαιο και σε σχέση με τους Καταστασιακούς, για τον προφανή λόγο ότι ο Accopci είναι ένας αμερικανός καλλιτέχνης.

⁵ Harrison - Wood, *Art in Theory*, σ. 684.

⁶ Σταυρακάκης - Σταφυλάκης, *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, σ. 14.

δεκαετία του 1950. Ο καθαρός μοντερνισμός του Greenberg μετουσιώνεται στους πίνακες των ζωγράφων του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού.⁷

Ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1950, και πάντα σε συνάρτηση με το αέναο μεταλλασσόμενο ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, επέρχεται η πτώση του μοντερνισμού από το βάθρο της αυθεντίας. Αντί για την εξιδανίκευση της τέχνης, όπως αυτή προβλήθηκε από τον Clement Greenberg και τον Michael Fried⁸, οι νέοι καλλιτέχνες αναζητούν την έμπνευση από την αστική εμπειρία μέσα σε έναν κόσμο μαζικής παραγωγής.⁹ Το δίπολο Υλισμός ή Πλαίσιο υπερτερεί στις αναζητήσεις αυτής της μεταβατικής περιόδου.

Οι εκπρόσωποι της νεότερης αμερικανικής πρωτοπορίας αποστασιοποιούνται από τη ρητορική της εξουσίας, απορρίπτοντας ως σημείο προέλευσης της τέχνης τον ατομικό αγώνα για την έκφραση του κάθε μεμονωμένου δημιουργού, όπως πρέσβευε ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός του Greenberg. Χαρακτηριστικό των έργων της περιόδου, συγκεκριμένα της Pop Art που ολοένα ενισχύεται, είναι ότι συνδυάζουν ενός είδους ξέγνοιαστο εορτασμό της καταναλωτικής κοινωνίας που βιώνουν με μια συγκεκριμένη κριτική ανάλυση και προβληματισμό. Αλλά οι εκπρόσωποι του κινήματος της Pop Art μας υπενθυμίζουν επίσης μία σχετικά παραμελημένη πτυχή της νεωτερικότητας μετά τον πόλεμο, το εφήμερο, όπως αυτό εκφράζεται μέσα στα καθημερινά φαινόμενα της αστικής εμπειρίας, κάτι που ενδεχομένως να μας θυμίζει τις πρακτικές του πλάνητα και των ιμπρεσιονιστών στο Παρίσι του 1860. Όμως η κριτική που υποκρύπτεται στα έργα τους εκθέτει τη σύγχρονη κοινωνία ως μία βιτρίνα, κάτι που έχει ξεκινήσει να διαφαίνεται ήδη από την εποχή του Manet,¹⁰ σε διαφορετικό βέβαια ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο, και που κυριαρχεί στους στοχασμούς των θεωρητικών και στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού, όπως ο Debord. Επίσης, αυτή η αναπαράσταση της εμπειρίας της νεωτερικότητας συνεπάγεται επίθεση στις έννοιες της υψηλής τέχνης που υπερισχύουν στις αρχές της δεκαετίας, μέσα από το έργο των Pollock, Newman κτλ. Όπως στην Ευρώπη, έτσι και στην Αμερική, η κληρονομιά του ντανταϊσμού αξιοποιείται ως πόρος των στρατηγικών της πρωτοπορίας.¹¹ Κοινός παρονομαστής των πρακτικών των καλλιτεχνών που

⁷ Περισσότερα για τον Μοντερνισμό στον Greenberg, βλ. Greenberg, *Art and Culture*.

⁸ Fried, *Art and Objecthood*.

⁹ Χαρακτηριστική είναι η εμφάνιση της άλλης όψης του νομίσματος μέσα από το έργο των εικαστικών που σχετίστηκαν με το κίνημα της Pop Art.

¹⁰ Όπως αναλύσαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, θυμίζουμε τον πίνακα του Manet *Exposition Universelle de 1867*.

¹¹ Harrison - Wood, *Art in Theory*, σ. 684.

ξεπροβάλλουν στα τέλη της δεκαετίας του 1950 και στις αρχές της δεκαετίας του 1960 είναι μία προσπάθεια να γεφυρωθεί το χάσμα μεταξύ σύγχρονης τέχνης και σύγχρονης ζωής.

Καθώς η δεκαετία του 1960 πλησιάζει στο τέλος της, και στα πλαίσια ενός ολοένα αναπτυσσόμενου καπιταλισμού, οι προκλήσεις της εμπορευματοποίησης και του καταναλωτισμού δεν άφησαν αδιάφορους τους καλλιτέχνες και από τις δύο πλευρές του Ατλαντικού. Έτσι οι εκπρόσωποι της ύστερης πρωτοπορίας επιδιώκουν «να αμφισβητήσουν το ιεραρχικό περιβάλλον των ισχυροποιημένων ιδρυμάτων τέχνης, των θεσμών και των διαφόρων μορφών ειδημοσύνης, αλλά και τις αξίες μιας αγοράς που είχε διαμορφωθεί και επενδύσει με βάση το μοντερνιστικό και υστερομοντερνιστικό παράδειγμα».¹² Ο πλουραλισμός των εκφάνσεων της νέας αυτής πρωτοπορίας δεν έχει προηγούμενο, όπως παραθέτουν οι Σταυρακάκης και Σταφυλάκης:

«ο μινιμαλισμός, οι εφήμερες δράσεις και οι περφόρμανς, οι τοποειδείς (site-specific) διαδικασίες και παρεμβάσεις, η εννοιολογική και καταγραφική τέχνη με τον έντονο ‘τεκμηριωτισμό’ και την έμφαση στη ‘γλώσσα’ ή την ‘πληροφορία’, τα στρουκτουραλιστικά πειράματα με το φιλμ και την εικόνα, η ‘αποϋλωση’ (dematerialization) του αντικειμένου τέχνης με στόχο την ουτοπική παράκαμψη της θεσμικής αγοράς, η οικειοποίηση (appropriation) των σημείων της μαζικής κουλτούρας με στόχο την αμφισβήτηση των ταυτοτήτων που αυτή παράγει, η θεμελιώδης διαμόρφωση κοινών πολιτικών και συνδικαλιστικών μετώπων και πρακτικών ανάμεσα σε γυναίκες φεμινίστριες»¹³, είναι κάποιες από τις πτυχές της εικαστικής παραγωγής.

Έχοντας κοινό στόχο αφ’ ενός την αμφισβήτηση του μοντερνιστικού προτύπου και αφ’ ετέρου την κριτική –και όχι πλέον την κατά μέτωπο επίθεση¹⁴– στον καπιταλισμό και στις συνέπειες αυτού, τα εικαστικά κινήματα που αναπτύσσονται από τα μέσα της

¹² Σταυρακάκης - Σταφυλάκης, *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, σ. 14.

¹³ Σταυρακάκης - Σταφυλάκης, *ό.π.*

¹⁴ Όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται στο Σταυρακάκης - Σταφυλάκης, *ό.π.*, σ. 38: «Η ύστερη πρωτοπορία, ή μάλλον η αποκαλούμενη νέα πρωτοπορία, στα τέλη της δεκαετίας του ’60, αποτέλεσε σημείο καμπής στο βαθμό που κατανόησε ότι η κατά μέτωπο επίθεση στον καπιταλισμό, εν αναμονή μίας οριστικής ρήξης ή ανατροπής, δεν μπορεί να είναι η τελευταία λέξη και ότι κάθε σοβαρή μορφή πολιτικής δέσμευσης προϋποθέτει την ανατομία του θεσμικού και ιδεολογικού πλαισίου που καθορίζει τους συσχετισμούς στο μεταπολεμικό πεδίο της τέχνης, πέρα από κάθε ουτοπική αυταπάτη καθολικής και μεσσιανικής ανατροπής. Έτσι, τα έργα των Michael Asher, Daniel Buren, Hans Haacke, Marcel Broodthaers κ.ά. συνιστούν τη μετάβαση από τη φαντασίωση μιας ‘καθαρής’ αισθητικής αρνητικότητας σε μια κριτική αρνητικότητα που στόχευε στη διερεύνηση των συμβολικών, ιδεολογικών και οικονομικών προϋποθέσεων της ίδιας της μεταπολεμικής καλλιτεχνικής παραγωγής και πολιτιστικής οικονομίας».

δεκαετίας του 1960 στο σύνολό τους χαρακτηρίζονται από δαιδαλώδη εξέλιξη, αλλά και από τον έντονο προβληματισμό των εκπροσώπων τους.

Έχοντας κάνει μια συνοπτική αναδρομή στις κοινωνικό-πολιτικές εξελίξεις, αλλά και στις εξελίξεις που αφορούν συγκεκριμένα την τέχνη των δεκαετιών 1950 και 1960 στις Η.Π.Α., όπου και γαλουχήθηκε ο Acconci, επιστρέφουμε στο πολύ σημαντικό του, *Following*.

Το συγκεκριμένο έργο δημιουργήθηκε στα πλαίσια της έκθεσης *Street Works IV* στο Architectural League της Νέας Υόρκης, όπου ο Acconci κάθε μέρα από τις 3 έως και τις 25 Οκτωβρίου επέλεγε τυχαία έναν περαστικό, άντρα ή γυναίκα, τον/την οποία ακολουθούσε έως ότου να μπει σε κάποιον ιδιωτικό χώρο.¹⁵ Αυτές οι ‘παρακολούθησεις’ διαρκούσαν από λίγα λεπτά έως ολόκληρες ώρες.¹⁶ Στη συνέχεια ο Acconci συμπλήρωνε μία γραπτή αναφορά της παρακολούθησης, όπως αυτές που γράφουν οι ντεντέκτιβ, και την έστελνε κάθε φορά ταχυδρομικά σε διαφορετικό μέλος της ‘καλλιτεχνικής’ κοινότητας. Το έργο αυτό του Acconci αποτελείται από δύο μέρη, σχεδόν αυτόνομα και εξίσου σημαντικά. Δεν θα επεκταθούμε, για την ώρα, στο δεύτερο κομμάτι, την αποστολή της αναφοράς, που υπάγεται περισσότερο στο κίνημα της mail-art -εικαστικό κίνημα που εμφανίστηκε τη δεκαετία του ’60-αλλά την αναφέρουμε μόνο για να τονίσουμε ότι η καταγραφή της περιπλάνησης-παρακολούθησης θα μπορούσε από μόνη της να αποτελεί αυτόνομο καλλιτεχνικό έργο, όπως θα δούμε άλλωστε στη συνέχεια.

Πιο σημαντικό σε σχέση με την παρούσα διατριβή είναι προφανώς το πρώτο κομμάτι, αυτό της επιτέλεσης¹⁷, η ίδια δηλαδή η παρακολούθηση. Ο Vito Acconci είναι από τους πρώτους καλλιτέχνες που πειραματίστηκαν με την τεχνική της επιτέλεσης και της εννοιολογικής τέχνης. Τη βάση των συχνά ιδιαίτερα προκλητικών έργων του αποτέλεσε το ίδιο το σώμα του, το σώμα του καλλιτέχνη.¹⁸ Βλέπουμε πως και στο έργο *Following* πρωταρχικό ρόλο για τον Acconci αποτελεί η γλώσσα του σώματος, και πιο συγκεκριμένα η γλώσσα του σώματος στη δημόσια σφαίρα. Κατά

¹⁵ Linker, *Vito Acconci*, σ. 20.

¹⁶ Μέρος της καταγραφής του έργου φιλοξενείται στο Metropolitan Museum of Art της Νέας Υόρκης στη μορφή φωτογραφικού υλικού.

¹⁷ Το performance art έχει μεταφραστεί με το όρο επιτέλεση στα ελληνικά. Αν και ο όρος χρησιμοποιείται και αμετάφραστος, ως περφόρμανς, στην παρούσα διατριβή επιλέγουμε να χρησιμοποιήσουμε την μετάφραση ‘επιτέλεση’, καθώς προτιμάται από πολλούς συγγραφείς.

¹⁸ Μία ακόμα μελέτη για τον Vito Acconci που χρησιμοποιήθηκε στην παρούσα διατριβή είναι το Ward – Taylor - Bloomer, *Vito Acconci*.

τον ίδιο¹⁹, παρακολουθώντας τον περαστικό, τον τυχαίο περαστικό, αφήνει πίσω την ταυτότητά του, την ατομικότητά του, τον ίδιο του τον εαυτό και γίνεται η συνέχεια του περαστικού, η σκιά του. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να αναφερθούμε ξανά στην έννοια του διπλού, του *doppelgänger* που είδαμε στο θεωρητικό μέρος της διατριβής.²⁰ Ο Acconci εδώ γίνεται η σκιά του ατόμου που ακολουθεί, αλλά η σκιά αυτή έχει μία χροιά απειλητική, και για τον ακολουθούμενο, ο οποίος δεν γνωρίζει ότι παρακολουθείται, αλλά και για τον καλλιτέχνη που ουσιαστικά, όπως ο ίδιος αναφέρει, χάνει την ταυτότητά του. Ο Acconci γίνεται το κακόβουλο διπλό του εκάστοτε περαστικού και η επιτέλεσή του ενέχει το στοιχείο του ανοίκειου, όπως χαρακτηρίστηκε από τον Φρόντ.²¹

Η κίνηση του περαστικού υπαγορεύει την κίνηση του ιδίου του καλλιτέχνη, συνεπώς, κατά την πρώτη ανάγνωση του *Following* του Acconci, βλέπουμε ότι τον έλεγχο της κίνησης και της διάρκειας της επιτέλεσης έχει, ακούσια μεν, αποκλειστικά δε, ο προπορευόμενος τυχαίος περαστικός και φαίνεται ότι ο καλλιτέχνης δεν διατηρεί την αυτοτέλειά του. Όμως και πάλι, αν το εξετάσουμε πιο κριτικά, αντιλαμβανόμαστε ότι τελικά τον πλήρη έλεγχο έχει ο Acconci, καθώς εκείνος έχει θέσει εξ αρχής τους κανόνες του, εκείνος έχει καθορίσει το ρόλο του. Εκείνος έχει γράψει το σενάριο και εκείνος έχει επιλέξει να ακολουθεί τους περαστικούς έως ότου περάσουν από την δημόσια στην ιδιωτική σφαίρα. Συνεπώς συμπεραίνουμε ότι ακολουθώντας κάποιον άγνωστο στους δρόμους της Νέας Υόρκης του 1960, ο Acconci έχει τη δυνατότητα να βιώσει τον έλεγχο, τον έλεγχο όμως από δύο διαφορετικές πλευρές, τον έλεγχο που έχει ο ίδιος ο καλλιτέχνης πάνω στον περαστικό, ακολουθώντας τον, αλλά και τον έλεγχο που ασκεί ο περαστικός στον καλλιτέχνη με το να επηρεάζει, να υπαγορεύει την πορεία του. Και εντέλει τον έλεγχο που έχει ο ίδιος ο καλλιτέχνης-σεναριογράφος σε όλο το έργο.

¹⁹ Linker, *Vito Acconci*, σ. 20.

²⁰ Παραθέτουμε εδώ αυτούσια την υποσημείωση που αναφέρεται στο «διπλό» στο πρώτο κεφάλαιο «Απαρχές της χωρικής περιπλάνησης στον *Άνθρωπο του πλήθους* του Πόε»: Το διπλό, ή ο όρος *doppelgänger* στα γερμανικά, που σε πιστή μετάφραση σημαίνει ο διπλός προκάτοχος, έχει συζητηθεί από πολλούς ψυχαναλυτές και έχει χρησιμοποιηθεί συχνά στη λογοτεχνία, βλ. Hoffmann, Wilde. Από τις πρώτες και πιο σημαντικές μελέτες είναι το Rank, *Der Doppelgänger*. Στη μελέτη του ο Otto Rank κάνει μία εθνολογική αναδρομή στην έννοια του διπλού, όπως έχει εμφανιστεί στη μυθολογία, αλλά και στις προλήψεις λαών, όπως οι Ινδιάνοι, οι αρχαίοι Έλληνες (ο μύθος του Νάρκισσου), κ.ά., είτε με τη μορφή της σκιάς, είτε με τη μορφή της αντανάκλασης. Αναφέρει ακόμα ότι η σκιά, ή το διπλό μπορεί να συμβολίζει τη συνείδηση του ατόμου. Αλλά και ο Sigmund Freud έχει επίσης ασχοληθεί με το θέμα στο δοκίμιό του “Das Unheimliche” του 1919 –μεταφρασμένο στα ελληνικά: Φρόντ, *Το ανοίκειο*. Συγκεκριμένα ο Φρόντ αναφέρεται στο διπλό (σωσία), και στον Otto Rank καταλήγοντας ότι το διπλό, ή σωσίας, ενώ αρχικά αποτέλεσε ένα στοιχείο διασφάλισης της διατήρησης του Εγώ, ένα ναρκισσιστικό εντέλει μόρφωμα, τελικά εξελίσσεται σε «έναν ανοίκειο προάγγελο θανάτου».

²¹ Φρόντ, *Το ανοίκειο*.

Η απόσταση που κρατά ο Acconci από το άτομο που ακολουθεί είναι μία απόσταση ασφαλείας, για να μην αποκαλυφθεί, αλλά είναι συμβολικά και η απόσταση που κρατά ο πλάνητας από το πλήθος.²² Η ταχύτητα σαφώς καθορίζεται από τον ακολουθούμενο, από το ‘διπλό’. Αυτή η πρώτη προσέγγιση του Acconci διαφέρει αρκετά από την αβίαστη περιπλάνηση του πλάνητα, αλλά και από την καταστασιακή περιπλάνηση και θυμίζει στρατευμένη-υποχρεωτική πορεία και όχι δημιουργικό περίπατο. Όμως οφείλουμε να τονίσουμε ότι σκοπός του Acconci δεν ήταν ούτε η παρατήρηση του πλήθους, αλλά ούτε η ανάγνωση της πόλης. Βασικός στόχος του καλλιτέχνη εδώ είναι η ίδια η επιτέλεση. Σκοπός του Acconci είναι να μελετήσει τη γλώσσα του σώματος, να επιβάλει, στην προκειμένη περίπτωση, τον εξωτερικό παράγοντα στη δική του γλώσσα του σώματος. Η περιπλάνηση αυτή στο έργο του αφορά και διερευνά μία από τις πιο βασικές έννοιες της επιτέλεσης, ως καινούργια για την εποχή μορφή τέχνης, την πρωταρχική σημασία και βαρύτητα που αποδίδεται στο ίδιο το σώμα του καλλιτέχνη. Συμπεραίνουμε συνεπώς, όπως είδαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο σε σχέση με τους Καταστασιακούς, ότι η περιπλάνηση- παρακολούθηση του Acconci ξεπερνά τα όρια μίας οπτικής και μόνο δραστηριότητας, για να αποτελέσει ολική αισθητηριακή εμπειρία. Ο Acconci εστιάζει στο σώμα και όχι μόνο στο βλέμμα.

Το *Following* ήταν ένα έργο εξαιρετικά ελεύθερο από πλευράς και χρόνου, αλλά και χώρου και μπορούσε να επεκταθεί για ολόκληρες ώρες και σε ολόκληρη τη Νέα Υόρκη, ανάλογα πάντα με το που θα οδηγούσε τον καλλιτέχνη ο άνδρας ή η γυναίκα που είχε επιλέξει να ακολουθήσει. Σημαντικό στοιχείο του έργου ήταν η κριτική ενάντια στον συμβατικό τρόπο έκθεσης της τέχνης –μαζί βέβαια και με πολλά άλλα σύγχρονά του έργα, όπως αναφέραμε και στην εισαγωγή του παρόντος κεφαλαίου- η απομάκρυνση δηλαδή από τα συγκεκριμένα και περιοριστικά χωρικά πλαίσια της γκαλερί. Ειρωνικό όμως είναι, πρέπει να παραδεχτούμε, το γεγονός, ότι παρόλη την προσπάθεια του Vito Acconci να αφήσει πίσω του τον περιορισμένο χώρο της γκαλερί, τελικά τα έργα του τώρα σώζονται ως καταγραφή των δρώμενων σε κείμενα, φωτογραφίες και διαγράμματα που κοσμούν τους τοίχους των μεγαλύτερων

²² Σαφώς η περιπλάνηση του πλάνητα και του Acconci διαφέρουν κατά πολύ και σαφώς επιτελούνται μέσα σε εντελώς διαφορετικό ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο. Δεν προσπαθούμε συνεπώς να συγκρίνουμε, απλά επισημαίνουμε κάποια σημεία που βρίσκουμε κοινά και ενδιαφέροντα.

μουσείων του κόσμου.²³ Συνεπώς, παρόλο που το *Following* στην αυθεντική του μορφή ήταν μία επιτέλεση που έλαβε χώρα κάποια συγκεκριμένη ημερομηνία, σε συγκεκριμένο χώρο, τελικά η αναπαραγωγή του –όχι οι αναφορές που έστειλε ο ίδιος ο καλλιτέχνης, αλλά η φωτογραφική αναπαραγωγή του ίδιου του δρώμενου- αποτελεί ξεχωριστό έργο τέχνης.²⁴ Αυτό μας κάνει να αναρωτηθούμε σχετικά με την ουσία και την αυτοτέλεια της καταγραφής του έργου τέχνης, στη συγκεκριμένη περίπτωση την καταγραφή της περιπλάνησης και να καταλήξουμε ότι πρέπει να αποδεχτούμε ότι η καταγραφή πολλές φορές είναι εξίσου σημαντική με την ίδια την περιπλάνηση. Ίσως ακόμα μπορούμε να θεωρήσουμε την καταγραφή της περιπλάνησης αυτόνομο εικαστικό έργο.²⁵

Ενδιαφέρον θα ήταν, στο σημείο αυτό να πούμε ότι ο ‘περιπλανώμενος’ της Νέας Υόρκης Accoppi, τελικά συγκεντρώνει τις εμπειρίες που έχει αποκομίσει στις ώρες περιπλάνησής του, τις καταγράφει, ενδεχομένως τις ερμηνεύει, τις φιλτράρει και δημιουργεί επιπρόσθετο εικαστικό έργο, πέραν δηλαδή της αυτούσιας επιτέλεσης που προηγήθηκε, το οποίο τελικά στέλνει στους ενδιαφερόμενους. Ο καλλιτέχνης πολύ έξυπνα και συμβολικά τελικά πουλά στον κόσμο της τέχνης την ίδια του την εικόνα, την ίδια του την περιπλάνηση, όπως πριν από αυτόν έκανε και ο πλάνητας, ή ο φυσιολόγος. Το σημείο αυτό είναι καίριο και θα μπορούσαμε τελικά να παραλληλίσουμε την φαινομενικά άσκοπη περιπλάνηση με την ίδια την καλλιτεχνική πρακτική και τη σχέση της με την παραγωγή εμπορεύματος και υπεραξιών. Πληθώρα καλλιτεχνών –κυρίως κατά τη δεκαετία του ’60- δημιούργησαν έργα που δεν ήταν ‘ευκόλως εμπορεύσιμα’ (τέχνη της επιτέλεσης, εννοιακή τέχνη, δρώμενα, μινιμαλισμός και πολλά άλλα), αρκεί να αναφέρουμε την εμμονή ορισμένων καλλιτεχνών με το ίδιο το κενό -το τίποτα-, όπως ο Yves Klein, ο Andy Warhol, ή ο σύγχρονός μας Martin Creed, είτε για να σχολιάσουν την εμπορικότητα της τέχνης, είτε για να αντιδράσουν στους θεσμούς της, όπως αναφέραμε και πιο πάνω. Πολλά από αυτά τα έργα –άλλοτε κατόπιν επιλογής του καλλιτέχνη, και άλλοτε όχι- είναι τελικά, είτε στην αυτούσια μορφή τους, είτε στην καταγραφή τους εμπόρευμα και σαφώς καταγράφουν υπεραξίες. Στον αντίποδα βρίσκουμε κάποια έργα που στην πραγματικότητα δεν υπόκεινται σε οικονομική εκμετάλλευση, για παράδειγμα το *In*

²³ Όπως αναφέρεται και στην υποσημείωση 2, αργά ή γρήγορα, κανένας εικαστικός δεν απορρίπτει την αγορά της τέχνης και τα περισσότερα έργα καταλήγουν να φιλοξενούνται στα μεγαλύτερα μουσεία.

²⁴ Βλ. υποσημείωση 16.

²⁵ Το αν τελικά η καταγραφή του εφήμερου έργου τέχνης αποτελεί ξεχωριστό έργο, ή μέρος του έργου είναι ένα πολύ μεγάλο θέμα προς συζήτηση στο οποίο δεν θα επεκταθούμε στην παρούσα.

Search of the Miraculous (1975-ατελής) του Bas Jan Ader (1942-1975), για το οποίο δεν υπάρχει καταγεγραμμένο υλικό, ούτε καν φωτογραφική αναπαραγωγή, εφόσον ο καλλιτέχνης δεν έφτασε ποτέ στο προορισμό του.²⁶ Εδώ –όπως πολύ συχνά στο παρελθόν- ο Acconci σχολιάζει την ‘ιδιότητα’ αυτή της τέχνης του να δημιουργεί υπεραξίες, στέλνοντας την αναφορά του έργου του –της φαινομενικά άσκοπης παρακολούθησης του- στους φιλότεχνους, δηλαδή ουσιαστικά στους πελάτες του.

Τελικά καταλήγουμε ότι η περιπλάνηση του περιπλανώμενου–ντεντέκτιβ Acconci στους δρόμους της Νέας Υόρκης είναι μία πρακτική που διεγείρει ποικίλους προβληματισμούς. Κατ’ αρχάς αποσκοπεί στη διερεύνηση των ορίων του ιδιωτικού-δημοσίου, εφόσον η παρακολούθηση δεν συνεχίζεται στην ιδιωτική σφαίρα, ασχέτως αν αυτό θα ήταν εξαιρετικά δύσκολο -όχι όμως και ανέφικτο για έναν ιδιαίτερα προκλητικό καλλιτέχνη- όπως ο Acconci. Αφ’ ετέρου η περιπλάνηση του εικαστικού με κύριο ενδιαφέρον του το ίδιο του το σώμα και πώς αυτό επηρεάζεται από εξωτερικές συνθήκες, είτε αυτές είναι η κίνηση του ανθρώπου που παρακολουθεί, είτε είναι η Νέα Υόρκη της δεκαετίας του ’60, τονίζει την ίδια την ουσία της επιτέλεσης, ως πρωτοποριακού για την εποχή μέσου τέχνης. Η περιπλάνηση του Acconci εξελίσσεται από οπτική και μόνο δραστηριότητα, σε ολική αισθητηριακή εμπειρία. Ακόμα, ο σαφής σχολιασμός του καλλιτέχνη περί υπεραξιών που συχνά μπορούν να εξελιχθούν μέσα στην τέχνη αποτελεί θέμα συζήτησης μέχρι και σήμερα. Τέλος, η καταγραφή του έργου τέχνης, είτε αυτό είναι επιτέλεση, είτε δρώμενο κτλ., και η δυνατότητα της καταγραφής αυτής να αποτελέσει αυτόνομο έργο τέχνης, είναι ακόμα ένα καίριο ζήτημα. Αντιλαμβανόμαστε συνεπώς ότι τα θέματα που αγγίζει το συγκεκριμένο έργο του Vito Acconci, το καθιστούν καινοτόμο και συνάμα εμβληματικό και όπως θα δούμε στη συνέχεια επηρέασε πληθώρα μεταγενέστερων εικαστικών.

Οι δεκαετίες 1980 και 1990 – «η μεταμοντέρνα κατάσταση»²⁷

Τα τραύματα των παγκοσμίων πολέμων έχουν προ πολλού κλείσει και στην Αμερική, αλλά και στην βαρύτερα πληγείσα Ευρώπη. Οι ριζοσπαστικές και ανατρεπτικές ανακατατάξεις των δεκαετιών 1950 και 1960 -ο Μάης του ’68, ο πόλεμος του Βιετνάμ και οι αντιδράσεις σε αυτόν, ο Ψυχρός πόλεμος- έχουν διαμορφώσει εκ νέου το πολιτικό-κοινωνικό πρόσωπο του λεγόμενου δυτικού κόσμου. Ο πόλεμος του

²⁶ Jan Ader – Beenker – Heiser – Dean - De Groot - Hardeman, *Please don't leave me*.

²⁷ Εδώ στην ελληνική μετάφραση: Λυοτάρ, *Η μεταμοντέρνα κατάσταση*.

Βιετνάμ τελειώνει το 1975, αφήνοντας πίσω του μία λαβωμένη αμερικανική γενιά, ενώ και ο Ψυχρός Πόλεμος τερματίζεται 15 περίπου χρόνια αργότερα, το 1991, αφήνοντας το λεγόμενο ανατολικό μπλοκ σε μία κατάσταση αναδιάρθρωσης και επανεξέτασης. Και οι δύο μεγάλες δυνάμεις έχουν πλέον χάσει την αίγλη και την υπεροχή τους. Από την άλλη, οι κοινωνικές προοδευτικές αξίες που αναπτύχθηκαν κατά τη δεκαετία του 1960, όπως η αύξηση της πολιτικής συνείδησης και η πολιτική και οικονομική ελευθερία των γυναικών, συνεχίζουν να κερδίζουν έδαφος.²⁸ Το '70 είναι επίσης η δεκαετία όπου ζητήματα περιβαλλοντικά για πρώτη φορά προβληματίζουν τον κόσμο.

Η δεκαετία του 1970 χαρακτηρίζεται από μία έντονη αστάθεια όσον αφορά το οικονομικό κυρίως πλαίσιο. Πιο συγκεκριμένα η κρίση του πετρελαίου, επηρεάζει τις αναπτυγμένες βιομηχανικά χώρες, οι οποίες βιώνουν την χειρότερη ύφεση από το 1930, ύφεση που συνοδεύτηκε από μεγάλο πληθωρισμό και σημαντική αύξηση της ανεργίας. Από την άλλη, βιομηχανίες όπως αυτή της Ιαπωνίας ανθούν, καταργώντας με αυτόν τον τρόπο μία και καλή το δυτικό μονοπώλιο που κυριαρχεί από τον προηγούμενο αιώνα. Στην Αμερική, που μέχρι πρότινος μεσουρανεί, η δεκαετία του 1970 είναι μία περίοδος προβληματισμού. Ήδη από το 1960, ο πόλεμος του Βιετνάμ, το σκάνδαλο Watergate, η αβεβαιότητα στη Μέση Ανατολή και η οικονομική κρίση έχει υπονομεύσει την αυτοπεποίθηση των Αμερικανών, ενώ η πολιτική αναταραχή και η αύξηση της εγκληματικότητας χαρακτηρίζουν την περίοδο. Από την επόμενη δεκαετία όμως οι Αμερικανοί υιοθετούν ένα νέο συντηρητισμό στην κοινωνική, οικονομική και πολιτική ζωή όπως προωθείται από τις πολιτικές του προέδρου Ronald Reagan. Οι οικονομικές συνθήκες βελτιώνονται κατά πολύ και σχετικά απότομα, με αποτέλεσμα ο υλισμός και ο καταναλωτισμός να μεσουρανούν, ενώ πρωτοεμφανίζεται και ο τύπος του *yuppie*.

Η δεκαετία του 1980, όχι μόνο στην Αμερική, αλλά και στον υπόλοιπο ανεπτυγμένο κόσμο –όπου πλέον έχει ξεπεραστεί η ύφεση καθώς εξομαλύνεται και η κρίση της ενέργειας– είναι μία περίοδος μεγάλης κοινωνικής και οικονομικής αλλαγής. Η οικονομική φιλελευθεροποίηση που υιοθετείται στον δυτικό κόσμο (*laissez-faire*), κυρίως στην Αμερική και το Ηνωμένο Βασίλειο, έχει ως αποτέλεσμα μεγάλες πολυεθνικές εταιρίες να μεταφερθούν σε Ταϊλάνδη, Μεξικό, Νότια Κορέα, Ταϊβάν και Κίνα. Άμεση συνέπεια αυτού ότι ο πλούτος και η παραγωγή μεταναστεύουν σε

²⁸ Δεν είναι τυχαίο ότι ακόμα και ένα σχετικά συντηρητικό κράτος όπως η Βρετανία το 1979 εκλέγει την πρώτη γυναίκα, Margaret Thatcher, στο ανώτατο εκλέξιμο αξίωμα.

νέες βιομηχανικές οικονομίες. Στη Σοβιετική Ένωση το καθεστώς δεν είναι πιο τόσο απολυταρχικό, ενώ συνάπτονται και οι πρώτες σχέσεις με τη Δύση με τον Γκορμπατσόφ. Άλλωστε ο Ψυχρός πόλεμος οδεύει προς το τέλος του. Στο τέλος της δεκαετίας, ο Ψυχρός Πόλεμος τελειώνει και οριστικά, με την πτώση του Τείχους του Βερολίνου το 1989 και την επανένωση της Γερμανίας, αλλά και με την, κατά τη διάρκεια του 1989, κατάρρευση του μεγαλύτερου μέρους των κομμουνιστικών κυβερνήσεων στην Ανατολική Ευρώπη.

Ο διεθνισμός που κυριάρχησε στις προηγούμενη δεκαετίες σιγά, αλλά σταθερά αντικαθιστάται από ένα αίσθημα παγκοσμιοποίησης. «Σε έναν κόσμο χωρίς σύνορα και δίχως κέντρο, οι πολιτικές εξελίξεις συνιστούν το άμεσο και αδιαμεσολάβητο αποτέλεσμα της αέναης κυκλοφορίας των ατόμων και των ομάδων», όπως επισημαίνουν οι Σταυρακάκης και Σταφυλάκης.²⁹ Πολύ σημαντική τεχνολογική εξέλιξη της δεκαετίας η ανάπτυξη του διαδικτύου, άλλος ένας ακόμα παράγοντας που συντελεί καθοριστικά στην παγκοσμιοποίηση. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι αν μία λέξη χαρακτήριζε τη δεκαετία του 1980 και κατ' επέκταση του 1990, είναι ακριβώς αυτή, η παγκοσμιοποίηση.

Στον τομέα της τέχνης, οι δεκαετίες '70 και '80 αποτελούν μία μεταβατική περίοδο. Ήδη, όπως έχουμε δει, από τη δεκαετία του '60 και έπειτα ο μοντερνισμός έχει αμφισβητηθεί. Στις δύο επόμενες δεκαετίες η αμφισβήτηση αυτή κορυφώνεται στα πλαίσια του εκκολαπτόμενου μεταμοντερνισμού. Ήδη από τα χρόνια του Ψυχρού Πολέμου η παγκόσμια κουλτούρα διέπεται από ένα δίπολο, αυτό της Δύσης – Ανατολής, Καπιταλισμού – Κομμουνισμού, Μοντερνισμού – Ρεαλισμού.³⁰ Όπως αναφέρουν οι Harrison και Wood η απολιτική αρετή που χαρακτήρισε τον μοντερνισμό αντιπαράκειται με τον πολιτικό δογματισμό του Ρεαλισμού στο Σοβιέτ. Με την πτώση της Σοβιετικής Ένωσης και το τέλος του Ψυχρού Πολέμου, οι συνθήκες αλλάζουν. Πλέον ούτε ο αστικός ουτοπισμός του μοντερνισμού του Greenberg, αλλά ούτε και ο στρατευμένος Ρεαλισμός της ΕΣΣΔ ελκύουν τους καλλιτέχνες, οι οποίοι ψάχνουν να βρουν κάτι άλλο, μία άλλη διέξοδο. Και στο εύφορο αυτό έδαφος της ιστορικής ανακατάταξης και αμφισβήτησης θα φυτρώσει ο σπόρος του μεταμοντερνισμού. Βέβαια, στο σημείο αυτό οφείλουμε να επισημάνουμε ότι ο μεταμοντερνισμός ως κίνημα και ως θεωρία δεν έχει σαφή περιγράμματα και

²⁹ Σταυρακάκης - Σταφυλάκης, *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, σ. 17.

³⁰ Harrison - Wood, *Art in Theory*, σ. 987.

δεν μπορεί να προσδιοριστεί επαρκώς.³¹ Κατά τον Frederic Jameson, για παράδειγμα, το μεταμοντέρνο αναγνωρίζεται σε έργα που απορρίπτουν κάθε πρόσχημα αυθορμητισμού και αμεσότητας της έκφρασης, κάνοντας χρήση αντί αυτών τη μίμηση και την ασυνέχεια.³² Από την άλλη, ο Craig Owens στο άρθρο του “The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism”, υποστηρίζει ότι ο μεταμοντερνισμός δεν αποτελεί μια νέα μορφή πρακτικής της τέχνης, αλλά μάλλον έναν κριτικό αποπροσανατολισμό της παράδοσης.³³ Αν μπορούσαμε να ορίσουμε, έστω σχετικά γενικευμένα, την ριζωματική φύση του μεταμοντερνισμού θα αναγνωρίζαμε τρία βασικά παρακλάδια, το μεταμοντερνισμό ως κριτική της ιστορικής αφήγησης, το μεταμοντερνισμό ως κριτική του μύθου της πρωτοτυπίας³⁴ και το μεταμοντερνισμό ως κριτική της έννοιας της διαφοράς.³⁵

Το 1954 ο Clement Greenberg είχε δηλώσει ότι «η τέχνη είναι ένα ζήτημα που αφορά αυστηρά την εμπειρία και όχι τις αρχές».³⁶ Η θεώρηση αυτή απορρίπτεται από τη γενιά της εννοιολογικής τέχνης³⁷, ήδη από το 1960. Τη δεκαετία του '70 και του '80, και στα πλαίσια της μεταμοντέρνας θεώρησης, επικρατεί η άποψη ότι η εμπειρία και οι αρχές σχετίζονται και θα ήταν περιοριστικό να θεωρήσουμε ότι υπάρχει διαφοροποίηση, πόσο μάλλον ιεραρχία μεταξύ των δύο. Οι καλλιτέχνες που δρουν κάτω από την σκέπη του μεταμοντερνισμού θα απορρίψουν την εσωτερικότητα που πρεσβεύει ο Greenberg, και θα προβούν σε ένα πρωτοφανές άνοιγμα προς την κοινωνία και την κουλτούρα του σύγχρονου τους πλαισίου.³⁸ Και ενώ ο μοντερνισμός αναφέρεται στις τυπικές μορφές της ηγεμονικής κουλτούρας -δυτική στον προσανατολισμό, καπιταλιστική από πλευράς οικονομικής τάσης, αστική από πλευράς χαρακτήρα, λευκή σε φυλετική χροιά, και αρσενική σε κυρίαρχο φύλο- ο μεταμοντερνισμός έρχεται να καταρρίψει όλα αυτά τα στερεότυπα.

³¹ Όπως και το ρίζωμα του Ντελέζ, θυμίζουμε.

³² Jameson, *Postmodernism*.

³³ Foster, *Postmodern Culture*.

³⁴ Krauss, *The Originality of the Avant-Garde*.

³⁵ Harrison -Wood, *Art in Theory*, σ. 987.

³⁶ Greenberg, *Art and Culture*, σ. 133.

³⁷ Εξαιρετική μελέτη για την εννοιολογική τέχνη αποτελεί το Godfrey, *Conceptual Art*.

³⁸ Κατά τους Σταυρακάκη και Σταφυλάκη στο Σταυρακάκης - Σταφυλάκης, *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, σ. 17, συγκεκριμένα: «Η πολιτική πρόταση του κριτικού Μεταμοντερνισμού υπήρξε περισσότερο συνθετική στο βαθμό που εντόπισε στη δουλειά ορισμένων καλλιτεχνών της δεκαετίας του '70 και του '80 την υποχώρηση του εσωτερικού μορφικού και αντιληπτικού πειραματισμού αλλά και τη στροφή προς τη διερεύνηση των συσχετίσεων με άλλες πρακτικές στην πολιτιστική βιομηχανία, στο «διακείμενο» δηλαδή που σχηματίζεται ανάμεσα στις διαφορετικού τύπου καλλιτεχνικές διοργανώσεις και θεσμούς, στους αρχιτεκτονικούς κώδικες, στον τύπο και στη δημόσια σφαίρα, στην ποπ κουλτούρα και στην κινηματογραφική οθόνη, στις αναφορές της κριτικής κτλ.»

Από πλευράς ιδεολογικού πλαισίου, ο μεταμοντερνισμός αναπτύσσεται σε μία περίοδο όπου η μαρξιστική παράδοση έχει επεκταθεί σημαντικά, η φροϋδική θεωρία έχει επανεξεταστεί από φεμινιστική σκοπιά, νέες θεωρίες που αφορούν την γλωσσολογία και τη λογοτεχνία εμφανίζονται στη Γαλλία. Η εποχή, όπως και η τέχνη χαρακτηρίζονται από έναν πρωτοφανή πλουραλισμό, όπως διαπιστώνουν οι Σταυρακάκης και Σταφυλάκης: «Τη δεκαετία του 1980 οι ποικίλες πρακτικές που ξεπήδησαν στο καλλιτεχνικό σκηνικό των προηγούμενων δεκαετιών βρέθηκαν πρόσωπο με πρόσωπο με την ιδεολογία της ελεύθερης αγοράς, του τέλους της ιστορίας και των ιδεολογιών. Συνέπεια της συνάντησης αυτής ήταν η άποψη ότι πλέον κυριαρχεί ένας πλουραλισμός από ‘στυλ’»³⁹.

Στην επόμενη ακριβώς δεκαετία, αυτή του '90, όπου ο μεταμοντερνισμός έχει πλέον εδραιωθεί, η παγκοσμιοποίηση σε αγορά και κουλτούρα, έχει ως αποτέλεσμα να επηρεαστεί αφ' ενός ο δημιουργός και αφ' ετέρου ο αποδέκτης της σύγχρονης τέχνης. Έτσι, εμφανίζεται ο:

«‘καλλιτέχνης νομάδας’, ως έννοικος μιας παγκόσμιας κουλτούρας. Μορφές τοποειδούς, οικολογικής τέχνης, και κοινοτικής τέχνης ξεπήδησαν μέσα από έναν ενθουσιασμό για τις τοπικές κοινότητες και τις ιστορίες τους. Δίπλα στον νέο αυτό σχηματισμό εμφανίστηκε και ένα νέο μοντέλο δράσης. Στα μέσα της δεκαετίας του '90 ο Hal Foster το θεωρητικοποίησε ως ‘ο καλλιτέχνης εθνογράφος’⁴⁰».⁴¹

Από την άλλη και όσον αφορά το κοινό της τέχνης, θα γίνει εκτενής αναφορά στο τελευταίο κεφάλαιο της παρούσας διατριβής.

Σε αυτό το πλαίσιο της αμφισβήτησης, αλλά και της ολοένα ενισχυόμενης παγκοσμιοποίησης γαλουχούνται, και δρουν οι καλλιτέχνες που θα δούμε στη συνέχεια. Χωρίς να παίζει πια τόσο ρόλο ο γεωγραφικός προσδιορισμός της πρακτικής⁴² τους, άλλωστε πολλοί από αυτούς μετακινούνται συχνά, οι καλλιτέχνες της γενιάς του '80 και του '90 επιδιώκουν μία συνολική επανεξέταση της ιστορίας, της θεωρίας και της πρακτικής της τέχνης του παρελθόντος.

³⁹ Σταυρακάκης - Σταφυλάκης, *ό.π.*, σ. 16.

⁴⁰ Για τον «καλλιτέχνη εθνογράφο», όπως παρουσιάζεται από τον Hal Foster γίνεται αναφορά σε επόμενο κεφάλαιο σε σχέση με τον εικαστικό Mark Dion.

⁴¹ Σταυρακάκης - Σταφυλάκης, *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, σ. 18.

⁴² Εκτός από τον Francis Alÿs, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

Sophie Calle – η ντεντέκτιβ⁴³

Μία δεκαετία μετά τον πρωτοποριακό Vito Acconci, και σαφώς επηρεασμένη, αφ' ενός από το έργο του *Following* και αφ' ετέρου από τους προβληματισμούς που θέτει ο μεταμοντερνισμός, δραστηριοποιείται μία γυναίκα εικαστικός, η Sophie Calle (γ. 1953). Και η Sophie Calle, όπως πριν από αυτήν ο Acconci, τοποθετεί τον ίδιο της τον εαυτό στη σκηνή, αλλά αυτή τη φορά μέσω του κειμένου και της φωτογραφίας, της καταγραφής δηλαδή της επιτέλεσης, στην προκειμένη περίπτωση της περιπλάνησης. Δεν εστιάζει στο σώμα και στην ίδια την επιτέλεση, όπως πριν από αυτήν ο Acconci, αλλά χρησιμοποιεί την περιπλάνηση και την παρακολούθηση περισσότερο ως έναυσμα, ως τεχνική ακόμα θα μπορούσαμε να πούμε, ενώ το έργο της τελικά είναι η καταγραφή αυτών. Η Calle συνεπώς εστιάζει στο δεύτερο μέρος του *Following*, το οποίο και εξελίσσει ποικιλοτρόπως, όπως θα δούμε στη συνέχεια. Τα έργα της είναι συχνά αυτοβιογραφικά, άλλοτε με βάση αληθινή, άλλοτε μυθιστορηματικά και άλλοτε συνδυασμός των δύο. Το έργο της βασίζεται στην αφήγηση και τη φωτογραφία και θέτει θέματα όπως της ταυτότητας, της ιδιοκτησίας, του μυστικού.⁴⁴ Η Sophie Calle, όπως χαρακτηριστικά λέει ο Alfred Pacquement, «καθιστά το θεατή συνένοχο στην οικειότητά της, χωρίς να είναι σε θέση να ξεφύγει».⁴⁵ Θέτει σε κίνδυνο, εκτός από τον εαυτό της, κυριολεκτικά και συμβολικά, ακόμα και τον θεατή που εν μέρει συμμετέχει στο έργο της παρακολούθησης. Στη συνέχεια θα εξετάσουμε με περισσότερη λεπτομέρεια κάποια από τα έργα της.

Από τα πρώτα έργα που η Sophie Calle ασχολείται με την περιπλάνηση –αν και στην περίπτωση της η περιπλάνηση έχει τη μορφή της παρακολούθησης- είναι το *To Follow* του 1979 (βλ. εικόνα 9). Η ίδια η εικαστικός περιγράφει συνοπτικά το έργο της: «Για μήνες το 1979 ακολουθούσα ξένους στο δρόμο – για την ικανοποίηση της παρακολούθησης και μόνο και όχι επειδή με ενδιέφεραν. Τους φωτογράφιζα χωρίς να το γνωρίζουν, κρατούσα σημειώσεις για τις κινήσεις τους, και τελικά τους έχανα και τους ξεχνούσα».⁴⁶ Το πρότζεκτ αυτό της Sophie Calle ξεκίνησε γιατί είχε γυρίσει στο

⁴³ Στο θεωρητικό μέρος συζητήσαμε τον περιπλανώμενο με τον ντεντέκτιβ, κυρίως μέσα από τους στοχασμούς του Μπένγιαμιν. Στο δεύτερο αυτό μέρος οφείλουμε να ακολουθήσουμε την ίδια πορεία, και συνεπώς να αναζητήσουμε τις πρακτικές του ντεντέκτιβ μέσα στη σύγχρονη τέχνη. Η Sophie Calle είναι το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα εικαστικού που έχει οικειοποιηθεί τις πρακτικές αυτές.

⁴⁴ Macel, *Sophie Calle*, σ. 18.

⁴⁵ Macel, *ό.π.*, σ. 15.

⁴⁶ Calle - Auster, *Sophie Calle*, σσ. 68-69.

Παρίσι μετά από μακροχρόνια απουσία⁴⁷ και μην έχοντας πια φίλους στην πόλη του φωτός ξεκίνησε να περιπλανιέται στους δρόμους και να ακολουθεί τους περαστικούς. Η πόλη αρχικά φαντάζει απειλητική, η παρουσία του εκάστοτε περαστικού που ακολουθεί κατευναστική. Η παρακολούθηση γεμίζει τις ώρες της, εμπλουτίζει τις σκέψεις της και τη βοηθά να ξαναγνωρίσει τη μητρόπολη του Παρισιού και τους κατοίκους της, ίσως ακόμα και να επαναπροσδιορίσει τον ίδιο της τον εαυτό μέσα στη γαλλική πρωτεύουσα.⁴⁸

Και στην περίπτωση της Calle, όπως και πριν στον Acconci, ο έλεγχος βρίσκεται και στην εικαστικό που επιλέγει ποιον θα ακολουθήσει, αλλά και στον περαστικό που ουσιαστικά υπαγορεύει την κατεύθυνση και την ταχύτητα της κίνησης. Και εδώ βέβαια, όπως είδαμε και προηγουμένως στον Acconci, τελικά ο έλεγχος ανήκει πολύ περισσότερο στην Calle, εκείνη στήνει την επιτέλεση, εκείνη γράφει το σενάριο, εκείνη φιλτράρει και παρουσιάζει το αποτέλεσμα, εκείνη διατηρεί τελικά την αυτονομία της και την απόστασή της.

Η περιπλάνηση αυτή της Sophie Calle στους δρόμους του Παρισιού που αναγκαστικά ξαναγνωρίζει αποκτά ενδιαφέρον και τελικά η καταγραφή της περιπλάνησης αυτής αποτελεί ένα από τα πρώτα της έργα. Ναι μεν, η Sophie Calle ξεκινά σαν τον πλάνητα⁴⁹ –και συμπτωματικά περιπλανιέται στους ίδιους δρόμους που βρέθηκε ο Constantin Guys και οι ιμπρεσιονιστές πάνω από έναν αιώνα πριν-, φαινομενικά άσκοπα, αλλά εξελίσσεται σε μία ενασχόληση χρήσιμη για την ίδια -εφόσον ουσιαστικά οικειοποιείται την πόλη, κατευνάξει τις ανησυχίες της για το άγνωστο και απειλητικό περιβάλλον της μεγαλούπολης και καθορίζει την ίδια της την ταυτότητα μέσα στην πόλη- αλλά και σε ένα σημαντικό εικαστικό έργο, ένα έργο που την τοποθετεί ανάμεσα στους πρωτοπόρους εικαστικούς, στους εικαστικούς που πρεσβεύουν μία διαφορετική προσέγγιση στην τέχνη, μία αμφισβήτηση των μοντερνιστικών προτύπων, με την τέχνη της επιτέλεσης, την εννοιολογική τέχνη, τη φεμινιστική τέχνη, την τέχνη του ‘άλλου’.

Στο έργο της Calle η καταγραφή και κατά συνέπεια το εικαστικό έργο έρχεται δεύτερο χρονικά. Όπως η ίδια έχει πει, αρχικά απλά ακολουθούσε τους περαστικούς, χωρίς να της έχει περάσει από το μυαλό να καταλήξει σε κάποιο έργο. Μετά από

⁴⁷ Macel, *Sophie Calle*, σ. 23.

⁴⁸ Calle - Auster, *Sophie Calle*, σ. 62.

⁴⁹ Και πάλι δεν επιδιώκουμε να συγκρίνουμε τον πλάνητα με το έργο της Calle, αλλά επισημαίνουμε κάποια κοινά στοιχεία.

κάποιες ‘παρακολουθήσεις’ τελικά αποφασίζει να πάρει τη φωτογραφική της μηχανή και ένα σημειωματάριο μαζί και να καταγράψει τις κινήσεις των τυχαίων αγνώστων. Στη συνέχεια, στο σπίτι της, χρησιμοποιεί τις σημειώσεις και τις φωτογραφίες της για να συνθέσει ολόκληρες ιστορίες για τους αγνώστους. Με τον τρόπο αυτό οικειοποιείται εντέλει την ταυτότητα των χαρακτήρων της, αλλά και λειτουργεί σαν φυσιολόγος, ή σαν τον αφηγητή του Πόε που θυμίζουμε ότι από την ασφάλεια του καφέ –στο πρώτο μέρος του αφηγήματος- παραθέτει τη λεπτομερή καταγραφή του πλήθους του Λονδίνου. Και όπως ο πρωταγωνιστής του Πόε εστιάζει σε έναν από τους περαστικούς που συναντά, έτσι και η Calle, στο επόμενο έργο της επιλέγει να παρακολουθήσει τον δικό της ‘άνθρωπο του πλήθους’, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

Στο έργο της, που θα ακολουθήσει το *To Follow*, κάποιους μήνες μετά την ολοκλήρωσή του, η Sophie Calle, εξελίσσει την περιπλάνησή της σε ντεντεκτιβική δραστηριότητα. Όπως λέει η ίδια για το πιο γνωστό της έργο, το έργο που πλέον την καθιερώνει ως πρωτοποριακή εικαστικό, το *Suite Vénitienne* (βλ. εικόνα 10): «Στο τέλος του Ιανουαρίου του 1980, στους παρισινούς δρόμους, ακολούθησα έναν άνδρα, τον οποίο έχασα λίγα λεπτά αργότερα μέσα στο πλήθος. Το ίδιο βράδυ, εντελώς τυχαία, μου τον σύστησαν σε κάποια εγκαίνια. Στη διάρκεια της συζήτησής μας, μου είπε ότι σχεδίαζε ένα επικείμενο ταξίδι στη Βενετία. Αποφάσισα να τον ακολουθήσω».⁵⁰ Η Sophie Calle, σε αντίθεση με τον πρωταγωνιστή του Πόε που επιλέγει να ακολουθήσει τον γέρο περιπλανώμενο επειδή του εγείρει το ενδιαφέρον η φιγούρα του, δεν είχε κανένα απολύτως ενδιαφέρον για τον ίδιο τον άνδρα που ακολουθεί, σκοπός του ταξιδιού της ήταν να παραμένει κρυμμένη, να αποφύγει κάθε επαφή μαζί του και να μελετήσει τη συμπεριφορά του, χωρίς όμως να προσπαθήσει να ερμηνεύσει ότι θα έβλεπε. Εδώ αντιλαμβανόμαστε ότι στο συγκεκριμένο έργο της Calle δεν είναι σημαντική η αφορμή που την οδήγησε στο ταξίδι αυτό. Το μόνο της ενδιαφέρον είναι η ίδια η πράξη της παρακολούθησης, και στη συνέχεια η καταγραφή της. Σαφώς και θα διακρίνουμε και εδώ στοιχεία μυθοπλασίας, με πιο εμφανή το ίδιο το χαρακτήρα που η ίδια αναλαμβάνει να υποδυθεί, το ρόλο του ντεντέκτιβ. Βλέπουμε τελικά ότι το ενδιαφέρον της Calle δεν είναι ουσιαστικά στραμμένο στον άνδρα που παρακολουθεί –παρόλο που έτσι φαίνεται στην πρώτη ανάγνωση-, αλλά

⁵⁰ Calle - Auster, *Sophie Calle*, σσ. 78-79.

στον ίδιο της τον εαυτό. Μεταμορφώνεται σε ντεντέκτιβ και παρόλο που καταγράφει τις κινήσεις του άνδρα, ουσιαστικά καταγράφει τη δική της επιτέλεση.

Είναι αντιληπτό συνεπώς τώρα γιατί η ταυτότητα του άνδρα, τον οποίο αποκαλεί 'Henry B' δεν είναι σημαντική, ούτε και σχολιάζεται μέσα στο έργο, ενώ, αντιθέτως, η δική της ταυτότητα είναι αυτή που θα μεταμορφωθεί. Πηγαίνει στη Βενετία, αγοράζει μία περούκα και από τη στιγμή που βρίσκει τον Henry B η κάθε της κίνηση υπαγορεύεται ακούσια από εκείνον. Το να παρακολουθείς κάποιον είναι ουσιαστικά να ελέγχεις τη διαδρομή του, ίσως ακόμα και να προστατεύεις τη ζωή του χωρίς εκείνος να το γνωρίζει⁵¹, γράφει ο Baudrillard, «είναι σαν να παίζεις το ρόλο της σκιάς - η σκιά, στην παραδοσιακή της λειτουργία προστατεύει κάποιον από τον ήλιο». ⁵² Βέβαια, αυτός είναι ένας διαφορετικός τρόπος να προσεγγίσουμε την έννοια της σκιάς, και όχι -όπως είδαμε και προηγουμένως, σε σχέση με τον Accorci και το *doppelganger*- ως κάτι ανοίκειο, σχεδόν κακόβουλο. Από την άλλη όμως και η Calle ως σκιά αφήνεται, η ευθύνη της διαδρομής περνά σε αυτόν που η εικαστικός-ντεντέκτιβ παρακολουθεί, ο οδηγός τελικά είναι ο άγνωστος. Ο έλεγχος και η ευθύνη συνεπώς μοιράζονται με διαφορετικό τρόπο και στους δύο, και οι δύο γίνονται υποκείμενο και αντικείμενο συγχρόνως. Ακολουθώντας τον άλλον, η Calle αντικαθιστά τη ζωή της με τη ζωή του.

Καταγράφει την κάθε του κίνηση και τον φωτογραφίζει. Κρατά γραπτό ημερολόγιο. Όπως η ίδια λέει, η εμπειρία της ήταν τελικά ενοχλητική, σαν να έχασε την προσωπικότητά της, την ίδια της τη ζωή.⁵³ Σε αυτό προφανώς έπαιξε ρόλο η διάρκεια της παρακολούθησης, που δεν διήρκεσε πλέον μόνο κάποιες ώρες, αλλά δεκατρείς ολόκληρες μέρες. Το εφήμερο στοιχείο του έργου του Accorci και των προηγούμενων δικών της έργων χάνεται, η περιπλάνηση πλέον αποκτά μεγάλη διάρκεια. Βέβαια, οφείλουμε να πούμε ότι δεν μας είναι σαφές αν η παρακολούθηση τελικά τελείωσε επειδή την ανακάλυψε ο Henry B, ή αν εκείνη επεδίωξε να αποκαλυφθεί.

Το έργο τελικά παρουσιάστηκε στη μορφή ημερολογίου με συνοδευτικές φωτογραφίες και εκδόθηκε σε μορφή βιβλίου το 1980, και ξανά το 1983 με συνοδευτικό κείμενο από τον Jean Baudrillard.⁵⁴ Όπως τα περισσότερα ημερολόγια

⁵¹ Calle - Baudrillard, *Suite Vénitienne / Please Follow me*, Éditions de l'Étoile – Cahiers du cinema, Παρίσι 1983. Εδώ έχει χρησιμοποιηθεί η μετάφρασή του Calle; Baudrillard, *Suite Vénitienne*, σ. 82.

⁵² Calle - Baudrillard, *ό.π.*, σ. 82.

⁵³ Calle - Auster, *Sophie Calle*, σ. 78-79.

⁵⁴ Calle - Baudrillard, *Suite Vénitienne*.

αποτελείται από αποσπασματικές καταγραφές και συνοπτικές σημειώσεις, στις οποίες διακρίνουμε μία ασαφή σχέση της εικαστικού με τον Henry B, τον οποίο άλλοτε αποκαλεί ξένο και άλλοτε εραστή της - και εδώ μπλέκεται η μυθοπλασία με την πραγματικότητα. Τον ακολουθεί ανελλιπώς, σε σημείο που της γίνεται εμμονή, τον ονειρεύεται τα βράδια, ώσπου γίνεται απρόσεκτη και ο Henry B την αναγνωρίζει. Το πρότζεκτ ολοκληρώνεται με τις φωτογραφίες που τραβά η Calle πίσω στο Παρίσι, όταν ο Henry B επιστρέφει με το τρένο από το ταξίδι του.

Προφανώς το *Suite Vénitienne* έχει ως πρωτότυπό του το *Following* του Acconci, κυρίως όσον αφορά το ότι μία απλή πράξη του σώματος, όπως το περπάτημα, αποκτά ψυχολογικές προεκτάσεις, όπως το συναίσθημα της απειλής, του μυστηρίου, της αποπλάνησης. Ανάλογη ήταν και η μεταμόρφωση της φυσιολογίας σε αστυνομικό μυθιστόρημα, του πλάνητα σε ντεντέκτιβ, όπως είδαμε στο πρώτο μέρος της παρούσας διατριβής. Από την πλευρά του Acconci, θα μπορούσαμε να πούμε ότι το αίσθημα του φόβου κυριαρχεί –και δεν αναφερόμαστε μόνο στο συγκεκριμένο του έργο- και αυτό γιατί κυριαρχεί το ανδρικό στοιχείο. Στα έργα όμως της Calle ο φόβος μεταμορφώνεται σε ερωτισμό, η απειλή σε αποπλάνηση. Δεν μπορούμε θεωρήσουμε την γυναίκα Calle, με τη μακριά θηλυκή περούκα της, απειλή. Ο ρόλος των δύο φύλων εδώ αντιστρέφεται, ο άνδρας γίνεται το θήραμα και η Calle ο κυνηγός, ο άντρας γίνεται το αντικείμενο που η γυναίκα κοιτά, το βλέμμα ως ανδρικό εργαλείο ελέγχου, μεταστρέφεται σε όπλο στα χέρια της γυναίκας. Το έργο συνεπώς της Calle ενέχει σαφείς φεμινιστικές προεκτάσεις –και είναι λογικό δεδομένου του ιστορικό-κοινωνικού πλαισίου που έχουμε αναφέρει πιο πάνω-, κάτι που θα αναλύσουμε στη συνέχεια.

Τελικά η βασική διαφορά του Acconci με την Calle αφορά κυρίως τα στρώματα ανάγνωσης του έργου, και ενώ το έργο του Acconci είναι σχετικά απλό στην ανάγνωσή του, η Calle, χρησιμοποιώντας ποικίλα τεχνάσματα, όπως η μεταμφίεση, η διπλή ταυτότητα κ.ά. δημιουργεί ένα έργο πολυσχιδές που εγείρει πληθώρα αναγνώσεων, από την απλή αρχική αναγνωριστική περιπλάνηση στην οποία καταφεύγει η εικαστικός στην προσπάθειά της να βρει τα βήματά της στο άγνωστο πια γι' αυτήν Παρίσι, στην σύνταξη των φυσιολογιών της με τις οποίες ασχολείται

όταν γυρίσει σπίτι, έως την συστηματική ντεντεκτιβική παρακολούθηση και αναφορά.⁵⁵

Το εικαστικό αποτέλεσμα συνεπώς του *Suite Vénitienne*, η καταγραφή, το ημερολόγιο που προαναφέραμε, ακολουθεί τις τεχνικές της εννοιολογικής τέχνης, συνδυάζοντας φωτογραφίες με ψευδο-επιστημονικές πληροφορίες. Δεν μπορούμε με βεβαιότητα να ισχυριστούμε ότι είναι αληθινό, αλλά ούτε και κατασκευασμένο, μάλλον εμπεριέχει αληθινά και φανταστικά συγχρόνως στοιχεία. Όλα τα γεγονότα άλλωστε παρουσιάζονται από την εικαστικό-ντεντέκτιβ, η οποία μπορεί κάλλιστα να τα έχει επεξεργαστεί. Ακόμα και η ίδια είδαμε ότι παίζει ένα ρόλο, το ρόλο του ντεντέκτιβ. Η καταγραφή αυτή των γεγονότων ακολουθεί μία λογική σειρά, ο χρόνος φαίνεται να είναι γραμμικός και η συλλογή των πληροφοριών ακολουθεί τη γραμμικότητα του χρόνου. Βέβαια, και πάλι, δεν γνωρίζουμε αν αυτή η σειρά είναι κατασκευασμένη και παρ' όλη τη φαινομενική γραμμικότητα του χρόνου που καταγράφεται, η περιπλάνηση της Calle και του Henry B, κάθε άλλο παρά ξεκάθαρη είναι μέσα στη ριζωματική δομή της Βενετίας. Η φαινομενική -που θα δούμε πιο αναλυτικά αργότερα- αυτή γραμμικότητα που βλέπουμε στο έργο της Calle διαταράσσεται στο έργο μίας άλλης εικαστικού που επίσης θα δούμε στο παρόν κεφάλαιο, της Janet Cardiff.

Για το έργο *Suite Vénitienne*, έγραψε ένα εκτενές κείμενο ο καθηγητής της Calle στο πανεπιστήμιο, Jean Baudrillard.⁵⁶ Κατά τον Baudrillard «ένα είδος ανεξήγητης έπαρσης μας ωθεί στο να κατακτήσουμε τον άλλο, τα μυστικά των άλλων, το να γίνουμε όχι απλά ελκυστικοί, αλλά μοιραίοι για τον άλλον»⁵⁷, σαν τις μοιραίες *femmes fatales* των film-noir, όπως τείνει τελικά να γίνει η Sophie Calle. Το έργο της Calle, στο σύνολό του, για τον Baudrillard, είναι μία «τελετουργία».⁵⁸ Και σαν τελετουργία ξεκινά με την τυχαία παρακολούθηση αγνώστων στο δρόμο που

⁵⁵ Ενδιαφέρον ίσως θα ήταν να κάνουμε μία μικρή αναδρομή στη γυναίκα-ντεντέκτιβ, όπως εμφανίζεται στη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο. Από θύμα η γυναίκα μεταμορφώνεται σε ντεντέκτιβ, με πρώτες ίσως ηρωίδες την Mrs. Paschal του αγνώστου συγγραφέως μυθιστορήματος *Experiences of a Lady Detective* (1861) και την τσιγγάνα πρωταγωνίστρια του Fergus Hume στο *Hagar of the Pawn-Shop: The Gypsy Detective* (1898). Από εκεί και πέρα η εμφάνιση τέτοιων γυναικών ντεντέκτιβ έγινε συχνή κατά τις δεκαετίες του '70 και του '80. Priestman, *The Cambridge Companion*.

⁵⁶ Calle - Baudrillard, *Suite Vénitienne*, σσ. 75-87.

⁵⁷ Calle - Baudrillard, ό.π., σ. 76.

⁵⁸ Calle - Baudrillard, ό.π., σ. 76.

διαρκούν μία με δύο ώρες. Ο καθένας από αυτούς τους τυχαίους αγνώστους διανύει ένα συμπτωματικό μονοπάτι που δεν οδηγεί πουθενά συγκεκριμένα και η Calle ακολουθεί πάνω από ένα από αυτά τα μονοπάτια, δημιουργώντας τον δικό της ιστό στην πόλη του φωτός. Η άποψη αυτή και κατά συνέπεια η κίνηση αυτή της Calle, μας θυμίζει τους πλάνητες του Παρισιού που ακολουθούσαν μία χελώνα - σε διαφορετική βέβαια ταχύτητα, και μέσα σε ένα εντελώς διαφορετικό ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο, όπως αναλύσαμε και πιο πάνω. Η Calle, όπως και πριν από αυτήν ο Acconci, χάνει την αυτονομία της, ακόμα και την ταυτότητά της, παραδίδεται στον άγνωστο που την οδηγεί. Η ειρωνεία σε αυτήν την περίπτωση είναι ότι ο άγνωστος έχει τον έλεγχο – που βέβαια του έχει παραχωρήσει ο Acconci ή η Calle- χωρίς όμως να το γνωρίζει. Από την άλλη όμως, αυτή είναι και η ομορφιά και ο σκοπός εντέλει της περιπλάνησης, να χαθεί κανείς μέσα στην πόλη, όπως πρεσβεύει ο Μπένγιαμιν. Πώς χάνεται κανείς; Χάνοντας τον προσανατολισμό του, ή χάνοντας την ταυτότητά του. Να χάσει ο Acconci ή η Calle τον προσανατολισμό τους σε μία πόλη –Νέα Υόρκη, Παρίσι, ή όποια ανώνυμη πόλη της εποχής της παγκοσμιοποίησης- που γνωρίζουν σχετικά καλά, είναι εξαιρετικά δύσκολο, έως ακατόρθωτο. Να χάσουν όμως την ταυτότητά τους, μπορούν. Η Calle συνεπώς, όπως άλλωστε και ο Acconci δέκα χρόνια πριν, χάνουν την αυτονομία τους και εντέλει μέρος της ταυτότητάς τους – έστω και για ένα μικρό διάστημα, το διάστημα της παρακολούθησης. Το να χαθεί κανείς μέσα στην πόλη είναι ταλέντο, όπως είδαμε να πρεσβεύει ο Μπένγιαμιν:

«Το να μη βρίσκει κάποιος το δρόμο του μέσα στην πόλη δεν σημαίνει τίποτα. Το να χαθεί όμως κάποιος μέσα στην πόλη, όπως χάνεται κάποιος σε ένα δάσος απαιτεί εξάσκηση. Τότε τα ονόματα των δρόμων φωνάζουν στον χαμένο περιπλανώμενο, όπως οι ξερές βέργες ακούγονται όταν σπάνε, και οι δρομίσκοι του κέντρου της πόλης προδίδουν την ώρα της ημέρας όσο καθαρά και ένα βουνό. Έμαθα αυτή την τέχνη της περιπλάνησης πρόσφατα».⁵⁹

Και για να επανέλθουμε στον Baudrillard, σε όλη αυτήν την τελετουργία κεντρικό ρόλο καταλαμβάνει η αποπλάνηση⁶⁰, που, όπως αναφέραμε και πιο πάνω, έχει συμβολικά γένος θηλυκό και υπερτερεί του φόβου που είδαμε στον Acconci. Το στοιχείο συνεπώς της αποπλάνησης γίνεται πιο έντονο ξανά στο *Suite Vénitienne*. Παρόλο που δεν την ελκύει ο Henry B, η Calle συντηρεί μία σχεδόν ερωτική σχέση μαζί του. Κατά τον Baudrillard δεν αναμένεται απολύτως τίποτα να προκύψει από τη

⁵⁹ Benjamin, *Gesammelte Schriften*, σ. 237.

⁶⁰ Calle - Baudrillard, *Suite Vénitienne*, σ. 78.

σχέση αυτή, όπως δεν θα προκύψει ουσιαστικά τίποτα από αυτήν την παρακολούθηση. Το σημαντικό είναι η ίδια η πράξη της παρακολούθησης. Η Βενετία είναι η ιδανική πόλη για τέτοιου είδους ενασχόληση. Είναι χτισμένη σαν λαβύρινθος. Ο περιπλανώμενος στη Βενετία περνά ξανά και ξανά από τα ίδια σημεία, διασχίζει τις ίδιες γέφυρες, βρίσκεται στις ίδιες πλατείες, συναντά στο πέρας του τους ίδιους ανθρώπους. Η φύση της πόλης ευνοεί την περιπλάνηση και την παρακολούθηση, όπως οι παρισινές στοές ευνόησαν έναν αιώνα πριν τον πλάνητα. Η δομή της Βενετίας, κατά τον Baudrillard, είναι τέτοια, ώστε ο μόνος τρόπος να μην συναντήσεις κάποιον, ξανά και ξανά, όπως χαρακτηριστικά λέει, είναι να τον παρακολουθήσεις.⁶¹ Η Βενετία δεν έχει τέλος ή αρχή, παρά μόνο ενδιάμεσο. Είναι μία πόλη ρίζωμα, όπως θα υποστήριζε ο Ντελέζ, ή πόλη του ‘πορώδους’ κατά τον Μπένγιαμιν και η επιτυχία του *Suite Vénitienne* εν μέρει οφείλεται σε αυτό. Η πολύπλοκη λαβυρινθώδης δομή της Βενετίας τελικά προκαλεί ακόμα και τη γραμμικότητα του χρόνου, που όπως αναφέραμε πιο πάνω φαινομενικά υφίσταται στο έργο της Calle.

Το πρότζεκ ολοκληρώνεται με την αποκάλυψη, όπως είπαμε. Μπορεί η Calle να συνεχίζει και την επόμενη μέρα, φωτογραφίζοντας τον Henry B πίσω στο Παρίσι, αλλά το πρότζεκ έχει ουσιαστικά ολοκληρωθεί την ώρα που πέφτουν οι μάσκες, και αυτό γιατί, όπως είπαμε και πιο πάνω, βασικότερο στοιχείο του έργου είναι η ταυτότητα της Calle και όχι του Henry B, μόλις η ταυτότητα της εικαστικού αποκαλύπτεται, αυτόματα διακόπτεται και το πρότζεκτ, ολοκληρώνεται το έργο.

Τον επόμενο χρόνο η Calle, ακολουθεί ένα διαφορετικό μονοπάτι και δημιουργεί ένα ακόμα έργο. Αυτή τη φορά όμως το ‘παιχνίδι’ του ελέγχου και της παρακολούθησης γίνεται ακόμα πιο περίπλοκο. Αυτή τη φορά ο τίτλος του έργου είναι *The Detective* (βλ. εικόνα 11), αλλά ο ντεντέκτιβ δεν είναι πια εκείνη: «Τον Απρίλη του 1981, μετά από δική μου επιθυμία, η μητέρα μου πήγε σε μία εταιρία ντεντέκτιβ. Τους προσέλαβε να με ακολουθήσουν, να καταγράψουν τις καθημερινές μου δραστηριότητες και να παρέχουν φωτογραφικές μαρτυρίες της ύπαρξής μου». ⁶² Για αρκετές μέρες ο άντρας –αυτή τη φορά– επαγγελματίας ντεντέκτιβ ακολουθούσε την Calle, τη φωτογράφιζε και κρατούσε σημειώσεις. Η όλη εμπειρία βέβαια για την Calle ήταν εντελώς σκηνοθετημένη, εφόσον εκείνη είχε ουσιαστικά προσλάβει τον

⁶¹ Calle - Baudrillard, ό.π., σ. 85.

⁶² Calle - Auster, *Sophie Calle*, σ. 122-123.

ντεντέκτιβ, παρ' όλ' αυτά όμως η εικαστικός εντυπωσιάστηκε, όπως η ίδια είπε, από το ενδιαφέρον αυτού του αγνώστου για το άτομό της.⁶³ Μετά από αρκετές ώρες παρακολούθησης, η Calle ένιωθε τόσο συνδεδεμένη με τον ντεντέκτιβ της, που σχεδόν ξέχασε ότι η ίδια τον είχε προσλάβει. Και πάλι το ερωτικό στοιχείο παίζει εν μέρει το ρόλο του. Όταν τελικά ο ντεντέκτιβ παρέδωσε την αναφορά και τις φωτογραφίες της, η Calle ένιωσε ότι η γυναίκα στις φωτογραφίες δεν ήταν εκείνη, ήταν μία ξένη, «σαν να βγήκε από ένα αστυνομικό μυθιστόρημα».⁶⁴ Όπως είδαμε και σε άλλα έργα της, η Calle εστιάζει σε θέματα ταυτότητας.⁶⁵ Σε προηγούμενα έργα ήταν η ίδια που άλλαζε εξ αρχής την ταυτότητά της, ενώ στο *The Detective* η αμφισβήτηση της ταυτότητάς της είναι συνέπεια, θα μπορούσαμε να πούμε, του έργου.

Στο έργο *The Detective* συνεπώς, η Calle αντιστρέφει τους όρους για άλλη μια φορά και περιπλέκει ακόμα περισσότερο τις σχέσεις. Μπορεί να πιστεύει ο ντεντέκτιβ ότι έχει τον έλεγχο, αλλά ουσιαστικά όλος ο έλεγχος έχει μεταφερθεί στα χέρια της εικαστικού. Γνωρίζει ότι την παρακολουθούν και κατευθύνει την κίνηση, ελέγχει εκείνη την ταχύτητα και τη διαδρομή, εν αντιθέσει με τον Acconci, αλλά και με τα προηγούμενα έργα της. Και πάλι ο βασικός ρόλος είναι ο δικός της, παρόλο που αυτή τη φορά δεν είναι εκείνη ο ντεντέκτιβ. Ο ρόλος της αυτή τη φορά είναι εξ ολοκλήρου να ελέγχει και να κατευθύνει τις κινήσεις του ντεντέκτιβ, και πάλι η περιπλάνησή της αντιστρέφει για μια ακόμα φορά τους ρόλους του κυνηγού και του θηράματος. Η Calle, σαν την *Olympia* του Manet που αναλύσαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, γνωρίζει ότι την κοιτούν, την παρακολουθούν. Το γεγονός αυτό αντιστρέφει τους ρόλους μεταξύ θεατή-άνδρα και υποκειμένου (αν όχι αντικειμένου) θέασης-γυναίκας, όπως είδαμε και στην *Olympia*.⁶⁶ Κατά τον John Berger:

«οι άντρες πράττουν και οι γυναίκες εμφανίζονται. Οι άντρες κοιτούν τις γυναίκες. Οι γυναίκες παρακολουθούν τον εαυτό τους να γίνεται αντικείμενο κοιτάγματος. Αυτό καθορίζει όχι μόνο τις περισσότερες σχέσεις μεταξύ ανδρών και γυναικών, αλλά και τη σχέση των γυναικών με τον εαυτό τους. Ο επόπτης της γυναίκας μέσα της είναι

⁶³ Calle - Auster, ό.π., σ. 123.

⁶⁴ Calle - Auster, ό.π., σ. 123.

⁶⁵ Θέματα ταυτότητας είναι συνήθη σε έργα του μεταμοντερνισμού, όπως επισημαίνουν οι Σταυρακάκης και Σταφυλάκης στο Σταυρακάκης - Σταφυλάκης, *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, σ. 18.

⁶⁶ Βέβαια, στην περίπτωση της Calle οφείλουμε να αναφέρουμε όπως κάναμε και στην αρχή του παρόντος κεφαλαίου, ότι ο φεμινισμός που άλλαξε τις κοινωνικές δομές ήδη από τη δεκαετία του '60, έχει καλλιεργήσει πρόσφορο έδαφος για πρακτικές και έργα όπως της Calle.

αρσενικός, ο εποπτευόμενος θηλυκός. Γι' αυτό μετατρέπει τον εαυτό της σε αντικείμενο – και ειδικότερα σε αντικείμενο θέασης: σε θέαμα».⁶⁷

Εδώ τελικά η Calle αντιστρέφει τη σχέση αυτή, όπως αντιστράφηκε και η σχέση ντεντέκτιβ-άντρα, γυναίκας-θύματος στη λογοτεχνία κατά τη δεκαετία του '70⁶⁸ και ελέγχει εκείνη τον άνδρα-ντεντέκτιβ. Η γυναίκα εικαστικός ελέγχει την επιτέλεση και το εννοιολογικό παιχνίδι και αντιδρά στις μοντερνιστικές συμβάσεις που την περιορίζουν. Εδώ βλέπουμε ξεκάθαρα πια ότι η καθαρότητα του μοντερνισμού⁶⁹, - στην εδραϊώσή του οποίου συνέβαλλε ο πλάνητας του προηγούμενου αιώνα- αμφισβητείται. Και αμφισβητείται με πολλούς τρόπους, αφ' ενός με την κατάργηση των περιχαρακωμένων εικαστικών μέσων –που θα δούμε αναλυτικότερα στο επόμενο κεφάλαιο-, με την μετατόπιση του βλέμματος-ελέγχου, και με την προώθηση του 'άλλου', της γυναίκας εικαστικού, αντί του γκρημπεργκιανού macho άνδρα ζωγράφου.

Και άλλα έργα ακολούθησαν, όλα στο ίδιο πνεύμα. Σε όλα της τα έργα η Sophie Calle, ακολουθεί, κατασκοπεύει, αποκαλύπτει τη δική της ζωή και τις ζωές των άλλων. Πολλά από τα έργα της Calle ξεκίνησαν χωρίς σκοπό να αποτελέσουν εικαστικά έργα. Οι φωτογραφίες της είναι αινιγματικές, οι σημειώσεις της έχουν τη μορφή αναφοράς ντεντέκτιβ. Συνδετικός κρίκος των έργων της, όπως είδαμε, η τεχνική της περιπλάνησης και πρωταγωνιστής της ο ντεντέκτιβ. Και στην Calle, όπως και στον Accorci προηγουμένως μπορούμε να αναγνωρίσουμε τη μετάβαση από το βλέμμα και την οπτική μόνο δραστηριότητα, σε μία πιο ολοκληρωμένη αισθητηριακή εμπειρία. Η Calle δεν κοιτά μόνο, αλλά μεταμφιέζεται, χορογραφεί, αισθάνεται.

Ο περιπλανώμενος Francis Alÿs⁷⁰

Ο επόμενος καλλιτέχνης που θα μας απασχολήσει είναι ο Βέλγος Francis Alÿs (γ. 1959). Ο «περιπλανώμενος»⁷¹, όπως πολύ συχνά έχει χαρακτηριστεί, Alÿs έχει γεννηθεί στο Βέλγιο, αλλά η βάση του, από το τέλος της δεκαετίας του '80, βρίσκεται

⁶⁷ Σε μετάφραση Μπέρκερ, *Η εικόνα και το βλέμμα*.

⁶⁸ Priestman, *The Cambridge Companion*.

⁶⁹ Που, όπως επισημάναμε παραπάνω αναφέρεται στις τυπικές μορφές της ηγεμονικής κουλτούρας - δυτική στον προσανατολισμό, καπιταλιστική από πλευράς οικονομικής τάσης, αστική από πλευράς χαρακτήρα, λευκή σε φυλετική χροιά, και αρσενική σε κυρίαρχο φύλο.

⁷⁰ Ο Alÿs έχει χαρακτηριστεί πολλάκις ως περιπλανώμενος (βλ. επόμενη υποσ.), έως και σύγχρονος πλάνητας και η συνέπεια του έργου του και της σχέσης αυτού με την πρακτική της περιπλάνησης δεν μπορεί να αγνοηθεί. Συνεπώς η επιλογή του συγκεκριμένου καλλιτέχνη καθίσταται απαραίτητη.

⁷¹ Biesenbach – Beck - Sabau, *Francis Alÿs*, σ. 36.

στην Πόλη του Μεξικού. Το έργο του τον μεταφέρει σε όλον τον κόσμο, σε μεγάλες κυρίως πόλεις, από την Αβάνα, στην Κωνσταντινούπολη, και την Κοπεγχάγη ως τη Νέα Υόρκη, το Παρίσι, ακόμα και την Αθήνα. Ο Alÿs αντλεί την έμπνευσή του και τη δυναμική του από τη σύγχρονη πόλη και η μεγάλη επιτυχία του έργου του είναι ότι είναι συγχρόνως πολύ απλό, στη σύνθεση και την πραγμάτωση, και πολύ σύνθετο. Προτού προβούμε σε περαιτέρω ανάλυση, ενδιαφέρον θα ήταν να πούμε ότι ο Francis Alÿs έχει καταρτιστεί και εργαστεί για αρκετά χρόνια ως αρχιτέκτονας, προτού αφήσει πίσω του την αρχιτεκτονική και τη ζωή στην Ευρώπη για να καταπιαστεί με την τέχνη στο Μεξικό.

Εδώ οφείλουμε να επισημάνουμε ότι ο Alÿs ως αρχιτέκτονας πήγε το 1986 στην Πόλη του Μεξικού για να βοηθήσει στην ανέγερση της πόλης μετά τον καταστροφικό σεισμό του 1985 και εντέλει επέλεξε να παραμείνει εκεί. Όπως αναφέραμε και πιο πάνω, σε σχέση με το ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο των δεκαετιών '80 και '90, η παγκοσμιοποίηση επιτρέπει, αν όχι προτρέπει τέτοιου είδους μετακινήσεις, ειδικότερα στον κλάδο της τέχνης. Οφείλουμε, όμως να τονίσουμε ότι ο Alÿs δεν μετοικεί σε μία από τις ανεπτυγμένες χώρες που ευνόησε η παγκοσμιοποίηση και το καπιταλιστικό σύστημα, αλλά, αντιθέτως στο Μεξικό, σε μία χώρα που υπομένει από τις αρχές της δεκαετίας του 1980 και τουλάχιστον για τα επόμενα δέκα χρόνια μία πρωτοφανή οικονομική ύφεση, πληθωρισμό, ανεργία, εγκληματικότητα, συνεχή υποτίμηση του νομίσματος, και ό,τι όλα τα παραπάνω συνεπάγονται. Ο Alÿs επιλέγει να μείνει σε μία χώρα που αντικατοπτρίζει την άλλη όψη του νομίσματος του καπιταλισμού, του καταναλωτισμού και του υλισμού που χαρακτηρίζει τις δομές της κοινωνίας των γειτονικών Η.Π.Α.

Όσον αφορά το έργο του 'εικαστικού' Alÿs, χωρίς να περιορίζει την πρακτική του χρησιμοποιεί πληθώρα καλλιτεχνικών μέσων, από τη ζωγραφική, το σχέδιο και τη φωτογραφία, έως την επιτέλεση, το βίντεο, τη γλυπτική, την εγκατάσταση. Αλλά το κοινό και βασικότερο όλων των στοιχείων που διέπουν το έργο του είναι, όπως ο ίδιος το έχει θέσει, το περπάτημα, η περιπλάνηση.

Στην Ελλάδα είχαμε την τύχη να γνωρίσουμε από κοντά το έργο του σημαντικού αυτού καλλιτέχνη όταν συμμετείχε στην ομαδική έκθεση *Outlook* το 2003, με το έργο *The Walk*.⁷² Το *The Walk* βασίζεται στην καταγραφή σε βίντεο της περιπλάνησης του

⁷² Ιωακείμης, *Outlook*, σσ. 82-85 και 340.

καλλιτέχνη στην Αθήνα κατά τις νυχτερινές ώρες, ενώ πετάει κάθε 30 δευτερόλεπτα μία φωτοβολίδα. Σε σχέση συνεπώς με την ταχύτητα της περιπλάνησης του Alÿs, βλέπουμε ότι –αντίθετα με τον Accorci και τα περισσότερα έργα της Calle (όχι το *The Detective*)- είναι ο καλλιτέχνης πλέον που την καθορίζει εξ ολοκλήρου. Έχει τον πλήρη έλεγχο της διαδρομής και της ταχύτητας της πορείας του. Η περιπλάνηση εδώ είναι προσχεδιασμένη και όχι τυχαία, και τελείται σε μία γραμμική πορεία, αφού ο καλλιτέχνης ακολουθεί τις γραμμές του τρένου. Δεν είναι τυχαίο ότι η αυτοσχέδια συσκευή που κρατά πετά φωτοβολίδες, όχι πυροτεχνήματα. Το αίσθημα του κινδύνου υποβόσκει.⁷³ Το άγνωστο για τον Alÿs περιβάλλον της ελληνικής πρωτεύουσας παρουσιάζεται συγχρόνως μέσα από την κάμερα που τον ακολουθεί. Και σε αυτό το έργο του Alÿs, όπως και στα περισσότερα έργα του, που θα δούμε πιο αναλυτικά στη συνέχεια, αναγνωρίζουμε ένα πολύ σημαντικό στοιχείο της πρακτικής του. Ο Alÿs δεν παρατηρεί απλώς την πόλη και τους κατοίκους της, αλλά παρεμβαίνει, δημιουργεί δράσεις, όπως άλλωστε είδαμε ότι έκαναν και οι Καταστασιακοί στο προηγούμενο κεφάλαιο.

Τα έργα του Francis Alÿs φαίνονται στην πρώτη ματιά σαν «σεμνές χειρονομίες»⁷⁴: σκιτσάκια, χειρόγραφες σημειώσεις, μικρές ζωγραφιές, φωτογραφίες αστέγων, αυτοσχέδιες συσκευές, καθημερινά αντικείμενα, όπως κομμάτια πάγου ή πλαστικά μπουκάλια. Οι εφήμερες ιστορίες που παρουσιάζει ή σκηνοθετεί είναι ευχάριστες και προσιτές στον καθένα, χωρίς όμως να στερούνται θεωρητικής βαρύτητας. Τα έργα του Alÿs σχολιάζουν σύγχρονες μας κοινωνικές αντιθέσεις –όπως τις βιώνει σε μια πόλη σαν την Πόλη του Μεξικού- την παγκοσμιοποίηση και τις αρνητικές συνέπειές της, τις εθνικές μειονότητες, την πολυπολιτισμική μας ζωή. Ο Francis Alÿs παρατηρεί, καταγράφει, αλλά όπως είπαμε και προηγουμένως, παρεμβαίνει στις κοινωνικές σχέσεις της πόλης - πιο συγκεκριμένα της Πόλης του Μεξικού, καθώς τα περισσότερα έργα του έχουν γίνει εκεί, αλλά όχι μόνο. Είναι συγχρόνως μέρος της πόλης, αλλά και αυτόνομος. Η θέση του ως ξένος καλλιτέχνης του δίνει τη δυνατότητα να διατηρεί την απόσταση και ανεξαρτησία του. Συνεπώς περιπλανιέται στην πόλη, συλλέγει εικόνες και εμπειρίες, αλλά παραμένει ένας επισκέπτης, ένας τουρίστας, μέλος του κυρίαρχου Ευρωπαϊκού πολιτισμού.⁷⁵ Ένας τουρίστας μπορεί

⁷³ Biesenbach – Beck - Sabau, *Francis Alÿs*, σ. 40.

⁷⁴ Alÿs - Van Tuyl - Lutgens, *Francis Alÿs*, σ. 7.

⁷⁵ Alÿs - Van Tuyl - Lutgens, ό.π., σ. 21.

πιο εύκολα να αποπροσανατολιστεί και να χαθεί σε μία πόλη που μόλις γνωρίζει. Θυμίζουμε ότι αυτό το χάσιμο στην πόλη είναι κάτι που επεδίωξε και ο Μπένγιαμιν, αλλά και οι Καταστασιακοί.⁷⁶ Σε μία πόλη σαν την Πόλη του Μεξικού, ένας Ευρωπαίος τουρίστας διαφέρει κατά κόρον από τους φτωχούς εργάτες που συναντά και ουσιαστικά προσφέρει οικονομική ενίσχυση στον τόπο που επισκέπτεται, άλλωστε ο τουρισμός είναι από τις βασικότερες πηγές εισοδήματος για μία χώρα. Βέβαια, κάποιος για να θεωρηθεί τουρίστας δεν μπορεί να ξεπεράσει ένα συγκεκριμένο χρονικό διάστημα διαμονής γιατί πλέον μετατρέπεται σε κάτοικο-μετανάστη. Ο Alÿs όμως, παρόλο που διαμένει για περισσότερα χρόνια στην Πόλη του Μεξικού διατηρεί το ρόλο του τουρίστα που τον εξυπηρετεί στο έργο του. Έτσι, όπως η Calle αλλάζει ταυτότητα και γίνεται ο ντεντέκτιβ, ο Alÿs είναι ο περιπλανώμενος τουρίστας, όχι μόνο στην Πόλη του Μεξικού, αλλά, όπως αναφέραμε και πιο πάνω, σε πολλές μητροπόλεις ανά τον κόσμο. Ο τουρίστας, και πιο συγκεκριμένα ο φιλότεχνος τουρίστας θα μας απασχολήσει ξανά στο τρίτο μέρος της διατριβής.

Για να επανέλθουμε στον Alÿs, το στούντιό του δεν περιορίζεται σε τέσσερις τοίχους, αλλά επεκτείνεται σε όλη την πόλη, και η πρακτική του δεν είναι τελικά άλλη από την πρακτική της περιπλάνησης. Βέβαια, οφείλουμε να πούμε, ότι αυτή η περιπλάνηση του Alÿs έχει πολλές μορφές, όπως η περιπλάνηση-παρακολούθηση του ‘διπλού’ εαυτού μας, στο έργο *The Doppelgänger*⁷⁷, το 1999, το ‘χάσιμο’ μέσα στη μητρόπολη και η προσπάθεια εύρεσης των ιχνών μας, είτε χρησιμοποιώντας μπογιά όπως στο *The Leak*, στο Σάο Πάολο, το 1995 (βλ. εικόνα 12) (και στο Παρίσι το 2003), είτε ακολουθώντας μία κλωστή, όπως στο *Fairy Tales* του 1995, στην Πόλη του Μεξικού. Άλλοτε η περιπλάνηση του καλλιτέχνη γίνεται υπό τη επήρεια ναρκωτικών στο *Narcotourism*, στην Κοπεγχάγη, το 1996. Σε άλλο έργο, το *Re-Enactments* του 2001, ο Alÿs περπατά στους δρόμους της Πόλης του Μεξικού κρατώντας ένα όπλο, έως ότου τον σταματά η αστυνομία. Στη συνέχεια θα δούμε πιο

⁷⁶ Για τον Μπένγιαμιν βλ. υποσημείωση 58. Όσον αφορά τους Καταστασιακούς, είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο ότι ο σχετικός αποπροσανατολισμός που επεδίωκαν, δεν ήταν αυτοσκοπός, αλλά ήταν ένας τρόπος για να ανακαλύψουν και να αποκαλύψουν τις κρυμμένες δυνατότητες του πειραματισμού, του παιχνιδιού, και εποικοδομητικός από την άποψη ότι διατάρασε την ‘τακτοποιημένη’ πλασματική εικόνα της κοινωνίας του θεάματος.

⁷⁷ Η έννοια του *doppelgänger*, στην οποία έχουμε αναφερθεί στο θεωρητικό κομμάτι, αλλά και παραπάνω στο παρόν κεφάλαιο, βλέπουμε ότι ενδιαφέρει και αυτόν τον καλλιτέχνη, ο οποίος χρησιμοποιεί για τίτλο του έργου του τον όρο, όπως ακριβώς αναφέρεται στον Otto Rank.

αναλυτικά κάποια από αυτά τα έργα, καθώς και κάποια άλλα που δεν αναφέραμε, όχι αναγκαστικά με χρονολογική σειρά.

Οι πρώτες περιπλανήσεις του Alÿs στην Πόλη του Μεξικού αποτελούν κυριολεκτικά μία προσπάθεια του καλλιτέχνη να βρει τη θέση του στην ξένη για εκείνον πόλη, να νιώσει λιγότερο απειλούμενος. Έχει αφήσει πίσω του την Ευρώπη και την αρχιτεκτονική, την ίδια του τη ζωή και πρέπει να εγκλιματιστεί στο καινούργιο αυτό περιβάλλον και συγχρόνως να βρει μία ασχολία που θα τον γεμίσει, όπως και η Calle προηγουμένως. «Σαν περαστικός, προσπαθεί να τοποθετήσει τον εαυτό του σε ένα μεταβαλλόμενο περιβάλλον». ⁷⁸ Έχει αφήσει πίσω του την Ευρώπη, κυριολεκτικά, αλλά και συμβολικά, και μαζί της έχει αφήσει πολλά έως τότε γι' αυτόν δεδομένα, όπως «τη μοντερνιστική του ιδεολογία της κοινωνικής 'καθαρότητας', τους οπτικούς κανόνες και τάξη, την οικονομική του σταθερότητα, την αρχιτεκτονική αρμονία και την πολιτιστική αγνότητα, για να βυθιστεί σε μία εντελώς άγνωστη γι' αυτόν περιοχή, όπου μπορεί να δρα φορώντας την 'βολική' μάσκα του ξένου». ⁷⁹ Ως ξένος διατηρεί την ανεξαρτησία του, την αυτονομία του, έως και την ασφάλειά του.

Ο Alÿs ξεκίνησε τις περιπλανήσεις του, όπως είδαμε και στην περίπτωση της Sophie Calle προηγουμένως, για να γνωρίσει την άγνωστη, ίσως και απειλητική για εκείνον, Πόλη του Μεξικού. Δεν άργησε όμως να μετατρέψει τις περιπλανήσεις αυτές σε εικαστικά έργα και να επεκταθεί και πέρα από τα σύνορα της πόλης που τον φιλοξενεί από τα τέλη της δεκαετίας του 1980. Το έργο του *Doppelgänger*, του 1999 στην Κωνσταντινούπολη και στη συνέχεια και σε άλλες πόλεις, είναι ίσως πιο κοντά στα έργα της Sophie Calle και πριν από αυτήν του Vito Acconci. Ο Alÿs βρίσκει έναν περαστικό που θεωρεί ότι του μοιάζει και τον ακολουθεί. Στην προκειμένη περίπτωση η συμβολική αυτή παρακολούθηση ξεφεύγει από αυτές που έκαναν οι προκάτοχοί του, γιατί με τον τρόπο αυτό ο Alÿs συμβολικά χρησιμοποιεί τον περαστικό ως υποκατάστατο του ιδίου για να οικειοποιηθεί την πόλη, να νιώσει ότι ανήκει. Κατά τα λεγόμενα του καλλιτέχνη: «Προσπαθώ συνήθως να αφομοιώσω τις πόλεις, να εφεύρω ένα ρόλο για εμένα μέσα στην πόλη. Προσπαθώ να τρυπώσω σαν κάποιος άλλος για να αποκτήσω ταυτότητα σε μία καινούργια γειτονιά». ⁸⁰ Ο ρόλος

⁷⁸ Medina – Ferguson - Fusher, *Francis Alÿs*, σ. 64.

⁷⁹ Medina – Ferguson - Fusher, *ό.π.*, σ. 64.

⁸⁰ Medina – Ferguson - Fusher, *ό.π.*, σ. 70.

που εφευρίσκει δεν είναι καθαρά του περιπλανώμενου, αλλά ούτε και του ντεντέκτιβ, όπως είδαμε πριν στην Calle, είναι κάτι ανάμεσα. Κινείται μέσα στο πλήθος, γνωρίζει και αφομοιώνει την πόλη, αλλά δεν αρκείται μόνο σε αυτό, όπως έχουμε επισημάνει και όπως θα δούμε πιο αναλυτικά στη συνέχεια.

Σε προηγούμενο έργο που έχουμε ήδη αναφέρει, το *Fairy Tales* του 1995, στην Πόλη του Μεξικού, ο Alÿs ξεκινά την περιπλάνησή του στους γνώριμους πια δρόμους έχοντας στερεώσει μία κλωστή από το πουλόβερ του στο σημείο της εκκίνησης. Όπως περπατά, το πουλόβερ ξηλώνεται και ο καλλιτέχνης αφήνει πίσω του σαν ίχνος, αλλά και σαν ζωγραφιά την κλωστή. Ο τίτλος παραπέμπει στο παραμύθι του Χάνσελ και της Γκρέτελ που για να μην χαθούν μέσα στο δάσος αφήνουν πίσω τους ψίχουλα. Τον ίδιο χρόνο ο Alÿs επαναλαμβάνει το έργο με κάποια διαφοροποίηση, στο *The Leak*, την περιπλάνησή του στους δρόμους του Σάο Πάολο το 1995 – έργο που θα επαναλάβει το 2005 στο Παρίσι, λίγους μήνες πριν την παρουσίαση του έργου του καλλιτέχνη στην Ελλάδα. Οι παρισινοί δρόμοι –αναφερόμαστε στο έργο του 2005–, φιλοξενούν αυτή τη φορά τον βέλγο καλλιτέχνη, ο οποίος όμως δεν αρκείται στο να περιπλανηθεί στους δρόμους του, αλλά κατά τη διάρκεια της πορείας του κουβαλά κουτιά με μπογιά που έχει πριν τρυπήσει και χύνει στο δρόμο τη μπογιά, μαρκάροντας έτσι τη διαδρομή του. Ο καλλιτέχνης δεν περιπλανιέται σαν τον πλάνητα του 19^{ου} αιώνα⁸¹, αλλά παρεμβαίνει στο περιβάλλον του, έστω με μία γραμμή από μπογιά. Ο τίτλος, όπως και η ίδια η πράξη παραπέμπουν στη ζωγραφική του Jackson Pollock, αλλά αυτή τη φορά ο καμβάς είναι η ίδια η πόλη, οι δρόμοι και τα πεζοδρόμιά της. Η χειρονομία του καλλιτέχνη αποτελεί συγχρόνως και το ίχνος που θα τον βοηθήσει να επιστρέψει εκεί που ξεκίνησε τη διαδρομή του, να μην χαθεί στη μητρόπολη. Εδώ βλέπουμε ότι, ναι μεν φαινομενικά ο Alÿs περπατά στη πόλη, αλλά δεν αφήνεται εξ ολοκλήρου να χαθεί, όπως πρεσβεύει ο Μπένγιαμιν. Αντιθέτως οικειοποιείται την πόλη, τους δρόμους της μετατρέποντάς τους στον πίνακά του. Δεν καταγράφει απλώς την εμπειρία στη παρισινή πρωτεύουσα, όπως έκαναν οι ιμπρεσιονιστές, αλλά δημιουργεί εμπειρία. Η περιπλάνησή του δεν είναι παθητική, αλλά δημιουργική, και το στάξιμο της μπογιάς –του πιο βασικού, μπορούμε να πούμε, υλικού που χρησιμοποιεί ένας καλλιτέχνης– συμβολίζει αυτήν ακριβώς τη δημιουργικότητα. Ο Alÿs μετατρέπει την πόλη σε ζωγραφικό πίνακα. Και σαφώς, με

⁸¹ Biesenbach - Beck - Sabau, *Francis Alÿs*, σ. 41.

τον τρόπο αυτό, γνωρίζει την άγνωστη σε αυτόν πόλη. Δεν αρκείται συνεπώς στο να γνωρίσει το Παρίσι, ούτε στο να συλλέξει εμπειρίες, αλλά θέλει να αφήσει κυριολεκτικά τα ίχνη του στην μητρόπολη. Η πρακτική της περιπλάνησης στο Παρίσι του Alÿs συμβολικά παραπέμπει στην χειρονομία του καλλιτέχνη, την κίνηση του χεριού του με το πινέλο.

Με τους ‘περιπάτους’ του ο Alÿs συμπορεύεται με πολλούς ακόμα καλλιτέχνες του μεταμοντερνισμού που χρησιμοποιούν τα ίδια τους τα πόδια για να παρέμβουν συμβολικά στις κοινωνικές δομές της καπιταλιστικής κοινωνίας, διεκδικώντας ένα δημόσιο χώρο, που θα εξυπηρετεί όχι μόνο τη διακίνηση και τη μεταφορά τους, αλλά ένα δημόσιο χώρο που θα φιλοξενήσει τον ελεύθερο χρόνο τους και τη δημιουργικότητά τους.⁸² Το περπάτημα πλέον προσφέρει δημιουργική διέξοδο και αφορμή για σκέψη, όπως άλλωστε και ο ίδιος ο Alÿs έχει πει, περπατάει για να σκεφτεί⁸³, και οι δρόμοι της μητρόπολης μετατρέπονται σε ένα πεδίο δημιουργικότητας, όπως υποστήριζαν και οι Καταστασιακοί. Κατά την Jean Fusher:

«Το περπάτημα αποτελεί πλέον κεντρική πρακτική στην τέχνη και περισσότερο ακόμα στην πολιτική τέχνη γιατί ουσιαστικά αντιτίθεται στην κοινωνική, φυσική και ψυχική εξέλιξη του μοντέρνου καπιταλισμού. Και ενώ τα μέσα μεταφοράς της εκβιομηχάνισης απειλούν να αποδυναμώσουν τα άκρα και τις αισθήσεις μας και να περιορίσουν τη ζωή μας σε μία παλινδρόμηση μεταξύ δουλειάς και κατανάλωσης, το περπάτημα παραμένει ο ορισμός της ανθρώπινης φύσης»⁸⁴ –το μόνο ζώο που περπατά στα δύο πόδια είναι ο άνθρωπος⁸⁵ - «ως τρόπος πολιτικής και χωρικής δράσης».⁸⁶

Όπως είδαμε στο θεωρητικό μέρος, το περπάτημα σαν πρακτική έχει αναλυθεί από πληθώρα ανθρωπολόγων, κοινωνιολόγων, ακόμα και φιλοσόφων. Εστίασαμε στο περπάτημα ως ‘τακτική’ που αντιτίθεται στις ‘στρατηγικές’ της καπιταλιστικής κοινωνίας, στον De Certeau και το βιβλίο του *L'invention du quotidien*.⁸⁷ Πράγματι, η προσέγγιση του Alÿs δεν αποτελεί προσπάθεια δημιουργίας ενός νέου είδους άστεως, αλλά συνιστά μέρος των ‘τακτικών’ του Michel de Certeau, όπως το διάβασμα, το

⁸² Medina – Ferguson - Fusher, *Francis Alÿs*, σ. 74.

⁸³ Biesenbach – Beck - Sabau, *Francis Alÿs*, σ. 38.

⁸⁴ Medina – Ferguson - Fusher, *Francis Alÿs*, σ. 77.

⁸⁵ Keesing, *Cultural Antropology*.

⁸⁶ Medina – Ferguson - Fusher, *Francis Alÿs*, σ. 77.

⁸⁷ Στην παρούσα διατριβή έχει χρησιμοποιηθεί η μετάφραση του βιβλίου στα αγγλικά De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, καθώς και η μετάφραση στα ελληνικά Ντε Σερτώ, *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική*.

περπάτημα κ.ά., πρακτικών που αντιτάσσονται στην κανονικότητα της δομής και της λειτουργίας της ουτοπικής μοντέρνας πόλης.

Το σημείο αυτό χρήζει μίας συνοπτικής αναφοράς σε κάποιους στοχασμούς του φαινομενολόγου Maurice Merleau-Ponty. Σύμφωνα με το Merleau-Ponty ο τρόπος που αντιλαμβανόμαστε και μεταφράζουμε τον κόσμο γύρω μας βασίζεται στην «βιωμένη προοπτική μας»⁸⁸, μία δηλαδή συγχώνευση και αλληλεπίδραση του εξωτερικού περιβάλλοντος με τον εσωτερικό κόσμο μας. Βιώνοντας πρωτίστως τον κόσμο αποκτούμε μεγαλύτερη αυτογνωσία και αντίληψη. Κατά τον Merleau-Ponty, δεν δύναται το σώμα και το μυαλό να είναι διαχωρισμένα, αλλά το σώμα είναι ένα δυναμικό όργανο συνείδησης που αποκαλύπτει τον κόσμο που μας περιβάλλει. Όπως χαρακτηριστικά λέει ο Richard Shusterman στο άρθρο του “The Silent Limping Body of Philosophy”⁸⁹: «Στον τομέα της δυτικής φιλοσοφίας, ο Maurice Merleau-Ponty είναι κάτι σαν τον προστάτη άγιο του σώματος» και πρωταρχικός στόχος του πολυδιάστατου έργου του είναι να αποδείξει την υπεροχή του σώματος στην ανθρώπινη εμπειρία και αντίληψη. Υποστηρίζει ότι το σώμα δεν είναι μόνο πηγή όλης της αντίληψης και της δράσης, αλλά και η βάση των εκφραστικών δυνατοτήτων μας: «κάθε ανθρώπινη χρήση του σώματος είναι ήδη αρχέγονη έκφραση».⁹⁰ Το σώμα μας, υποστηρίζει ο Merleau-Ponty, μας καθοδηγεί, αλλά μόνο υπό την προϋπόθεση ότι θα αφευθούμε στην καθοδήγησή του, αποφεύγοντας την ανάλυση, για να γνωρίσουμε από την αρχή τον κόσμο που μας περιβάλλει, άποψη που ενδεχομένως να θυμίζει πρακτικές των Καταστασιακών. Σύμφωνα με τον Merleau-Ponty: «Η εμπειρία του σώματός μας μάς διδάσκει να συνειδητοποιήσουμε το χώρο, όπως αποτυπώνεται στην ύπαρξη»⁹¹, ενώ «για να υφίσταται ένας οργανισμός, πρέπει να συνδέεται με ένα συγκεκριμένο κόσμο. Το σώμα μας δεν βρίσκεται κατά κύριο λόγο στο χώρο: είναι μέρος του».⁹² Βλέπουμε τελικά, πώς μία απλή πρακτική, όπως το περπάτημα, τελικά αποτελεί βάση για την κατανόηση του κόσμου. Με το περπάτημα βιώνουμε το χώρο, γινόμαστε ένα με τον κόσμο. Το σώμα και η πρακτική του περπατήματος σύμφωνα με τους De Certeau και Merleau-Ponty δεν είναι πια ένα μέσον μεταφοράς, ούτε ένας τρόπος να περάσουμε την ώρα μας, αλλά είναι μία

⁸⁸ Carman, *The Cambridge Companion*, σ. 298.

⁸⁹ Carman, *ό.π.*, σσ. 151-180.

⁹⁰ Carman, *ό.π.*, σ. 151.

⁹¹ Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, σ. 148 [ο πρωτότυπος τίτλος του έργου του Merleau-Ponty είναι *Phénoménologie de la Perception* (1945)]

⁹² Merleau-Ponty, *ό.π.*, σ. 148.

πρακτική κατανόησης του κόσμου, και μία πράξη αντίδρασης στις αφομοιωτικές τάσεις της σύγχρονης καπιταλιστικής μητρόπολης.

Για να επιστρέψουμε στον Francis Alÿs, για τον καλλιτέχνη:

«Το περπάτημα, πιο συγκεκριμένα η περιπλάνηση, είναι ήδη ένα είδος αντίστασης στην σημερινή κουλτούρα της ταχύτητας. Παραδόξως είναι και ο τελευταίος ιδιωτικός χώρος, ασφαλής από το τηλέφωνο και το e-mail. Αλλά ακόμα είναι και μία πολύ άμεση μέθοδος για την εξέλιξη ιστοριών. Είναι μία εύκολη, φτηνή πράξη να εκτελέσει κάποιος, ή να καλέσει και άλλους να πραγματοποιήσουν. Το περπάτημα είναι συγχρόνως η πρώτη ύλη και η τεχνική του έργου τέχνης. Και η πόλη πάντα προσφέρει το τέλειο σκηνικό για 'ατυχήματα'». ⁹³

Στην φράση του αυτή ο Alÿs συνοψίζει με δυο κουβέντες γιατί έχει ουσιαστικά επιλέξει την τεχνική της περιπλάνησης ως μέσον για το έργο του, και λέει ότι βασικά, από κοινωνικοπολιτικής πλευράς, η περιπλάνηση είναι ένα είδος επανάστασης, αντίδρασης στους εξαιρετικά γρήγορους ρυθμούς που μας επιβάλει η σύγχρονη ζωή στη μητρόπολη. Ο καλλιτέχνης περιπλανώμενος διατηρεί το δικό του ρυθμό και δεν παρασύρεται από τους ρυθμούς της σύγχρονης μητρόπολης. Ο Alÿs θα κάνει αυτήν την αντίσταση μέρος του έργου του, αλλά όχι με τρόπο τόσο επιθετικό και απόλυτο, όπως πριν από αυτόν οι Καταστασιακοί. Η αντίδραση στην υπάρχουσα τάξη πραγμάτων, άμεσα, ή έμμεσα είναι από τις σημαντικότερες πτυχές ενός σύγχρονου έργου. Το ιδιαίτερα σημαντικό στην προκειμένη περίπτωση είναι πως ο καλλιτέχνης αντιστρέφει ολοκληρωτικά την ίδια την ουσία της τεχνικής της περιπλάνησης, και από άσκοπη ενασχόληση την μετατρέπει σε συνειδητή αντίσταση. Στη συνέχεια του παραπάνω παραθέματος, ο Alÿs λέει ότι στη σύγχρονή μας ζωή, η περιπλάνηση είναι ο μόνος ιδιωτικός χώρος και τελικά καταλήγει ότι το περπάτημα γι' αυτόν είναι και η πρώτη ύλη, αλλά και η τεχνική του έργου τέχνης. Εδώ πάμε πίσω στην αρχή αυτού του κεφαλαίου, όταν με αφορμή το έργο του Vito Acconci συζητούσαμε για την επιτέλεση και την καταγραφή της. Στον Acconci είχαμε δει ότι πιο σημαντική είναι η ίδια η πράξη της περιπλάνησης, στην Sophie Calle η καταγραφή της, στον Alÿs, όπως ο ίδιος τονίζει, είναι και τα δύο, και η πράξη της περιπλάνησης ως τεχνική και η καταγραφή της και η μία συμπληρώνει την άλλη.

Και συμπληρώνει ο καλλιτέχνης: «Υπάρχει ένα είδος σοφίας στην πρακτική του περπατήματος. Είναι μία στάση που μου ταιριάζει πολύ. Είναι μία κατάσταση, όπου

⁹³ Medina – Ferguson - Fusher, *Francis Alÿs*, σ. 70.

μπορεί κανείς να είναι συγχρόνως εναργής σε ότι συμβαίνει γύρω του στην περιφερειακή του όραση και την ακοή, αλλά και να χάνεται στις σκέψεις του». ⁹⁴ Οι πράξεις, ή μάλλον οι εικαστικές παρεμβάσεις του Alÿs δεν είναι τελικά μία μορφή ηδονοβλεψίας –όπως κάποιος θα μπορούσε να πει για τον μποντλερικό πλάνητα-, γιατί επιστούν την προσοχή μας όχι μόνο στην πράξη του περιπλανώμενου, αλλά και στις παρεμβολές του στον περιβάλλοντα χώρο, σε έναν περιβάλλοντα χώρο που δεν λειτουργεί απλά και μόνο ως σκηνικό, αλλά αποκτά σημασία. Βλέπουμε, για μια ακόμα φορά, πώς η περιπλάνηση δεν περιορίζεται σε μία οπτική εμπειρία, ή την καταγραφή αυτής, όπως την είδαμε στο έργο του Contantin Guys και στους ιμπρεσιονιστές, αλλά αποτελεί μία εμπειρία ‘hands-on’, μία εμπειρία όλων των αισθήσεων. Η ιδιότητα αυτή άρχισε να διαφαίνεται με τους Καταστασιακούς, που υποστήριξαν μία τυφλή περιπλάνηση και ενισχύεται από τους καλλιτέχνες που είδαμε, τον Acconci, που εστιάζει στο σώμα, την Sophie Calle που μεταμφιέζεται και μπαίνει στο ρόλο της, και ακόμα περισσότερο στον Francis Alÿs, που στην περιπλάνησή του αφομοιώνει και μεταμορφώνει τον ίδιο τον χώρο που τον περιβάλλει.

Όσον αφορά όμως την φιγούρα του πλάνητα στην παραδοσιακή της μορφή, ο Francis Alÿs, ερωτηθείς σε μία συνέντευξη από τον Russel Ferguson, ⁹⁵ είχε πει ότι παρόλο που του αρέσει να περιπλανιέται δεν μπορεί ουσιαστικά να θεωρήσει τον εαυτό του πλάνητα, από την άποψη ότι ο πλάνητας έχει έμφυτο ένα στοιχείο ρομαντισμού που δεν αναγνωρίζει στον εαυτό του και που δεν ταιριάζει σε μία πόλη σαν την Πόλη του Μεξικού, μία πόλη που είναι τόσο ακατέργαστη και σκληρή. Και όπως είδαμε και πιο πάνω ο περιπλανώμενος Alÿs παρεμβαίνει στην πόλη, δεν την παρατηρεί απλά σαν τον μποντλερικό πλάνητα, δεν παραμένει αποστασιοποιημένος. Η επικοινωνία του Alÿs με το αστικό τοπίο δεν είναι απλά μία συλλογή από οπτικές εμπειρίες, αλλά μία διερεύνηση του αστικού ιστού και μία παρέμβαση στις κοινωνικό-πολιτικές δομές που απαρτίζουν το σύγχρονο άστυ. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι αυτού του είδους οι πρακτικές ήταν γνωστές και εφαρμοσμένες και στους Καταστασιακούς, όπως είδαμε πιο αναλυτικά στο προηγούμενο κεφάλαιο. Βέβαια, η μεγάλη διαφορά του Alÿs με τους Καταστασιακούς, είναι ότι οι δεύτεροι ουδέποτε, όπως είδαμε, θεώρησαν τις

⁹⁴ Medina – Ferguson - Fusher, ό.π., σ. 31.

⁹⁵ Medina – Ferguson - Fusher, ό.π., σ. 32.

περιπλανήσεις τους καθεαυτού τέχνη. Κοινό στοιχείο των δύο όμως είναι ότι δεν αρκέστηκαν στην απλή περιπλάνηση, αλλά την εξέλιξαν σε παρέμβαση.

Η παρέμβαση αυτή του Alÿs σε κοινωνικοπολιτικό επίπεδο στον χώρο, στην πόλη που τον φιλοξενεί είδαμε ότι ποικίλει και μπορεί να είναι άλλοτε πιο άμεση και κατανοητή, ενώ πολλές φορές μπορεί να είναι πιο έμμεση και συμβολική, όπως σε έργα σαν το *Narcotourism* του 1996 στην Κοπεγχάγη. Για τον Alÿs η Κοπεγχάγη αποτελεί επιτομή των αξιών της αστικής τάξης⁹⁶, είναι μία καθαρά καπιταλιστική μητρόπολη. Επιδιώκοντας να βρίσκεται σωματικά και όχι πνευματικά σε ένα τέτοιο μέρος -άλλωστε είχε αφήσει οικειοθελώς την Ευρώπη και την κοινωνικοπολιτική δομή της πίσω του- ο Alÿs το Μάιο του 1996 περιπλανιέται στην πρωτεύουσα της Δανίας για επτά ολόκληρες μέρες υπό την επήρεια διαφορετικών κάθε φορά ψυχοτρόπων ναρκωτικών ουσιών.⁹⁷ Με τον τρόπο αυτό ο καλλιτέχνης δηλώνει την αποστασιοποίησή του από τις προσδοκίες και τους κανονισμούς του «εξελιγμένου» κόσμου, της «καθώς πρέπει μεγαλούπολης».⁹⁸ Μπορεί εδώ μεν η παρέμβαση να μην είναι τόσο εμφανής -δεν αφήνει κάποιο ίχνος στην πόλη-, παραμένει όμως αρκετά δυνατή σε συμβολικό επίπεδο. Αξίζει σε αυτό το σημείο να αναφέρουμε για άλλη μια φορά τον Michel de Certeau⁹⁹, που θεωρούσε ότι το περπάτημα είναι ουσιαστικά η απώλεια του τόπου, είναι η αόριστη διαδικασία του να είναι κάποιος απών και να ψάχνει για τη θέση του, και πράγματι ο Alÿs στο *Narcotourism* είναι ουσιαστικά απών.

Εξ αρχής ο Alÿs περπατούσε για να σχολιάσει και για να διακόψει την ομοιογένεια του σύγχρονου αστικού τοπίου, ενός τοπίου που βλέπουμε αποστασιοποιημένοι, χωρίς να βρεθούμε μέσα σε αυτό. Οι ιστορίες που σκηνοθετεί επίσης διαταράσσουν αυτήν την ομοιογένεια, παρόλο που είναι εφήμερες. «Στην πόλη μου όλα είναι εφήμερα»¹⁰⁰, έχει πει ο Alÿs εννοώντας ότι όσο εφήμερη είναι η εμπειρία στην πόλη, έτσι εφήμερα είναι και τα όποια αντικείμενα δημιουργεί ή χρησιμοποιεί για να στηρίξει ή να εμπλουτίσει τις ιστορίες του, όπως τελικά εφήμερη είναι και η ίδια του

⁹⁶ Medina – Ferguson - Fusher, *Francis Alÿs*, σ. 77.

⁹⁷ Ενδιαφέρον θα ήταν να αναφέρουμε ότι και ο Μποντλέρ έχει αναφερθεί στο «ταξίδι» υπό την επήρεια ναρκωτικών (χασίς) στο Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, Auguste Poulet-Malassis, Παρίσι 1860, εδώ σε μετάφραση Μποντλέρ, *Τεχνητοί παράδεισοι*.

⁹⁸ Medina – Ferguson - Fusher, *Francis Alÿs*, σ. 77.

⁹⁹ Ντε Σερτώ, *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική*.

¹⁰⁰ Medina – Ferguson - Fusher, *Francis Alÿs*, σ. 78.

η πρακτική, η πρακτική της περιπλάνησης. Όπως ο συγγραφέας και περιπλανώμενος Robert Walser είχε γράψει στο αφήγημά του *Gutten Tag, Riesin* (1907): «Περπατάς πάντα και ρίχνεις φευγαλέες ματιές στα πάντα, όπως ο ίδιος είσαι ένα πρόσκαιρο αντικείμενο προσοχής. Αυτό είναι το θαύμα της πόλης, ότι η συμπεριφορά και οι τρόποι του καθενός βυθίζονται μέσα σε όλα αυτά και η ματιά είναι φευγαλέα, η ετυμηγορία γρήγορη και η λήθη έρχεται φυσικά».¹⁰¹

Πριν προχωρήσουμε στην επόμενη εικαστικό, την Janet Cardiff, θα δούμε ένα ακόμα έργο του Alÿs, το *El Colector* [ο συλλέκτης] (βλ. εικόνα 13). Το αφήσαμε τελευταίο γιατί, λόγω της ιδιαιτερότητάς του θα μας συνδέσει με το επόμενο κεφάλαιο της παρούσας διατριβής, το κεφάλαιο που αφορά τον ‘συλλέκτη καλλιτέχνη’, και τη σχέση του περιπλανώμενου με τον συλλέκτη, κάτι που άλλωστε έχουμε ήδη δει στους στοχασμούς του Μπένγιαμιν. Ο *Συλλέκτης* του Alÿs, ήταν μία ιδέα που πραγματοποίησε το 1991-1992, στήνοντας άλλη μία «περιπατητική ιστορία».¹⁰² Η μοντέρνα ‘τακτοποιημένη’ καπιταλιστική μητρόπολη είχε εξορίσει τα ζώα και ο Alÿs ήθελε για μια ακόμα φορά να αντιδράσει σε αυτήν την πρακτική. Το ζώο στο έργο ήταν ένα σκυλί από μέταλλο, σαν παιδικό παιχνίδι, που λειτουργούσε σαν μαγνήτης και μάζευε σκουπίδια από μέταλλο. Συμβολικά το σκυλί μάζευε τα απομεινάρια της καθημερινής ζωής στη μητρόπολη, όπως ακριβώς έκανε και ο ρακοςυλλέκτης που, όπως έχουμε δει, τόσο ενέπνευσε τον Μποντλέρ. Για το έργο αυτό ο Alÿs συνεργάστηκε με το μικρό τοπικό εργαστήριο του Felipe Sanabria.¹⁰³ Ο συλλέκτης-σκύλος μάζευε μεταλλικά σκουπίδια, ώσπου τελικά καλύφθηκε ολόκληρος από τα κομμάτια μετάλλου. Η ιδιαιτερότητα αυτού του έργου είναι ότι για πρώτη φορά ο Alÿs συλλέγει αντικείμενα από την μητρόπολη, απομεινάρια που θα πάρει μαζί του καθώς περιπλανιέται. Μπορεί τα κομμάτια μετάλλου να είναι ασήμαντα, αλλά ουσιαστικά αποτελούν μέρος της καθημερινότητας στην Πόλη του Μεξικού. Άλλωστε, όπως είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, για τον Μποντλέρ ο απόβλητος, αυτός που μαζεύει τα σκουπίδια του Παρισιού, που έχει «διπλώσει στα δύο από το βάρος των σκουπιδιών αυτών»¹⁰⁴, είναι ένας μοντέρνος ήρωας, με τον ίδιο τρόπο που ήρωας της μοντέρνας ζωής είναι και ο πλάνητας. Η ουσιώδης διαφορά βέβαια είναι

¹⁰¹ Το παράθεμα έχει παρθεί από το Alÿs - Van Tuyl - Lutgens, *Francis Alÿs*, σ. 43.

¹⁰² Medina – Ferguson - Fusher, *Francis Alÿs*, σ. 70.

¹⁰³ Medina – Ferguson - Fusher, *ό.π.*, σ. 73.

¹⁰⁴ “Ereintés et pliant sous un tas de débris / Vomissement confus de l'énorme Paris”, από το *Le Vin des Chiffonniers*.

ότι ο ρακοσυλλέκτης του Μποντλέρ ξεχωρίζει μέσα από τα απόβλητα τα αντικείμενα που τον ενδιαφέρουν. Βέβαια, μπορούμε να πούμε ότι και ο Alÿs κάνει μία επιλογή πριν καν ξεκινήσει την περιπλάνησή του, επιλέγει τα αντικείμενα από μέταλλο. Αλλά για τον Alÿs είναι πολύ σημαντικό και το στοιχείο της τύχης, του ατυχήματος, για το οποίο η πόλη αποτελεί το τέλειο σκηνικό, όπως είδαμε προηγουμένως.

Για τον Μπένγιαμιν είδαμε ότι ο ρακοσυλλέκτης έχει πολλά κοινά με τον ποιητή και τον καλλιτέχνη, όπως είδαμε: «Η κομψή εικόνα του ποιητή μοιάζει να αναπαράγει μια εικόνα πιο κοινή, που αφήνει να διαφαίνονται τα χαρακτηριστικά του ρακοσυλλέκτη».¹⁰⁵ Στο έργο του Alÿs ο ρακοσυλλέκτης είναι ο καλλιτέχνης και ο καλλιτέχνης είναι ρακοσυλλέκτης. Ο περιπλανώμενος Alÿs εξελίσσεται στον ρακοσυλλέκτη. Τα κομμάτια που μαζεύει, τα καθημερινά, συνηθισμένα, πεζά αυτά κομμάτια ουσιαστικά αποτελούν τη βάση για το μωσαϊκό που συνθέτει ένας αρχαιολόγος για να επανασυναρμολογήσει, να ανακυκλώσει τα ερείπια της μοντέρνας ζωής. Ο Alÿs μπορεί να μην το κάνει, καθώς δεν χρησιμοποιεί τα κομμάτια αυτά πουθενά στη συνέχεια, αλλά ένας άλλος καλλιτέχνης που θα δούμε αναλυτικά σε επόμενο κεφάλαιο, ο Mark Dion, κάνει ακριβώς αυτό.

Και πάλι βλέπουμε ότι ο Alÿs παρεμβαίνει στην πόλη με αυτή του την περιπλάνηση, αυτή τη φορά παίρνει μαζί του κομμάτια της πόλης. Η επιτέλεση της περιπλάνησης τραβώντας το παιχνίδι-μαγνήτη καταγράφεται και παρουσιάζεται σε βίντεο, αλλά δεν σώζεται μόνο με αυτή τη μορφή. Το σκυλί-μαγνήτης φέρει πάνω του τα ίχνη της περιπλάνησης, λειτουργεί πολύ καλά και ως ένα αυτόνομο κολλάζ/κατασκευή, ένα κολλάζ που συμβολίζει την ίδια την εμπειρία στην πόλη και ίσως σχολιάζει την εμπειρία αυτή: για παράδειγμα, αν ο Alÿs τράβαγε το σκυλί-μαγνήτη σε μία άλλη πόλη, όπως η Κοπεγχάγη, άραγε θα μάζευε τόσα σκουπίδια; Τα σκουπίδια αποκτούν έναν καινούργιο ρόλο, γίνονται μέρος ενός έργου τέχνης.

Το Μάιο του 1994, ο Alÿs επεκτείνει τη μεταφορά του μαγνητικού του ζώου, με το νέο του έργο *Zapatos Magneticos* [μαγνητικά παπούτσια] (βλ. εικόνα 14). Φτιάχνει ένα ζευγάρι παπούτσια-μαγνήτες, τα φορά και περιπλανιέται στους δρόμους της Αβάνας αυτή τη φορά, στο πλαίσιο της πέμπτης της Μπιενάλε.¹⁰⁶ Με το έργο αυτό συνεχίζει την παράδοσή του στην πρακτική της περιπλάνησης, αλλά και πάλι συνδυάζει την περιπλάνηση αυτή με τη συλλογή. Αυτή τη φορά γίνεται κυριολεκτικά

¹⁰⁵ Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet*.

¹⁰⁶ Medina – Ferguson – Fusher, *Francis Alÿs*, σ. 74.

ο ίδιος συλλέκτης, εφόσον τα μεταλλικά αντικείμενα κολλάνε πλέον πάνω του. Η επιτέλεση και η καταγραφή της, αυτή τη φορά εξελίσσονται και παρουσιάζονται συγχρόνως, καθώς ο Alÿs καθ' όλη τη διάρκεια της περιπλάνησής του φορά μία πινακίδα-σάντουιτς¹⁰⁷, σαν τις διαφημιστικές πινακίδες, όπου κολλά τεκμήρια της περιπλάνησης - από φωτογραφίες Polaroid και χάρτες έως διαφόρων ειδών σουβενίρ που βρίσκει στην πορεία. Με τον τρόπο αυτό τελικά δημιουργεί ένα κολλάζ της περιπλάνησής του, ένα έργο που θα μπορούσε κάλλιστα να λειτουργήσει αυτόνομα. Εδώ ο Alÿs αφ' ενός λειτουργεί σαν περιπλανώμενος που προσπαθεί να γνωρίσει τη μητρόπολη. Αφ' ετέρου κάνει μία επιτέλεση, όπως ο προκάτοχός του Accorci, δηλαδή η ίδια η περιπλάνηση αποτελεί μέρος του έργου. Αλλά δεν μένει μόνο εκεί, λειτουργεί και σαν ρακοσυλλέκτης, μαζεύοντας τα μεταλλικά σκουπίδια με τα παπούτσια του, τα οποία στην προκειμένη περίπτωση είναι επέκταση του σώματός του. Και τελικά φτιάχνει ένα κολλάζ-καταγραφή της περιπλάνησης, και συγχρόνως παρουσίαση της πόλης, συλλέγοντας τις εμπειρίες του σε μορφή φωτογραφιών, χαρτών και άλλων αντικειμένων. Με το έργο αυτό ο Alÿs συνδέει άμεσα την περιπλάνηση με τη συλλογή, όπως πριν από αυτόν έκανε –σε θεωρητικό βέβαια επίπεδο- ο Μπένγιαμιν. Για την ώρα θα περιοριστούμε σε αυτήν την τοποθέτηση για να επανέλθουμε σε επόμενο κεφάλαιο πιο αναλυτικά στον καλλιτέχνη-συλλέκτη, με συγκεκριμένα παραδείγματα εικαστικών έργων.

Janet Cardiff¹⁰⁸

Η επόμενη εικαστικός που θα μελετήσουμε στο παρόν κεφάλαιο είναι η Janet Cardiff. Το έργο της Καναδής Janet Cardiff είναι ιδιαίτερο γιατί, ναι μεν βασίζεται στην πρακτική της περιπλάνησης, όπως και στους παραπάνω καλλιτέχνες, αλλά η περιπλάνηση αυτή τη φορά είναι η περιπλάνηση κυρίως του κοινού της. Πώς το καταφέρνει αυτό; Οργανώνοντας ένα ολόκληρο πρότζεκτ περιπλάνησης για τον επισκέπτη της. Με το που φτάσει ο θεατής της (η λέξη θεατής για το έργο της Cardiff δεν είναι η κατάλληλη, συνεπώς στη συνέχεια θα αναφερόμαστε στον 'ακροατή' του έργου της) στην γκαλερί, ή στον όποιο εκθεσιακό χώρο, του δίνεται ένα cd και ένα

¹⁰⁷ Δεν είναι τυχαίο ότι ο Alÿs φορά την πινακίδα, που σαφώς παραπέμπει στην σχέση του πλάνητα με τον sandwich-man στην αφήγηση του Μπένγιαμιν.

¹⁰⁸ Η επιλογή της ανάλυσης του έργου της Janet Cardiff στην παρούσα διατριβή, ουσιαστικά έγινε γιατί το έργο της συγκεκριμένης εικαστικού, όπως θα δούμε στη συνέχεια, ξεκινά μεν από την περιπλάνηση της εικαστικού, αλλά τελικά μετατρέπει τον θεατή σε περιπλανώμενο, συνδέοντάς μας με αυτόν τον τρόπο με τους στοχασμούς του Μπένγιαμιν -αλλά και με το τελευταίο μέρος της παρούσας διατριβής- που αφορούν τον περιπλανώμενο φιλότεχνο.

φορητό cd-player. Το cd περιλαμβάνει οδηγίες για τη διαδρομή που πρέπει να ακολουθήσει, ενώ συγχρόνως η εικαστικός του αφηγείται εμπειρίες της και ιστορίες, γεγονότα αληθινά και μυθιστορηματικά, σχετικά πάντα με τη συγκεκριμένη διαδρομή που ακολουθεί. Σημαντικό συνεπώς είναι να τονίσουμε ότι η μετάβαση της περιπλάνησης από οπτική σε ολική αισθητηριακή εμπειρία στο έργο της Cardiff πάει ένα βήμα ακόμα πιο μπροστά, γιατί αυτή τη φορά η εμπειρία είναι πλέον του κοινού της και όχι μόνο δικής της. Το στοιχείο αυτό είναι καίριο και πρέπει να τονιστεί, καθώς έχει ως αποτέλεσμα η εμπειρία υποδοχής του έργου της εικαστικού να μην είναι πλέον μόνο μία οπτική δραστηριότητα. Όπως θα δούμε και στο τελευταίο κεφάλαιο της διατριβής, έργα σαν της Cardiff, αλλά και ολόκληρες εκθέσεις τέχνης μπορούν να μεταμορφώσουν τον ίδιο τον φιλότεχνο σε περιπλανώμενο, που δεν αρκείται στο να κοιτά, αλλά βιώνει την εμπειρία με όλες του τις αισθήσεις.

Για να επανέλθουμε στην Cardiff (γ. 1957), η εικαστικός ξεκίνησε τα έργα-περιπάτους της το 1991 και στα περισσότερα από αυτά συνεργάζεται με τον σύντροφό της George Bures Miller. Βέβαια, οφείλουμε να πούμε, ότι η Cardiff έχει ασχοληθεί και με άλλα εικαστικά μέσα, όπως εγκαταστάσεις ή βίντεο, αλλά τα έργα περιπλανήσεις¹⁰⁹ αποτελούν το μεγαλύτερο και το πιο χαρακτηριστικό μέρος του έργου της και προφανώς είναι και αυτά που μας ενδιαφέρουν στην παρούσα διατριβή. Στις περιπλανήσεις της η Cardiff εστιάζει σε θέματα οικειότητας και ταυτότητας, και παλινδρομεί ανάμεσα στην αλήθεια και τη φαντασία, την ιστορία και το παραμύθι, ενώ πληθώρα συναισθημάτων διακατέχουν το κοινό της που περπατά ακούγοντας το cd που τους οδηγεί. Τα έργα της Cardiff είναι αφηγηματικά και η εμπειρία του κάθε συνοδοιπόρου της είναι προσωπική. Σημαντικό στα έργα της Cardiff δεν είναι τόσο το μήνυμα (κοινωνικό ή πολιτικό), αν και υπάρχει, όσο η ίδια η προσωπική εμπειρία, μία εμπειρία που σε μεταφέρει μέσα από μία πραγματική διαδρομή σε έναν φανταστικό χρόνο, ακολουθώντας την αφήγηση ενός φανταστικού προσώπου. Τα έργα της Cardiff ουσιαστικά δεν είναι έργα που προσφέρουν κάποια γνώση, αν και παρεμβάλλει πολλές πραγματικές πληροφορίες για τις τοποθεσίες που μας οδηγεί, αλλά έργα που προσφέρουν εμπειρία. Η Cardiff μας ταξιδεύει, ενώ η επιτυχία των έργων της βασίζεται στο ότι καταφέρνει να συνδυάσει το περιεχόμενο, τους χαρακτήρες, με το ύφος και τον τόνο σε ένα αποτέλεσμα που θυμίζει film noir. Το

¹⁰⁹ Ενδιαφέρον βιβλίο που αναφέρεται αποκλειστικά στους περιπάτους της Cardiff είναι το Schaub, *Janet Cardiff*.

γεγονός ότι η αφήγησή της βασίζεται στη διαδρομή θολώνει τα όρια μεταξύ αληθινού και φανταστικού και κάνει την εμπειρία του περιπλανώμενου ακροατή της ακόμα πιο έντονη.

Η Cardiff έχει στο ενεργητικό της πληθώρα ‘περίπατων’ που παρουσιάστηκαν σε Μπιενάλε, όπως της Βενετίας το 2001 ή της Κωνσταντινούπολης το 1999, στη Documenta του 2013, και σε μεγάλες εκθέσεις, όπως στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης του Σαν Φρανσίσκο το 2001, το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης το 1999, αλλά και σε πιο μικρά μουσεία ή γκαλερί, όπως το έργο που θα δούμε πιο αναλυτικά παρακάτω, το *The Missing Voice (Case Study B)* το 2001 στη γκαλερί Whitechapel του Λονδίνου.¹¹⁰ Το κοινό στοιχείο όλων αυτών των περιπλανήσεων είναι ότι διαδραματίζονται σε μεγάλες πόλεις, από τη Νέα Υόρκη, και το Κεμπέκ, στο Βερολίνο, το Λονδίνο, τη Ρώμη. Η μεγάλη ποικιλία στις τοποθεσίες –αλλά τονίζουμε ότι πάντα είναι μητροπόλεις– διαφοροποιεί την θεματολογία, αλλά και την εμπειρία. Έτσι σε ένα πολύ ιδιαίτερο έργο της με τίτλο *Villa Medici Walk*¹¹¹ (βλ. εικόνα 15), στην Βίλα των Μεδίκων το 1998, η Cardiff χρησιμοποίησε το λαβυρινθώδες υπόγειο για να δημιουργήσει μία κλειστοφοβική εμπειρία για τον επισκέπτη.¹¹² Η βόλτα ξεκινά σε έναν εξωτερικό κήπο και καταλήγει στο υπόγειο, ενώ, όπως αναφέρεται στο δελτίο τύπου της έκθεσης, για το σενάριο η Cardiff εμπνεύστηκε από την ιστορία και τους διαφορετικούς χρόνους που φέρνει στην επιφάνεια η σκαπάνη του αρχαιολόγου σε μια πλούσια σε ιστορία πόλη σαν τη Ρώμη.¹¹³ Η εμπειρία ξεκινά με την πρόσκληση της Cardiff: «Βρήκα αυτό το μαγνητόφωνο στη βαλίτσα μου. Αυτό το μηχανήμα έχει γίνει αυτός τώρα, οι λέξεις του αιωρούνται σαν φάντασμα μπροστά μου. Θέλω να περπατήσεις μαζί μου. Πρέπει να σου δείξω κάτι. Προσπάθησε να περπατάς μαζί με τον ήχο των βημάτων μου για να μείνουμε μαζί. Πέραν την πόρτα στα δεξιά και πέραν την σιδερένια πύλη και μετά πήγαινε αριστερά».¹¹⁴

¹¹⁰ Για τη βιογραφία και εργογραφία της εικαστικού συμβουλευτήκαμε την επίσημη ιστοσελίδα Janet Cardiff - George Bures Miller, *Janet Cardiff – George Bures Miller*, Νέα Υόρκη, <http://www.cardiffmiller.com/about.html>, (ημερ. πρόσβασης 10/9/2013).

¹¹¹ Janet Cardiff, *Villa Medici Walk*, 1998, ακουστικός περίπατος, δ. 16:22, Villa Medici, Ρώμη, επ. Carolyn Christov-Bakargiev, Hans Ulrich Obrist, και Laurence Bossé για την ομαδική έκθεση *La Ville, le Jardin, la Mémoire*. Académie de France.

¹¹² Christov-Bakargiev, “Villa Medici Walk”, Cardiff - Bures Miller, *Janet Cardiff – George Bures Miller*, <http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/medici.html#>, (ημερ. πρόσβασης 10/9/2013).

¹¹³ Cardiff, “Villa Medici Walk”, Cardiff - Bures Miller, *Janet Cardiff – George Bures Miller*, <http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/medici.html>, (ημερ. πρόσβασης 10/9/2013).

¹¹⁴ Cardiff, ό.π.

Η Cardiff, όπως και ο Vito Acconci, η Sophie Calle, ο Francis Alÿs, που είδαμε προηγουμένως βγαίνουν έξω από τον περιοριστικό χώρο της γκαλερί. Η σημαντική διαφορά όμως είναι ότι η Cardiff βγάζει και τον επισκέπτη έξω. Οι Acconci, Calle και Alÿs τελικά παρουσιάζουν την καταγραφή και τα συμπεράσματα των περιπλανήσεών τους μέσα σε γκαλερί ή μουσεία, ενώ για να βιώσει κάποιος το έργο της Cardiff πρέπει να παραμένει εκτός γκαλερί, εκτός μουσείου, να περιπλανηθεί ο ίδιος στην πόλη. Η εμπειρία πια του εικαστικού έργου, ή της εικαστικής έκθεσης δεν είναι ένας ‘μονόλογος’ του καλλιτέχνη ή του επιμελητή. Η εμπειρία στα έργα της Cardiff είναι ένας διάλογος, η ιδέα και η εμπειρία του καλλιτέχνη ουσιαστικά συμπληρώνεται και επηρεάζεται από την εμπειρία του επισκέπτη, του κάθε επισκέπτη. Κάθε φορά το έργο είναι διαφορετικό. Μπορεί οι οδηγίες στο cd να είναι σαφείς και καθοδηγητικές, αλλά είναι στο χέρι του ακροατή αν θα τις ακολουθήσει κατά γράμμα. Και βέβαια, ακόμα και αν ο ίδιος επισκέπτης επαναλάβει την περιπλάνηση, δεν θα είναι η ίδια, εφόσον οι εξωτερικές συνθήκες θα είναι διαφορετικές, ο ρυθμός της ζωής στη μεγαλούπολη ποτέ δεν παραμένει ο ίδιος. Το πολύ σημαντικό αυτό στοιχείο που συναντούμε στο έργο της Cardiff θα αναλυθεί σε βάθος στο τελευταίο κεφάλαιο της παρούσας διατριβής, όπου θα εξετάσουμε εκθέσεις που ευνοούν ή και προϋποθέτουν την περιπλάνηση του θεατή, την αντιστροφή δηλαδή των ρόλων, τον περιπλανώμενο φιλότεχνο.

Σε άλλο, πιο πρόσφατο έργο της με τίτλο *Her Long Black Hair*¹¹⁵ (βλ. εικόνα 16) του 2004, η Cardiff οδηγεί τους ακροατές της σε μία μυστηριώδη περιπλάνηση στα μονοπάτια του 19^{ου} αιώνα στο σύγχρονό μας Central Park της Νέας Υόρκης, ακολουθώντας τα βήματα μίας αινιγματικής μελαχρινής γυναίκας. Αυτή τη φορά, η εμπειρία συμπληρώνεται από φωτογραφίες που συνοδεύουν το cd και είναι τραβηγμένες σε διάφορα σημεία του πάρκου και που απεικονίζουν μία γυναίκα με μακριά μαύρα μαλλιά. Η γυναίκα, αλλά και το τοπίο που απεικονίζεται μοιάζει σαν να ανήκει στον παρελθόν – στον 19^ο αιώνα. Ο ακροατής της Cardiff ακολουθεί τα χνάρια της γυναίκας αυτής στον χώρο και στον χρόνο, σαν ντεντέκτιβ, χωρίς όμως τελικά στο τέλος να του αποκαλύπτεται το μυστήριο, χωρίς να δίνεται λύση. Το *Her Long Black Hair* είναι μία περίπλοκη έρευνα στην τοποθεσία, το χρόνο, τον ήχο και

¹¹⁵ Janet Cardiff, *Her Long Black Hair*, 2004, ακουστικός περίπατος και φωτογραφίες, δ. 46:00, Central Park, Νέα Υόρκη, επιμ. Tom Eccles για το Public Art Fund.

το σώμα, όπως αναφέρεται στο δελτίο τύπου.¹¹⁶ Η Cardiff μπερδεύει πραγματικά γεγονότα με φανταστικές ιστορίες, σε μία υποβλητική ατμόσφαιρα και σε έναν κατακερματισμένο χρόνο. Είδαμε στους προηγούμενους καλλιτέχνες ότι στις περιπλανήσεις τους διατηρούν μία φαινομενική γραμμικότητα του χρόνου. Στην Cardiff συνεπώς, αυτή η γραμμικότητα διαταράσσεται. Ο χρόνος δεν είναι πια γραμμικός, ούτε η εμπειρία. Σε προηγούμενο κεφάλαιο, σε σχέση με τον Μπένγιαμιν έχουμε ξαναδεί αυτήν την αποσπασματικότητα του χρόνου και της εμπειρίας. Πιο συγκεκριμένα, είδαμε ότι το *Passagen-Werk* χαρακτηρίζεται από την ίδια ασυνέχεια και αποσπασματικότητα που χαρακτηρίζει τη μητρόπολη. Δεν υπάρχει καμία γραμμική αφήγηση, παρά μόνο φευγαλέες στιγμές, μεμονωμένες εικόνες που εμφανίζονται και εξαφανίζονται το ίδιο ξαφνικά και που προκαλούν σοκ στον αναγνώστη όπως και στον πλάνητα. Άλλωστε είδαμε ότι ούτε ο χρόνος, αλλά ούτε και η ιστορία είναι γραμμική για τον Μπένγιαμιν. Έτσι τελικά και στην Cardiff ο χρόνος δεν είναι γραμμικός, ο ακροατής παλινδρομεί ανάμεσα στο παρελθόν και στο παρόν κατευθυνόμενος από την ίδια την εικαστικό, αλλά και ο ίδιος μπορεί να γυρίσει το χρόνο πίσω απλά πατώντας ένα κουμπί στο φορητό του cd-player. Ενδιαφέρον είναι να προσθέσουμε ότι στο *Her Long Black Hair* η Cardiff παραθέτει αποσπάσματα από τον Μποντλέρ, τον εμπνευστή του πλάνητα, εμμέσως παραλληλίζοντας με αυτόν τον τρόπο τη διαδρομή του ακροατή της στο Central Park με την περιπλάνηση του πλάνητα, κατά κάποιον τρόπο μπλέκοντας, εκτός από το χρόνο, το ιστορικό πλαίσιο, τις κοινωνικές συνθήκες, αλλά και τη γεωγραφική θέση που φιλοξενεί την περιπλάνηση του πλάνητα και την επιτέλεση του ακροατή της Cardiff. Βέβαια, στην προκειμένη περίπτωση, ο περιπλανώμενος-ακροατής αποκτά και το ρόλο του ντεντέκτιβ καθώς ουσιαστικά ακολουθεί τα χνάρια της μυστηριώδους αυτής μελαχρινής γυναίκας.

Σε προηγούμενο έργο της Cardiff, το *The Missing Voice (Case Study B)*¹¹⁷ (βλ. εικόνα 17) στη γκαλερί Whitechapel το 1999, ο επισκέπτης παίρνει από τη γκαλερί το φορητό cd-player και το cd και ξεκινά μια διαδρομή στους δρόμους της πολυσύχναστης λονδρέζικης γειτονιάς του Whitechapel. Η ατμόσφαιρα της αφήγησης είναι για μια ακόμα φορά υποβλητική, η εμπειρία θυμίζει ντεντεκτιβική

¹¹⁶ Cardiff, "Her Long Black Hair", Cardiff - Bures Miller, *Janet Cardiff – George Bures Miller*, <http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/longhair.html>, (ημερ. πρόσβασης 10/9/2013).

¹¹⁷ Janet Cardiff, *The Missing Voice*, 1999, ακουστικός περίπατος, δ. 50:00, Λονδίνο, ανάθεση και παραγωγή Artangel για τη Whitechapel Gallery.

ιστορία, ή *film noir*. Στην ιδιαίτερη αυτή ατμόσφαιρα συντελεί οπωσδήποτε και το γεγονός ότι δεν είναι τυχαία η επιλογή της περιοχής, καθώς το Whitechapel ήταν στο παρελθόν η περιοχή όπου έδρασε ο διαβόητος Τζακ ο Αντεροβγάλτης. Ο φόβος και η αγωνία υποβόσκουν και ενισχύονται με εκφράσεις όπως: «Κάποιος σε ακολουθεί»¹¹⁸, χωρίς όμως να διευκρινίζεται αν κάποιος ακολουθεί τον ακροατή, ή αν αυτός ο κάποιος ακολουθούσε την εικαστικό, ή την ηρωίδα της. Οι ρόλοι και πάλι είναι ασαφείς, ο χρόνος μπερδεμένος. Η αφήγηση παλινδρομεί μεταξύ παρελθόντος και παρόντος, διακόπτοντας για άλλη μια φορά τη συμβατική γραμμικότητα του χρόνου. Η περιπλάνηση ξεκινά με την ίδια προτροπή: «Προσπάθησε να ακολουθήσεις τα βήματά μου για να μείνουμε μαζί».¹¹⁹ Η αφηγήτρια Cardiff παίζει ένα ρόλο, φοράει όπως λέει η ίδια μια περούκα και ακολουθεί τα ίχνη κάποιας άλλης γυναίκας που εικάζουμε ότι έχει χαθεί. Ο ακροατής ακολουθεί τα βήματα της Cardiff που ακολουθεί την άλλη γυναίκα. Και κάπου κάπου αναφέρεται και ένας δολοφόνος και κάπου κάπου ακούμε και τη φωνή ενός άντρα, μάλλον στο ρόλο του ντεντέκτιβ. Η τοποθεσία είναι, όπως είπαμε, πάλι ιδιαίτερη. Η Cardiff βαδίζει και στη συνέχεια οδηγεί τον ακροατή της σε μία από τις πιο πολυπολιτισμικές γειτονιές του σημερινού Λονδίνου και ο θόρυβος που ακούγεται πίσω από τη φωνή της τονίζει αυτήν την πολυπολιτισμικότητα. Ακούμε μουσουλμανικούς ύμνους, αραβικούς διάλογους, σχεδόν ξεχνάμε ότι βρισκόμαστε στο Λονδίνο. Το έργο τελικά αποτελεί εν μέρει αστικό οδηγό της περιοχής, ντεντεκτιβικό μυθιστόρημα, και *film noir*. Η αφήγηση, η οποία διαρκεί 50 λεπτά είναι αποπλανητική, ακόμα και συνωμοτική και ενισχύει την εμπειρία, μία εμπειρία που μόνο ένας επισκέπτης μπορεί να βιώσει κάθε φορά. Η πραγματικότητα μπλέκεται με την φαντασία, σε μία περιπλάνηση που ξεκινά από το ίδιο το κτίριο της γκαλερί και επεκτείνεται σε όλο το ανατολικό Λονδίνο. Πολύ ενδιαφέρον στο συγκεκριμένο, αλλά και σε άλλα έργα της Cardiff είναι πως μπορεί κάποιος να τα ακούσει και χρόνια μετά την πραγματοποίησή τους και να διακρίνει την αλλαγή και την εξέλιξη της πόλης μέσα στο χρόνο.

Όσον αφορά την ίδια την ιστορία που ξετυλίγεται καθώς ο ακροατής περιπλανιέται στο Λονδίνο, ή στη Νέα Υόρκη, ή σε όποια άλλη πόλη έχει επιλέξει η Cardiff για να αποτελέσει το σκηνικό της ιστορίας της, δεν είναι εντελώς σαφής ούτε στην ίδια την

¹¹⁸ Cardiff, “The Missing Voice”, Cardiff - Bures Miller, *Janet Cardiff – George Bures Miller*, http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/missing_voice.html (ημερ. πρόσβασης 10/9/2013).

¹¹⁹ Cardiff, ό.π.

εικαστικό, συνήθως δεν υπάρχει καν ολοκληρωμένο σενάριο. Όπως λέει η ίδια για τις ιστορίες που αφηγείται: «Συχνότερα είναι μία ανταπόκριση στην τοποθεσία».¹²⁰ Συγκεκριμένα στο *The Missing Voice* η έμπνευση ήταν η διαβίωση σε μία μεγάλη πόλη όπως το Λονδίνο για ένα μικρό χρονικό διάστημα. Η Cardiff, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, περπάτησε στους δρόμους του Λονδίνου, διάβασε την ιστορία της πόλης σε βιβλιοθήκες, παρακολούθησε την επικαιρότητα για όσο διάστημα έμεινε στην μητρόπολη, άκουσε τα κουτσομπολιά από τους περαστικούς και μπερδεύτηκε μέσα στο πλήθος.¹²¹ Ουσιαστικά η περιπλάνηση της ίδιας της εικαστικού προηγείται της περιπλάνησης του ακροατή της. Και η περιπλάνηση της Cardiff δεν είναι άλλη από την περιπλάνηση σε μία πόλη που προσπαθεί να γνωρίσει, ανάμεσα στο πλήθος των κατοίκων της. Σαν πλάνητας, φυσιολόγος και ντεντέκτιβ η Cardiff γυρνά στους δρόμους του Whitechapel και συλλέγει εμπειρίες και πληροφορίες για να συνθέσει τελικά το σενάριο της εμπειρίας που θα ζήσει ο ακροατής της, ο οποίος, με τη σειρά του, θα περιπλανηθεί από μόνος του και θα προσθέσει και τις δικές του εμπειρίες στο τελικό έργο.

Και στα έργα της Cardiff, όπως είδαμε και πριν στα έργα της Sophie Calle, η εικαστικός εφευρίσκει ένα ρόλο, μία νέα ταυτότητα για τον εαυτό της. Η διαφορά είναι ότι η Calle το κάνει εξ αρχής, με το που αποφασίζει να παρακολουθήσει τον Henry B, ενώ στην περίπτωση της Cardiff η μεταμόρφωση είναι αποτέλεσμα της όλης διαδικασίας. Όπως η ίδια έχει πει: «Μέρος της διεργασίας του έργου ήταν να περπατάω και να μαγνητοφωνώ τις σημειώσεις μου. Όταν τις άκουγα στο διαμέρισμά μου συνειδητοποιούσα ότι αυτή η φωνή ήταν μίας άλλης γυναίκας, ενός διαφορετικού χαρακτήρα από το δικό μου, μίας συντρόφου».¹²² Αυτό το παιχνίδι ρόλων δεν θα αφήσει ούτε τον ακροατή ανεπηρέαστο, εφόσον και ο ίδιος βαδίζοντας στα βήματα της Cardiff αλλάζει ταυτότητα, γίνεται ο ίδιος ντεντέκτιβ, πλάνητας. Τα έργα της Cardiff υποβάλλουν τον επισκέπτη, τον ακροατή, όπως είπαμε, σε μία αλλαγή ταυτότητας. Όπως ο Μπένγιαμιν ταρακουνά τον αναγνώστη του και τον μεταμορφώνει σε περιπλανώμενο του κειμένου του για τις παρισινές στοές, έτσι και η Cardiff οδηγεί τον ακροατή της σε μία ενεργητική περιπλάνηση και ανάγνωση του σύγχρονου άστεως. Μπορεί να φαίνεται ότι ο έλεγχος ανήκει πλήρως στην εικαστικό, αυτό όμως δεν ισχύει. Ο ακροατής μπορεί ανά πάσα στιγμή να κλείσει το φορητό cd-

¹²⁰ Cardiff, ό.π.

¹²¹ Cardiff, ό.π.

¹²² Cardiff, ό.π.

player, να ξανακούσει κάποιο απόσπασμα, να διακόψει την περιπλάνηση. Ακόμα -και αυτό είναι ίσως και το πιο σημαντικό- μπορεί ο περίπατος που ξεκίνησε με την Janet Cardiff να αποτελέσει έναυσμα για να πραγματοποιήσει τελικά τη δική του περιπλάνηση στους δρόμους της μητρόπολης.

Στο σημείο αυτό θα ολοκληρώσουμε το παρόν κεφάλαιο, έχοντας εξετάσει τέσσερις καλλιτέχνες που χρησιμοποιώντας την τεχνική της περιπλάνησης, έχουν δημιουργήσει πρωτότυπα εικαστικά έργα και έχουν αμφισβητήσει θεσμοθετημένες εικαστικές συμβάσεις. Όπως αναφέραμε και στην αρχή του κεφαλαίου, τα έργα αυτά διαφέρουν μεταξύ τους, -όπως διαφέρει και το πλαίσιο μέσα στο οποίο ο κάθε δημιουργός δρα-, ο κάθε καλλιτέχνης εστιάζει και σε κάποια ή κάποιες από τις πτυχές της περιπλάνησης. Έτσι έχουμε τον Vito Acconci, που εστιάζει στη γλώσσα του σώματος όταν περπατάμε και προτάσσει το μέσο της επιτέλεσης στην τέχνη, την Sophie Calle που διερευνά θέματα ταυτότητας, ελέγχου και αποπλάνησης, καταφεύγοντας σε μία ντεντεκτιβική περιπλάνηση που ενέχει φεμινιστικές προεκτάσεις, τον Francis Alÿs με το έντονο πολιτικό του μήνυμα και την Janet Cardiff που με το έργο της αντιστρέφει τους όρους και μετατρέπει τον θεατή σε περιπλανώμενο. Είδαμε ότι η πρακτική της περιπλάνησης μπορεί να αποτελέσει αυτοτελές έργο τέχνης που θολώνει τα όρια τέχνης και ζωής, όπως υποστήριξαν οι Καταστασιακοί, ενώ σε άλλες περιπτώσεις η καταγραφή της περιπλάνησης συνιστά τελικά το εικαστικό έργο. Και ακόμα τονίσαμε πως η περιπλάνηση δεν είναι πια μία οπτική δραστηριότητα, αλλά μία αισθητηριακή εμπειρία, και για τον καλλιτέχνη, αλλά και για τον θεατή.

Οι καλλιτέχνες που εξετάσαμε παραπάνω οικειοποιούνται την πρακτική της περιπλάνησης -την τεχνική αυτή, που όπως υποστηρίξαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, αρχικά συνέβαλλε στη σύσταση του μοντέρνου κινήματος, ως αντίδραση στο κλασικό και το ρομαντικό ιδεώδες- για να αμφισβητήσουν τον πλέον θεσμοθετημένο μοντερνισμό υιοθετώντας μία καθαρά μεταμοντέρνα προσέγγιση.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ο συλλέκτης καλλιτέχνης.

Υπ. 1: Από τον Marcel Duchamp και τον Joseph Cornell, στους Marcel Broodthaers, Gerhard Richter, και Susan Hiller.

Έχοντας αναλύσει στο προηγούμενο κεφάλαιο το έργο των ‘περιπλανώμενων καλλιτεχνών’, όπως επιλέξαμε να τους χαρακτηρίσουμε για ευκολία, στο παρόν κεφάλαιο θα εστιάσουμε σε καλλιτέχνες, των οποίων το έργο βασίζεται στη μέθοδο της συλλογής.¹ Στο προηγούμενο κεφάλαιο καταλήξαμε ότι η περιπλάνηση υπερβαίνει την οπτική και μόνο δραστηριότητα για να αποτελέσει μία συνολική αισθητηριακή εμπειρία και ότι οι καλλιτέχνες που βασίζονται στην τεχνική της περιπλάνησης επιδιώκουν να γεφυρώσουν το χάσμα μεταξύ σύγχρονης τέχνης και σύγχρονης ζωής, να επανεντάξουν την τέχνη στη ζωή. Στην περίπτωση της συλλογής, που θα αναλύσουμε στο παρόν κεφάλαιο, θα προσπαθήσουμε να υποστηρίξουμε ότι στόχος των καλλιτεχνών-συλλεκτών είναι αφ’ ενός η ανεξαρτητοποίηση από τα περιχαρακωμένα εικαστικά μέσα και αφ’ ετέρου η θεσμική κριτική. Προφανώς τα συγκεκριμένα έργα που θα συζητηθούν είναι ενδεικτικά μίας πολύ μεγάλης καλλιτεχνικής παραγωγής που δεν μπορεί να αναλυθεί πλήρως στην παρούσα διατριβή. Θα εστιάσουμε συνεπώς σε δύο κατηγορίες έργων-συλλογών, έργα-συλλογές που συμπεριλαμβάνουν το κουτί, ή κιβώτιο, ή βαλίτσα που τα περιέχει² και έργα-συλλογές που βασίζονται στον σχηματισμό του καννάβου.³

Πριν επικεντρωθούμε όμως στους καλλιτέχνες-συλλέκτες, ας γυρίσουμε πίσω, στο θεωρητικό μέρος της παρούσας εργασίας αναζητώντας τις απαρχές της σχέσης της συλλογής⁴ και του συλλέκτη με την περιπλάνηση, αλλά και της συλλογής ως καλλιτεχνικής μεθόδου. Σε πολύ αρχικό κεφάλαιο, σχετικά με τον Μποντλέρ, είδαμε ότι ο συλλέκτης και η σχέση του με τον πλάνητα, έχει ήδη προϋδαστεί στο έργο του

¹ Όπως και στο προηγούμενο κεφάλαιο, έτσι και εδώ οφείλουμε να αναφέρουμε και κάποιους ακόμα – από τους πολλούς- καλλιτέχνες που έχουν βασίσει το έργο τους, ή έστω κάποια από τα έργα τους, στην συλλογή, όπως ο Arman, ο Christian Boltanski, ο Kurt Schwitters, ο Douglas Blau, η Annette Messager, ο Joseph Beuys, ο Λουκάς Σαμαράς, προφανώς ο Andy Warhol, και πολλοί ακόμη. Η επιλογή κάθε φορά του εκάστοτε εικαστικού που παρουσιάζεται θα δικαιολογείται σε υποσημείωση για να μην διακόπτεται η ροή της επιχειρηματολογίας.

² Στη συνέχεια, και σε σχέση με το κουτί-περίβλημα του έργου τέχνης θα αναφερθούμε στο δοκίμιο του Derrida που αφορά το «πάρεργον», Derrida, “The Parergon”, *October*, σσ. 3-41.

³ Για τον κάνναβο θα δούμε το άρθρο της Rosalind Krauss, “Grids”, στο Krauss, *The Originality of the Avant-Garde*.

⁴ Εμπεριστατωμένη μελέτη για την ιστορία των συλλογών και τους συλλέκτες είναι το Πιρς, *Μουσεία, αντικείμενα και συλλογές*.

γάλλου ποιητή. Συγκεκριμένα, ο Μποντλέρ αναφέρεται στον πλάνητα, ως ήρωα της μοντέρνας ζωής και τον συσχετίζει –μεταξύ άλλων- με τον ρακοσυλλέκτη.⁵ Δεν θα επαναλάβουμε τα όσα αναφέραμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, αρκεί συνοπτικά να πούμε ότι ο ρακοσυλλέκτης του Μποντλέρ, περιπλανιέται στην παρισινή πρωτεύουσα και συλλέγει τα απομεινάρια της καθημερινής ζωής, τα οποία στη συνέχεια ταξινομεί, φυλάσσει και κυρίως διασώζει και επαναπροσδιορίζει. Για τον Μποντλέρ ο απόβλητος, αυτός που μαζεύει τα σκουπίδια του Παρισιού, που έχει «διπλώσει στα δύο από το βάρος των σκουπιδιών αυτών»⁶, είναι ένας μοντέρνος ήρωας. Στο πρόσωπο και στην πρακτική του ρακοσυλλέκτη, ο Μποντλέρ αφ' ενός συνδέει την περιπλάνηση με τη συλλογή, και αφ' ετέρου αναγνωρίζει τη συλλογή, έστω τη συλλογή του ρακοσυλλέκτη, ως δημιουργική απασχόληση.⁷

Στη συνέχεια είδαμε στους στοχασμούς του Μπένγιαμιν, ότι ο πλάνητας συσχετίζεται –μεταξύ άλλων- με τον αστικό φυσιογνωμιστή και τον ντεντέκτιβ, αλλά και με τον συλλέκτη, ακόμα και τον αρχαιολόγο. Υπενθυμίζουμε ότι κατά τον Μπένγιαμιν και την ανάγνωσή του ο ρακοσυλλέκτης σαφώς σχετίζεται με τον ποιητή και τον καλλιτέχνη. Πιο συγκεκριμένα γράφει: «Η κομψή εικόνα του ποιητή μοιάζει να αναπαράγει μια εικόνα πιο κοινή, που αφήνει να διαφαίνονται τα χαρακτηριστικά του ρακοσυλλέκτη».⁸

Από τη θεωρία στην πράξη, απτή απόδειξη της σχέσης περιπλανώμενου με συλλέκτη, είναι τελικά ο ίδιος ο Μπένγιαμιν και το έργο του *Passagen-Werk*, που αναλύσαμε διεξοδικά επίσης σε προηγούμενο κεφάλαιο. Είδαμε πώς η ετεροχρονισμένη περιπλάνηση του συγγραφέα Μπένγιαμιν στην πόλη του Παρισιού του 19^{ου} αιώνα αποτελεί εντέλει μία συλλογή αποσπασμάτων, εικόνων, σημειώσεων κτλ., την σημαντικότερη ίσως συλλογή του δεινού συλλέκτη Μπένγιαμιν. Όπως αναφέραμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, δεν θα ήταν άστοχο, ούτε υπερβολικό ίσως να πούμε, ότι τελικά το *Σχέδιο εργασίας περί στοών*, ξεκινά ως μία περιπλάνηση του δημιουργού του (χωρική και όχι μόνο) που στην εξέλιξή της μετατρέπεται σε μία συλλογή, η

⁵ Συγκεκριμένα στο ποίημά του *Το κρασί του ρακοσυλλέκτη*, (*Le Vin des Chiffonniers*). Το *Le Vin des Chiffonniers* εκδόθηκε στη συλλογή του Μποντλέρ *Fleurs du mal* το 1857. Στη δεύτερη στροφή του ποιήματος ο Μποντλέρ γράφει: “On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête / Butant, et se cognant aux murs comme un poète...” [βλέπουμε ένα ρακοσυλλέκτη που περνά, κουνώντας το κεφάλι του / σκοντάφτει και κουτουλά στους τοίχους όπως ένας ποιητής...].

⁶ “Ereintés et pliant sous un tas de débris / Vomissement confus de l'énorme Paris”, από το *Le Vin des Chiffonniers*.

⁷ Η συλλογή σκουπιδιών και η χρήση τους στην καλλιτεχνική παραγωγή έχει συζητηθεί και από άλλους θεωρητικούς της τέχνης, όπως τους Yve-Alain Bois και Thomas Crow, παρ' όλ' αυτά δεν θα επεκταθούμε περαιτέρω στην παρούσα διατριβή.

⁸ Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet*.

οποία όμως συλλογή ευνοεί, έως και απαιτεί την περιπλάνηση από πλευράς αποδέκτη-αναγνώστη. Άλλωστε, όπως επίσης είδαμε στο θεωρητικό μέρος της παρούσας διατριβής, η πόλη και το κείμενο έχουν πολλά κοινά στοιχεία για τον Μπένγιαμιν, και η περιπλάνηση μέσα στο λαβύρινθο του μοντέρνου άστεως, το χάσιμο μέσα στους δρόμους της πόλης παραλληλίζεται με το ξεφύλλισμα των βιβλίων, αλλά πρέπει ο καθένας που θα επιδοθεί σε τέτοιους είδους ενασχόληση να προσέξει να παραμείνει σε εγρήγορση και επαγρύπνηση. Ενδιαφέρον ίσως θα ήταν να αναφέρουμε ότι συχνά, στην περιπλάνησή του σε κείμενα και βιβλία, ο Μπένγιαμιν σχεδόν αγνοούσε το βασικό θέμα του εκάστοτε συγγράμματος, ενώ μπορεί να έδινε περισσότερη σημασία σε αποσπάσματα, ‘θραύσματα’ ελάσσονος σημασίας. Με τον τρόπο αυτό δεν λειτουργούσε σαν αρχειοθέτης, αλλά σαν δημιουργός, επαναπροσδιόριζε το κείμενο, ή ακόμα και την ιστορία, το παρελθόν, μέσα από μία νέα, φρέσκια, διαφορετική ματιά.

Ο καλλιτέχνης, καλείται να επαναπροσδιορίσει μέσα από το έργο του αντικείμενα, έννοιες, την ίδια τη ζωή, και ο καλλιτέχνης-συλλέκτης, όπως θα δούμε στη συνέχεια, μπορεί και μετατρέπει τα ασήμαντα σε σημαντικά. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να διευκρινίσουμε μία εξαιρετικά σημαντική παράμετρο της έννοιας της καλλιτεχνικής συλλογής, όπως προκύπτει από τους παραπάνω στοχασμούς, και όπως θα αναλυθεί και στη συνέχεια. Η καλλιτεχνική συλλογή, όπως τη χαρακτηρίσαμε, δεν αποτελεί καθεαυτού συλλογή, με τη συμβατική έννοια του όρου⁹, αλλά αφορά συλλογές που να μην συγκεντρώνονται από καλλιτέχνες, αλλά που κυρίως αποτελούνται από καθημερινά, μικρής αξίας, έως και άχρηστα αντικείμενα (με την ευρεία έννοια), που πολλές φορές, όπως θα δούμε στη συνέχεια, είναι αρκετά ανομοιογενή μεταξύ τους και που μέσω της καλλιτεχνικής διεργασίας επαναπροσδιορίζονται και αποκτούν νέα αξία – πρωτίστως εννοιολογική. Ο καλλιτέχνης-συλλέκτης που θα μας απασχολήσει συγγενεύει περισσότερο με τον ρακοσυλλέκτη και λιγότερο με τον συμβατικό συλλέκτη.

Για να επιχειρηματολογήσουμε περαιτέρω επί αυτού θα αναφερθούμε στον Matthias Winzen, και στο άρθρο του “Collecting: So Normal, So Paradoxical”¹⁰, όπου αναλύεται αυτή ακριβώς η σχέση της καλλιτεχνικής συλλογής με τη συμβατική συλλογή. Μεταξύ άλλων, ο συγγραφέας αναφέρει ότι η συλλογή από ψυχαναλυτικής πλευράς ευνοεί την αφύπνιση της συνείδησης μας, και είναι μία διαδικασία της

⁹ Όπως περιγράφεται στο Πιρς, *Μουσεία, αντικείμενα και συλλογές*.

¹⁰ Schaffner - Winzer, *Deep Storage*, σ. 22.

φαντασίας μας, όπου οι φρουδικοί ‘ελεύθεροι συνειρμοί’ μπορούν να αποκτήσουν ύλη.¹¹ Και συνεχίζει, λέγοντας ότι περιέργως, οι καλλιτέχνες, ενώ μπορεί αρχικά να ξεκινήσουν μία συλλογή, όπως θα έκανε ο οποιοσδήποτε ‘συμβατικός συλλέκτης’, τείνουν πολύ συχνά να επικεντρώνονται σε αντικείμενα (χρησιμοποιούμε το όρο αντικείμενα για ένα ευρύ φάσμα στοιχείων που μπορούν να αποτελέσουν μέρη μίας συλλογής) που φαινομενικά είναι λιγότερα σημαντικά, έως και εντελώς άχρηστα, όπως δηλαδή έκανε ο Μπένγιαμιν, όπως έκανε ο ρακοσυλλέκτης του Μποντλέρ – θυμίζουμε, για παράδειγμα, τα κομμάτια μετάλλου που συγκέντρωνε ο *Συλλέκτης* του Francis Alÿs. Δεν συλλέγουν αντικείμενα που μπορεί να θεωρούνται πολύτιμα, ή σπάνια, αλλά ασήμαντα, τα οποία ουσιαστικά μετατρέπουν σε πολύτιμα μέσα στη δημιουργική πλέον συλλογή τους. Ο Winzen¹² συμπεραίνει ότι στις περισσότερες καλλιτεχνικές συλλογές εισάγεται μεν η έννοια, η σειρά, τα όρια, η συνοχή και ο λόγος σε ό,τι είναι ανόμοιο και συγκεχυμένο, χωρίς όμως να το περιορίζει. Στις συμβατικές συλλογές, από την άλλη, το ασυνήθιστο κομμάτι, ή έννοια, ή γεγονός, μετατρέπεται σε ένα συλλεκτικό στοιχείο, ένα δείγμα από τα πολλά, απορροφάται ουσιαστικά από τη ίδια τη συλλογή. Στις συλλογές καλλιτεχνών όμως, αυτή η απορρόφηση είναι αντίστροφη και το ασήμαντο αντικείμενο –το κομμάτι μετάλλου, το απόκομμα της εφημερίδας, το νερό, ο αέρας- αποκτά αξία, καθίσταται εξαιρετικό. Αυτή ακριβώς η ‘μεταμόρφωση’, κατά τον Winzer είναι και από τις βασικότερες ιδιότητες της τέχνης, του εικαστικού παιχνιδιού. Ο καλλιτέχνης-συλλέκτης αντλεί νόημα από ασήμαντα, όπως είδαμε, αντικείμενα, αποδίδει νέα αξία και σημασία στην ύλη: αυτές είναι ζωτικής σημασίας στιγμές της δημιουργικής εργασίας. Στην τέχνη της δεκαετίας του ‘60 και ύστερα, τα αντικείμενα και η αξία τους αντιστρέφονται, πολλές φορές το πολύτιμο υποβαθμίζεται σε κάτι ασήμαντο, ενώ το ασήμαντο, το καθημερινό ορίζεται σημαντικό¹³, η τέχνη δημιουργεί υπεραξίες. Αυτή ακριβώς η ‘αντιστροφή’, αν μπορούμε να τη χαρακτηρίσουμε έτσι, γίνεται πιο εμφανής σε εικαστικά έργα συλλογές -ή συναθροίσεις για να είμαστε πιο κοντά στους στοχασμούς του Μπένγιαμιν- όπου τελικά εφήμερα, άχρηστα έως και ανύπαρκτα πολλές φορές αντικείμενα, συλλέγονται και κατηγοριοποιούνται με τον ίδιο τρόπο που κατηγοριοποιούνται σημαντικές συλλογές από ιδρύματα ή θεσμικά όργανα.

¹¹ Παρόλο που δεν θα επεκταθούμε στον τομέα της ψυχανάλυσης στην παρούσα διατριβή, αναφέρουμε την παρατήρηση αυτή για να συνδέσουμε τη συλλογή με την ασυνείδητη δημιουργία, τη δημιουργία της φαντασίας μας και να τη συνδέσουμε εντέλει με την καλλιτεχνική δημιουργία που μας απασχολεί.

¹² Schaffner - Winzer, *Deep Storage*, σ. 23.

¹³ Είδαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο την εμμονή ορισμένων καλλιτεχνών με το ίδιο το κενό.

Αντιλαμβανόμαστε συνεπώς ότι αυτή η έννοια της αντιστροφής της αξίας, της μεταστροφής ακόμα, όπως είδαμε στους Καταστασιακούς, είναι εν γένει χαρακτηριστικό της καλλιτεχνικής συλλογής και θα αναλυθεί σε βάθος στη συνέχεια του κεφαλαίου με συγκεκριμένα παραδείγματα. Ακόμα, η αντιστροφή αυτή αποτελεί κατά μέτωπο επίθεση και κριτική στον ίδιο το θεσμό του μουσείου και στις τεχνικές κατηγοριοποίησης και παρουσίασης έργων τέχνης. Ο καλλιτέχνης συλλέκτης, ή ρακοσυλλέκτης χρησιμοποιεί τις τεχνικές των θεσμικών οργάνων που ορίζουν ουσιαστικά τι είναι τέχνη και τις αντιστρέφει. Ταξινομεί και εκθέτει ‘σκουπίδια’ σαν να ήταν μοναδικά και σπάνια έργα τέχνης. ‘Εκτρέπει’ τις ίδιες τις τεχνικές ταξινόμησης και έκθεσης.

Ένα ακόμα από τα παράδοξα στοιχεία της συλλογής είναι ενός είδους «προστατευτική καταστροφή», όπως την χαρακτηρίζει ο Winzer¹⁴, το ότι δηλαδή η συλλογή ουσιαστικά απορροφά το κάθε μεμονωμένο στοιχείο, το ξεριζώνει από το προηγούμενο πλαίσιο στο οποίο ανήκε, από τη συνηθισμένη του χρήση, για να το ‘διασώσει’ απορροφώντας το. Το γεγονός ότι ο Marcel Duchamp, ο πρώτος καλλιτέχνης που θα δούμε στο παρόν κεφάλαιο, ήταν σε θέση να αντιστρέψει αυτή την καταστροφή, μειώνοντας την απώλεια του προηγούμενου πλαισίου και δημιουργώντας νέες έννοιες με την αντίληψη του για το *ready-made*, είναι μια χειρονομία γεμάτη με καλλιτεχνικό δυναμισμό.¹⁵

Marcel Duchamp¹⁶

Αν η περίοδος κατά την οποία γαλουχήθηκαν οι ιμπρεσιονιστές ήταν μία περίοδος δραματικών εξελίξεων, τότε το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα αποτελεί ίσως την πιο συγκλονιστική εποχή που έζησε ποτέ η ανθρωπότητα, η εποχή όπου ο παλιός κόσμος βυθίστηκε σαν την Ατλαντίδα στη δίνη του Πρώτου και του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, και όπου ο νέος κόσμος άρχισε να διαμορφώνεται.¹⁷

¹⁴ Schaffner - Winzer, *Deep Storage*, σ. 24. Η προστατευτική καταστροφή κατά τον Winzer αποτελεί χαρακτηριστικό της πρακτικής της συλλογής και επανέρχεται σε αυτό σε όλο το άρθρο του. Χαρακτηριστικά λέει ότι για τον Boltanski, τα μουσεία θυμίζουν νεκροταφεία, γι αυτόν ακριβώς το λόγο.

¹⁵ Schaffner - Winzer, *ό.π.*, σ. 24.

¹⁶ Ο Duchamp σαφώς και δεν είναι ένας χαρακτηριστικός καλλιτέχνης συλλέκτης, όπως αναφέρεται και στο κείμενο. Δεν θα μπορούσε όμως μία ανάλυση που αφορά στα έργα-συλλογές να μην ξεκινά με μία έστω συνοπτική αναφορά στον πρωτοπόρο αυτόν εικαστικό που με την συμβολή του στη σύγχρονη τέχνη, και κυρίως με την εισαγωγή του *ready-made* του άνοιξε το δρόμο για τους καθεαυτού καλλιτέχνες συλλέκτες.

¹⁷ Harrison - Wood, *Art in Theory*, σ. 222.

Πολεμικές συγκρούσεις –ο Πρώτος (1914) και ο Δεύτερος Παγκόσμιος πόλεμος (1939)-, οι πρώτες που είχαν παγκόσμιο αντίκτυπο, εμφύλιοι πόλεμοι, κοινωνικές επαναστάσεις –όπως η Οκτωβριανή (1917)-, οικονομικές μεταπτώσεις, κοινωνικές και ιδεολογικές ανακατατάξεις, όπως η εμφάνιση του Ναζισμού και η ενδυνάμωση του Κομμουνισμού, χαρακτήρισαν το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα. Η επιστήμη και η τεχνολογία προόδευαν με αλματώδεις ρυθμούς επηρεάζοντας την ίδια τη ζωή των ανθρώπων. Προφανώς οι παραπάνω συνθήκες δεν μπορούσαν να αφήσουν την τέχνη και τους καλλιτέχνες ανεπηρέαστους.

Πριν τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, η πρωτοπορία στην τέχνη είχε ήδη αρχίσει να εξελίσσεται και να διαμορφώνει κανάλια επικοινωνίας μεταξύ μεγάλων ευρωπαϊκών πόλεων - ακόμα με κέντρο το Παρίσι το *avant-garde* απλωνόταν σε πόλεις όπως η Βιέννη, η Μόσχα, το Μιλάνο. Ο πόλεμος διέκοψε τις διόδους αυτές, ένα κύμα ξενοφοβίας και αποκλεισμού ήρθε να παγώσει την κάθε επικοινωνία. Στον πόλεμο πολλοί καλλιτέχνες σκοτώθηκαν, τραυματίστηκαν –σωματικά και ψυχικά-, απομακρύνθηκαν οικειοθελώς ή όχι από την πατρίδα τους. Προφανώς η πρωτοπορία επηρεάστηκε εξίσου τραυματικά. Οι αντιδράσεις των καλλιτεχνών ήταν ποικίλες, με δύο απόψεις να υπερτερούν. Κατά τη μία, τους Πουριστές για παράδειγμα, ο πόλεμος λειτούργησε ως η κάθαρση μίας κοινωνίας που κατέρρευσε, μία θυσία που ήταν απαραίτητη για να αποκατασταθεί η πολιτιστική τάξη, κατά τον Le Corbusier.¹⁸ Οι υποστηρικτές της δεύτερης άποψης, λιγότερο αισιόδοξοι, θεωρούσαν ότι ο πόλεμος ήταν αποτέλεσμα της προϋπάρχουσας τάξης, της αστικής κοινωνίας του καταναλωτισμού και όλων όσων αυτή πρέσβευε. Οι υποστηρικτές της άποψης αυτής απέρριψαν την κοινωνία αυτή και κατά συνέπεια όλες τις εκφάνσεις της, μεταξύ των οποίων προφανώς και την τέχνη της για να καταφύγουν σε μία συνολική αντίδραση και σε μία αντί-τέχνη. Στην ευρύτερη αυτή ομάδα ανήκει ο επόμενος καλλιτέχνης που θα δούμε, ο Marcel Duchamp, καθώς και κάποια από τα πιο πρωτοποριακά κινήματα του αιώνα, οι Νταντά και οι σουρεαλιστές.¹⁹ Ήταν πρώτος ο Duchamp ο οποίος έθεσε δύσκολα ερωτήματα σχετικά με τη φύση του έργου τέχνης. Οι αναρχικές του

¹⁸Harrison - Wood, ό.π., σ. 219.

¹⁹ Όπως αναφέρει η Νίκη Λοϊζίδη στο άρθρο της «Ο σουρεαλισμός και η κρίση της ευρωπαϊκής συνείδησης»: «Ο σουρεαλισμός ως ιστορική πρωτοπορία, υπήρξε προϊόν μιας βαθιάς σχάσης στους κόλπους της φιλελεύθερης αστικής κοινωνίας. Υπήρξε, όπως είχε τονίσει ο Benjamin 'η τελευταία αναλαμπή της ευρωπαϊκής ιντελιγκέντσιας' και ταυτόχρονα η απαρχή μίας σοβαρής 'κρίσης συνείδησης' που χαρακτήρισε την πνευματική και καλλιτεχνική ελίτ των βιομηχανικά αναπτυσσόμενων χωρών κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου». Συμπεριλαμβάνεται στον κατάλογο έκθεσης Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή, *Προσεγγίζοντας το σουρεαλισμό*, σσ. 77-96.

χειρονομίες, όπως τα *ready-mades* άρμοζαν απόλυτα ως διαμαρτυρία σε μια περίοδο όπου τα πολιτισμένα έθνη φαίνεται να είχαν βυθιστεί σε μια κλιμακούμενη τρέλα.²⁰

Και ενώ φαινομενικά η πρωτοπορία διακόπηκε απότομα -ο Κυβισμός, ο

Φουτουρισμός και άλλα αντίστοιχα κινήματα έπαψαν να δραστηριοποιούνται-

ουσιαστικά επαναπροσδιορίστηκε με πολύ πιο έντονο κοινωνικό-πολιτικό μήνυμα.

Όπως χαρακτηριστικά αναφέρουν οι Σταυρακάκης και Σταφυλάκης:

«Ο πρώτος πόλεμος και το όραμα μίας ουτοπικής αναθεμελίωσης της ολότητας του κοινωνικού, το οποίο ενσάρκωσε η Οκτωβριανή Επανάσταση, σηματοδότησαν μία περίοδο στην οποία το αίτημα μίας ριζοσπαστικής πολιτικής κριτικής απέκτησε για την τέχνη κρίσιμη σημασία. Η καλλιτεχνική πρωτοπορία (*avant-garde*) –κυρίως ο ντανταϊσμός, ο σουρεαλισμός και ο κονστρουκτιβισμός/προντουκτιβισμός- ήρθε έτσι να συνδράμει και να εμπλουτίσει την πολιτική πρωτοπορία. Η συνδρομή αυτή έλαβε ευθέως πολιτικούς όρους στο βαθμό που προϋπόθετε το στιγματισμό και την υπονόμηση ενός ‘εχθρού’²¹ -της αστικής ηθικής και των συνακολούθων πολιτισμικών αξιών της ατομικής παραγωγής, κατανάλωσης και πρόσληψης των έργων τέχνης- στο πλαίσιο μιας αναμέτρησης οιονεί κοσμολογικών διαστάσεων για το μέλλον της ανθρώπινης κοινωνίας».²²

Σε ένα τέτοιο ιστορικό-πλαίσιο, που δεν θυμίζει σε τίποτα τον 19^ο αιώνα που αναλύσαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο δραστηριοποιήθηκε ο Marcel Duchamp (1887-1968) που θα δούμε στη συνέχεια.

Θα πρέπει να πούμε ότι ο Duchamp δεν είναι ο πιο χαρακτηριστικός καλλιτέχνης-συλλέκτης, αλλά είναι σημαντικό να αναφερθεί πρώτος στο παρόν κεφάλαιο γιατί είναι εκείνος ο οποίος εισήγαγε την έννοια του *ready-made* -βασικό στοιχείο της όποιας καλλιτεχνικής συλλογής-, αλλά και γιατί πολλοί καλλιτέχνες-συλλέκτες έχουν επηρεαστεί από αυτόν. Όπως αναφέραμε προηγουμένως, το *ready-made* ήταν μία σύλληψη εξαιρετικά πρωτοποριακή, που ουσιαστικά απελευθέρωσε τους μετέπειτα καλλιτέχνες από όποια ‘χειρωνακτική’ τεχνική δέσμευση και αποτελεί ίσως την επιτομή της αντί-τέχνης του δημιουργού, τη διαμαρτυρία του έναντι του ήθους μίας καταναλωτικής κοινωνίας που επέφερε τον πόλεμο. Συμβολικά με τα *ready-mades* η

²⁰ Bowness, *Modern European Art*, σ. 151.

²¹ Η επίθεση στον ‘εχθρό’ των σουρεαλιστών ήταν ιδιαίτερα δυναμική, όπως φαίνεται στο *Δεύτερο σουρεαλιστικό μανιφέστο* του 1930: «Η πιο απλή στην έκφραση σουρεαλιστική πράξη, δήλωνε ο Breton στο *Δεύτερο μανιφέστο του σουρεαλισμού*, είναι να κατέβει κανείς στο δρόμο με το περιστροφικό στο χέρι και να ρίξει εναντίον του πλήθους στα τυφλά καθαρίζοντας οποιονδήποτε οπουδήποτε. Αυτός που δεν ένιωσε έστω και μία φορά την ανάγκη να τελειώνει επιτέλους μ’ αυτό το μίζερο καθεστώς της εξαχρείωσης και του κρετινισμού που μας κυβερνά έχει τη θέση που τον περιμένει από τη μεριά του πλήθους, με την κοιλιά του σημάδι στα πυρά». Η μετάφραση εδώ είναι της Νίκης Λοιζίδη στο Λοιζίδη, «Ο σουρεαλισμός και η κρίση της ευρωπαϊκής συνείδησης», στο Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή, *Προσεγγίζοντας το σουρεαλισμό*.

²² Σταυρακάκης - Σταφυλάκης, *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, σ. 13.

επιλογή του καλλιτέχνη πλέον καθίσταται πιο σημαντική από την παραδοσιακή δημιουργία/κατασκευή, και ένα ουρητήριο, μία ρόδα ποδηλάτου, ή απλά ο παρισινός αέρας μπορούν να αποτελέσουν καλλιτεχνικά έργα. Όπως υποστήριζε ο Duchamp δεν είναι πλέον σημαντικό αν ο ίδιος ο καλλιτέχνης έχει φτιάξει το έργο, αρκεί που το επέλεξε, αρκεί που πήρε ένα συνηθισμένο, καθημερινό αντικείμενο, το τοποθέτησε με τέτοιο τρόπο, ώστε η συνήθης χρήση του εξαφανίστηκε πίσω από έναν καινούργιο τίτλο, και μέσω μίας νέας οπτικής γωνίας δημιούργησε μία καινούργια έννοια για το αντικείμενο αυτό.²³ Επίσης, και εξίσου σημαντικό για την καλλιτεχνική πρωτοπορία, ήταν το γεγονός ότι ο Duchamp με την εισαγωγή των *ready-mades* του καταλύει έμπρακτα μια και καλή τη δέσμευση του καλλιτεχνικού μέσου. Οι καλλιτέχνες δεν είναι πια αναγκασμένοι να δημιουργούν έργα μόνο ζωγραφικά ή γλυπτικά, ή φωτογραφικά, ή έστω της μορφής κολάζ. Ουσιαστικά, ύστερα από τον Duchamp ανοίγεται ο δρόμος για τις συλλογές, τις εγκαταστάσεις, τα δρώμενα κτλ. Καταλαβαίνουμε τελικά γιατί είναι απαραίτητο να αναφερθούμε στον ευφυή καλλιτέχνη προτού προβούμε στην περαιτέρω ανάλυσή μας.

Σε σχέση με τον Duchamp, θα εστιάσουμε σε δύο έργα του, που συνδέονται περισσότερο με την πρακτική της συλλογής, που μας απασχολεί. Αν και δεν μπορούμε να τα χαρακτηρίσουμε –ειδικά το πρώτο– καθεαυτού συλλογές, οφείλουμε να αναφερθούμε έστω και συνοπτικά σε αυτά γιατί σαφώς ανοίγουν το δρόμο για τους μετέπειτα καλλιτέχνες-συλλέκτες που θα δούμε. Το πρώτο, δεν είναι άλλο από *Το πράσινο κουτί*²⁴ (βλ. εικόνα 18) του, που κυκλοφόρησε το 1934 σε 320 αντίγραφα. Το κουτί αποτελεί αναπόσπαστο μέρος του σημαντικού έργου του *Η νύφη που τη γδύνουν οι μνηστήρες της, ακόμα*.²⁵ Ουσιαστικά, το σημαντικότερο ίσως έργο του Duchamp *Η νύφη που τη γδύνουν οι μνηστήρες της, ακόμα* που ολοκληρώθηκε το 1923, αποτελείται από δύο ανεξάρτητα, αλλά άμεσα συνδεδεμένα μέρη, *Το πράσινο κουτί* και *Το μεγάλο γυαλί*. Ονομάζει τελικά ο Duchamp τη συλλογή από τις σημειώσεις του *Το πράσινο κουτί*, ξεχωρίζοντάς τις και καθιστώντας τις εν μέρει αυτόνομες σε σχέση με το ολοκληρωμένο έργο *Η νύφη που τη γδύνουν οι μνηστήρες*

²³ Marcel Duchamp, “The Richard Mutt Case”, *The Blind Man*, Νέα Υόρκη 1917, εδώ αναπαράγεται από το Harrison; Wood (επιμ.), *Art in Theory*, σ. 248.

²⁴ Marcel Duchamp, *The Bride Stripped by Her Bachelors, Even (The Green Box)*, Σεπτέμβριος 1934, κουτί που περιέχει αναπαραγωγές διαφόρων εγγράφων, 33 x 28,3 x 2,5 εκ., Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη.

²⁵ Marcel Duchamp, *The Bride Stripped by Her Bachelors, Even*, 1915-23, λάδι, βερνίκι, φύλλο μολύβδου, σύρμα μολύβδου και σκόνη σε δύο υαλοπίνακες, 277,5 x 177,8 x 8,6 εκ., Philadelphia Museum of Art, Φιλαδέλφεια.

της, ακόμα. Το πράσινο κουτί, με το πράσινο εξώφυλλό του, είναι συνεπώς ένα αντάξιο, αυτόνομο έργο. Κάθε ένα από τα 320 κουτιά αποτελείται από 94 ‘τηλεομοιοτυπίες’, όπως τις λέει ο ίδιος ο καλλιτέχνης, των σημειώσεών του από το 1911 έως το 1915, σημειώσεων που αναφέρονται στην όλη σύλληψη, επεξεργασία και πραγματοποίηση του *Η νύφη που τη γδύνουν οι μνηστήρες της, ακόμα*. Μπορούμε να πούμε δηλαδή ότι *Το πράσινο κουτί* είναι τελικά η συλλογή των στοχασμών και της έμπνευσης του καλλιτέχνη, της διεργασίας της σκέψης του, που θεωρεί εξίσου σημαντική με το τελικό αποτέλεσμα²⁶, *Το μεγάλο γυαλί*, και θεωρεί απαραίτητο οι θεατές του να διαβάσουν τις σημειώσεις για να έχουν μία ολοκληρωμένη εικόνα του έργου. Επίσης, να πούμε ότι όταν ο Duchamp εξέδωσε *Το πράσινο κουτί* του, τα περισσότερα έργα του, και *Το μεγάλο γυαλί* βρίσκονταν ήδη στην Αμερική, σε ιδιωτικές συλλογές. Με τον τρόπο αυτό ο καλλιτέχνης βρίσκει ένα πρακτικό, αλλά και ευφυή τρόπο για να συνεχίσει να δείχνει το έργο του και στο Παρίσι. Ίσως ακόμα, θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε ότι σε μία εποχή δραματικών γεγονότων -όπως αυτά που αναφέραμε πιο πάνω και που χαρακτήρισαν το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα-, σε μια εποχή που έννοιες δεδομένες έχουν προ πολλού καταρριφθεί και που δεν ξέρεις αν θα ζεις την επομένη, το κουτί του Duchamp λειτουργεί και σαν ένα αρχείο που διαφυλάσσει τη σκέψη του δημιουργού, ακόμα και τις αναμνήσεις του.

Ο βιογράφος του Duchamp, Calvin Tomkins, μας πληροφορεί ότι ο Duchamp πάντα επέμενε ότι το γυαλί του δεν ήταν απλώς κάτι που πρέπει να εξεταστεί μόνο του, αλλά «μια συσσώρευση των ιδεών»²⁷, όπου τα λεκτικά στοιχεία ήταν εξίσου σημαντικά με τα οπτικά, ίσως ακόμη πιο σημαντικά και ότι για να κατανοήσει κάποιος το έργο θα πρέπει απαραίτητα να διαβάσει τις σημειώσεις. Ο Duchamp με το έργο του *Η νύφη που τη γδύνουν οι μνηστήρες της, ακόμα* προσπάθησε ουσιαστικά να παντρέψει το οπτικό αποτέλεσμα με τη διεργασία της σκέψης. Βλέπουμε συνεπώς πώς, αυτή η πρώτη, και πιο προσωπική ‘συλλογή’ (σαφώς οφείλουμε να αναγνωρίσουμε ότι δεν είναι ακριβώς συλλογή) που εξετάζουμε, ουσιαστικά λειτουργεί σαν μία αφύπνιση του καλλιτεχνικού κοινού, που πλέον καλείται να αναγνωρίσει και εντέλει να αποδεχτεί το γεγονός ότι ο μοντέρνος καλλιτέχνης δεν είναι απλά τεχνίτης της ύλης, αλλά ένας βαθιά σκεπτόμενος άνθρωπος. Το κουτί του Duchamp ανοίγει το δρόμο για την εννοιολογική τέχνη των μετέπειτα δεκαετιών. Σε

²⁶ Schaffner - Winzer, *Deep Storage*, σσ. 120-122.

²⁷ Tomkins, *Duchamp*, σ. 3.

σχέση τώρα με την παρούσα διατριβή, δεν θα ήταν άστοχο ίσως να πούμε ότι ένα τέτοιο έργο, σαν *Το πράσινο κουτί* του Duchamp λειτουργεί εν μέρει όπως και το ατελές *Passagen-Werk* του Μπένγιαμιν, όπου και αυτό είναι αντίστοιχα μία συλλογή από σκέψεις και σημειώσεις.

Ο Duchamp φτιάχνει 320 αντίγραφα του *Πράσινου κουτιού* και τα παρουσιάζει ως αυτούσια έργα. Οι σημειώσεις που συγκεντρώνονται στο *Πράσινο κουτί* είναι, σύμφωνα με το βιογράφο του αινιγματικές, έως και παράλογες²⁸, παρ' όλ' αυτά, ο Duchamp, κατά τα λεγόμενά του²⁹, κατέβαλε τεράστια προσπάθεια για να μπορέσει να αναπαράγει τις αρχικές του σημειώσεις επακριβώς και με κάθε λεπτομέρεια. Υιοθέτησε τις πιο σχολαστικές και χρονοβόρες διαδικασίες έτσι ώστε να βρει το ίδιο χαρτί και τα ίδια λιθογραφικά μελάνια που χρησιμοποίησε στις πρωτότυπες σημειώσεις του. Ουσιαστικά ο Duchamp, κατά τα λεγόμενά του πάντα –το τονίζουμε γιατί ήταν γνωστό ότι συχνά επεδίωκε να παραπλανά το κοινό και τους κριτικούς-, προσπαθεί να αναπαραγάγει μαζικά κάτι που είναι μοναδικό ή πρωτότυπο. Δεν του αρκούσε απλά να αντιγράψει το περιεχόμενο των σημειώσεων, έπρεπε να αντιγράψει όλη τη συλλογή, κάθε λεπτομέρειά της. Βέβαια, η σύγκριση κάθε σημείωσης με όλα τα αντίγραφα της δεν καθίσταται ευκόλως εφικτή, συνεπώς αυτή η εμμονή με την απόλυτα πιστή αντιγραφή του κουτιού δεν έχει αποδειχτεί. Ενδεχομένως να είναι και αυτό ένα από τα παιχνίδια του Duchamp.

Στην ουσία, οι σκέψεις που εκφράζονται στις σημειώσεις του *Πράσινου κουτιού*, του κάθε κουτιού, συνεπώς και του πρωτότυπου, χωρίς να παράγουν ένα διαρθρωμένο σύνολο, αποκαλύπτουν τον πλούτο των θεμάτων και των σκέψεων που απασχολούσαν τον Duchamp, σκέψεις που εντέλει ξεπερνούν το ίδιο του το έργο.³⁰ Δεδομένου ότι οι σημειώσεις συγκεντρώνονται με έναν ιδιαίτερα «αμφιλεγόμενο, ακόμη και αντιφατικό τρόπο»³¹, είναι δυνατόν, ο κάθε αναγνώστης να επιλέξει και να δημιουργήσει με τη σειρά του ποικίλους συνδυασμούς, κάτι που είδαμε και αναλύσαμε και στο *Passagen-Werk* του Μπένγιαμιν. Οι πληροφορίες τελικά παρουσιάζονται με τέτοιο τρόπο ώστε να μην υπάρχει συγκεκριμένη σειρά, ή δομή, αντίθετα, οδηγούν τον αναγνώστη σε μία διαρκή δημιουργική αναζήτηση για την εύρεση του νοήματος του *Μεγάλου γυαλιού*. Με τον τρόπο αυτό ο αναγνώστης γίνεται

²⁸ Tomkins, ό.π., σ. 4.

²⁹ Duchamp - Lebel, *Sur Marcel Duchamp*.

³⁰ Εδώ είναι πια σαφής ο συσχετισμός με το *Σχέδιο εργασίας περί στοών* του Μπένγιαμιν.

³¹ Schaffner - Winzer, *Deep Storage*, σ. 120.

ενεργό μέλος πλέον στην διαδικασία σκέψης και αποσαφήνισης του έργου, που μπορεί να αποκρυπτογραφηθεί με ποικίλους τρόπους. Το *Πράσινο κουτί* του Duchamp μπορεί να μην είναι μία καθεαυτού συλλογή, αλλά, όπως αναφέραμε και παραπάνω είναι σημαντικό να το δούμε έστω και συνοπτικά, όχι μόνο γιατί ο Duchamp ήταν ο καλλιτέχνης που άνοιξε, μπορούμε να πούμε, το δρόμο για τους μετέπειτα καλλιτέχνες-συλλέκτες, αλλά και γιατί μπορούμε να αναγνωρίσουμε στο συγκεκριμένο έργο του πολλές αναλογίες με το *Σχέδιο εργασίας περί στοών*.

Ένα ακόμα πολύ σημαντικό στοιχείο του έργου, που θα πρέπει να αναλυθεί, σε σχέση και με άλλα έργα του ιδίου, αλλά και άλλων καλλιτεχνών που ακολουθούν, είναι το γεγονός ότι αποτελείται εκτός από τις σημειώσεις και από ένα κουτί, το περίβλημα δηλαδή αποτελεί αναπόσπαστο μέρος του έργου.

Στο σημείο αυτό θα κάνουμε μία παρένθεση για να αναφερθούμε στον Jacques Derrida και το δοκίμιό του «Το πάρεργον».³² Ο Derrida, στο δοκίμιό του επανεξετάζει την τρίτη Κριτική του Κάντ, την *Κριτική της κριτικής δύναμης*³³ επιχειρώντας –κατά τα λεγόμενά του- «να καλύψει το κενό που αφήνει».³⁴

Χρησιμοποιώντας τον όρο του Κάντ ‘πάρεργον’, αυτό που –κατά τον Κάντ- δεν ανήκει στο έργο, αλλά είναι κάτι έξω από το έργο, κάτι διακοσμητικό³⁵, ο Derrida καταλήγει ότι το εξωτερικό δεν μπορεί να απομονωθεί από το εσωτερικό και πάντα τα δύο θα είναι άμεσα συνδεδεμένα. Το πάρεργον για τον Derrida, χωρίς να είναι μέρος του έργου δεν είναι απολύτως ξένο προς αυτό. Δεν είναι εσωτερικό, αλλά ούτε εξωτερικό, αλλά βρίσκεται στον ενδιάμεσο χώρο. Ο Derrida ισχυρίζεται ότι το πάρεργον, ή το πλαίσιο δεν υφίσταται. «Υπάρχει πλαίσιο, αλλά όχι πλαίσιο»³⁶ λέει χαρακτηριστικά. Συγκεκριμένα όσον αφορά το πάρεργον ενός ζωγραφικού πίνακα³⁷, ο Derrida υποστηρίζει ότι το πλαίσιο, η κορνίζα του πίνακα είναι μέρος του πίνακα όταν το δούμε σε σχέση με τον τοίχο, αλλά εξίσου και μέρος του τοίχου σε σχέση με τον πίνακα. Κατά την Rosalind Krauss, ο Derrida αποδεικνύει τελικά ότι η απομόνωση του εσωτερικού από το εξωτερικό, η ‘αγνότητα της ζωγραφικής’ που

³² Derrida, “The Parergon”, *October*, σσ. 3-41.

³³ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 1790, εδώ σε μετάφραση Καντ, *Κριτική της κριτικής δύναμης*.

³⁴ Derrida, “The Parergon”, *October*, σ. 3: “Still it suffered from a lacuna, a ‘lack’”.

³⁵ Derrida, *ό.π.*, σ. 18.

³⁶ Derrida, *ό.π.*, σ. 39.

³⁷ Ο Κάντ χρησιμοποιεί τρία παραδείγματα για το πάρεργον, τις πτυχές σε ένα άγαλμα, τις εξωτερικές κολώνες ενός ναού και το πλαίσιο ενός ζωγραφικού πίνακα.

υποστήριξαν πολλοί μοντερνιστές κριτικοί, με κύριο τον Greenberg, είναι μία «χίμαιρα, μία μεταφυσική μυθοπλασία».³⁸ Και συνεχίζει ότι τίποτα δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί καθαρή εσωτερικότητα ή αυτο-ταυτότητα³⁹, και ότι αυτή η καθαρότητα πάντα επηρεάζεται ήδη από το εξωτερικό, με αποτέλεσμα η αυτονομία της αισθητικής εμπειρίας, ή η απομόνωση του καλλιτεχνικού μέσου ή ο υποτιθέμενος διαχωρισμός των δεδομένων καλλιτεχνικών τομέων να μην υφίστανται. Το συγκεκριμένο επιχείρημα αναπτύξαμε και σε προηγούμενα κεφάλαια σε σχέση με τους Καταστασιακούς, ή την επιτέλεση του Vito Acconci, αλλά στο παρόν κεφάλαιο θα επιμείνουμε περισσότερο, καθώς η απελευθέρωση αυτή από τα όρια που θέτουν τα συμβατικά καλλιτεχνικά μέσα είναι χαρακτηριστική των έργων-συλλογών που εξετάζουμε.

Σε σχέση τώρα με το έργο του Duchamp που είδαμε παραπάνω, σημαντικό είναι να τονίσουμε ότι το κουτί, το περίβλημα, αποτελεί μέρος του έργου -όπως άλλωστε φαίνεται και από τον τίτλο- δεν λειτουργεί απλά και μόνο ως περιτύλιγμα, ή ως τρόπος μεταφοράς του έργου, των σημειώσεων. Το πάρεργον, αποτελεί βασικό μέρος του έργου, και κατά συνέπεια το έργο στο σύνολό του θολώνει τα όρια μεταξύ εξωτερικού και εσωτερικού, έργου και περιτυλίγματος.

Το δεύτερο έργο, ή μάλλον καλύτερα σειρά έργων του Duchamp που θα μας απασχολήσει είναι τα *Κουτιά σε βαλίτσα (Boîtes-en-valise)*⁴⁰ (βλ. εικόνα 19). Προτού όμως προβούμε στην καθεαυτού ανάλυση της σειράς αυτής των έργων του Duchamp, ενδιαφέρον θα ήταν –και σε σχέση με το ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο ο καλλιτέχνης εμπνεύστηκε τα συγκεκριμένα έργα- να παρεμβάλουμε κάποιες σκέψεις του Raymond Williams.⁴¹ Κατά τον Williams, στα χρόνια πριν τον πόλεμο οι νέες μητροπολιτικές πόλεις -το Παρίσι, η Βιέννη, το Βερολίνο, το Λονδίνο- προσφέρονταν ως διακρατικές πρωτεύουσες της τέχνης χωρίς σύνορα. Με το ξέσπασμα του Πρώτου Παγκόσμιου Πολέμου η Νέα Υόρκη, αποκτά ένα νέο συμβολισμό και γίνεται η πόλη των Ξένων, των εξόριστων, των μεταναστών, και συγχρόνως η πιο κατάλληλη μητρόπολη για την ανάπτυξη της τέχνης, αλλά και της αφομοίωσης του διεθνή αντί-αστικού καλλιτέχνη. Υπενθυμίζουμε, ότι ο Duchamp

³⁸ Krauss, *A Voyage on the North Sea*, σ. 32.

³⁹ Krauss, *ό.π.*, σ. 32.

⁴⁰ Marcel Duchamp, *Boîtes en valise (de ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy, 1935-1941*, μεικτή τεχνική, 40,6 x 38,1 x 10,2 εκ., The Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη.

⁴¹ Όπως αναπτύσσονται στο άρθρο του “When was Modernism?”, που παρατίθεται στο Frascina - Harris, *Art in Modern Culture*.

είναι ένας από τους αυτοεξόριστους καλλιτέχνες-θύματα του πολέμου και ήδη από το 1915 διαμένει στη Νέα Υόρκη. Αυτές οι ατελείωτες διελεύσεις των συνόρων σε μια εποχή που τα σύνορα είχαν αρχίσει να γίνονται όλο και πιο αυστηρά και ερμητικά κλειστά, επόμενο ήταν να επηρεάσουν τους σύγχρονους δημιουργούς. Η εμπειρία της οπτικής και γλωσσικής αποξένωσης, η αποσπασματική αφήγηση του ταξιδιού η έλλειψη στέγης, η εγκατάλειψη της μέχρι πρότινος ζωής και η μοναξιά συντροφεύουν τους ξεριζωμένους καλλιτέχνες. Συνεπώς παρ' ότι ο Duchamp υποστήριξε ότι τα *Κουτιά σε βαλίτσα* τα δημιούργησε για λόγους καθαρά εμπορικούς, μήπως τελικά ήταν και μία άμυνά του απέναντι στις συναισθηματικές συνέπειες του αυτό-εξορισμού;

Πέραν όμως του κινήτρου –εκούσιου ή ακούσιου- του καλλιτέχνη, η κίνησή του αυτή, όπως και πολλές άλλες, είχε ένα πολύ βαθύτερο νόημα, την κριτική στον ίδιο τον θεσμό του μουσείου και της συλλογής. Τα κουτιά-συλλογές του Duchamp διακωμωδούν το θεσμό του μουσείου ως ένα κλειστό χώρο για την έκθεση τέχνης, και σατιρίζουν μέχρι και τον ίδιο τον καλλιτέχνη που παρομοιάζεται με πλαστίε.⁴² Ο Duchamp έφτιαξε τη δική του γκαλερί, το δικό του μουσείο, όπου θα εκθέσει τα έργα του και όπου θα μπορούσε να το κουβαλά μαζί του όπου ήθελε, ακόμα και σε μία άλλη ήπειρο. Παρήγγειλε από κατασκευαστές και τυπογράφους μεγάλο νούμερο αντιγράφων των έργων του, σε μέγεθος μινιατούρας, καθώς και μία βαλίτσα όπου θα τα τοποθετούσε, αλλά θα μπορούσε και να τα εκθέτει. Όπως ο ίδιος είχε πει: «Ό,τι σημαντικό έχω φτιάξει θα μπορούσε να χωρέσει σε μία μικρή βαλίτσα».⁴³ Καθ' όλη τη διαμονή του στην Αμερική συνέχισε την παραγωγή των κουτιών του, μόνος του, ή και με τη βοήθεια άλλων, όπως για παράδειγμα του Joseph Cornell⁴⁴, του οποίου το έργο θα δούμε αργότερα. Σημαντικό όμως είναι να πούμε ότι οι βαλίτσες του Duchamp συνεχίζουν να εξελίσσονται και μετά το θάνατό του, κάθε φορά που κάποιος τις ανοίγει και εκθέτει τα έργα δημιουργώντας με τον τρόπο αυτό ένα νέο κάθε φορά μίνι μουσείο.

Το μεγάλο γυαλί προφανώς φιλοξενείται στη βαλίτσα του Duchamp, όπως και πολλά άλλα σημαντικά του έργα. Τα πτερύγια της κάθε βαλίτσας μπορούν να ανοίξουν με πολλούς διαφορετικούς τρόπους, δημιουργώντας έτσι ποικίλους συνδυασμούς στην

⁴² Schaffner - Winzer, *Deep Storage*, σ. 11.

⁴³ Marcel Duchamp, *Life*, τεύχ. XXXII, v. 17, σ. 102.

⁴⁴ Schaffner - Winzer, *Deep Storage*, σ. 12.

έκθεσή τους. Έτσι ο ίδιος ο Duchamp, αλλά και ο θεατής μπορεί να γίνει ο επιμελητής της ‘αναδρομικής’ έκθεσης των έργων του καλλιτέχνη. Συναντάμε εδώ για πρώτη φορά τη σχέση της περιπλάνησης και της συλλογής με την επιμέλεια. Χωρίς να επεκταθούμε περισσότερο στο έργο του Marcel Duchamp, καθώς, όπως αναφέραμε και στην αρχή του κεφαλαίου δεν αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα καλλιτέχνη-συλλέκτη, μπορούμε απλά να καταλήξουμε με την διαπίστωση ότι, βλέποντας τις βαλίτσες του Duchamp σαν μία συνέχεια, έως και συμπλήρωση του *Πράσινου κουτιού*, η αποσπασματικότητα και η ασάφεια των σημειώσεων του κουτιού, αποκτούν μορφή και γίνονται πιο κατανοητές στις βαλίτσες, «η μία σειρά έργων συμπληρώνει την άλλη»⁴⁵, ενώ ο Duchamp και με τις δύο αυτές σειρές αμφισβητεί την εσωτερικότητα και καθαρότητα του έργου τέχνης που πρεσβεύει ο μοντερνισμός. Το *Πράσινο κουτί*, αλλά ακόμα περισσότερο οι βαλίτσες του Duchamp επεκτείνονται στο χώρο, καταργούν τα όρια έργου και πάρεργου, έργου και περιβάλλοντος. Αλλά εξίσου βασικό είναι το γεγονός ότι ο Duchamp –ειδικά με τις βαλίτσες του- ασκεί κριτική στον ίδιο το θεσμό του μουσείου, δημιουργεί ένα φορητό προσωπικό μουσείο που βασίζεται στη δική του επιλογή και αξιολόγηση και μόνο, παρακάμπτοντας τους θεσμικούς φορείς της τέχνης, μουσείο, έφορος, επιμελητής.

Joseph Cornell⁴⁶

Ο δεύτερος καλλιτέχνης που θα δούμε είναι ο Joseph Cornell (1903-1972). Ο Cornell κατά περίπου είκοσι χρόνια νεότερος του Duchamp έζησε τα χρόνια των δύο παγκοσμίων πολέμων σχετικά προστατευμένος στην Αμερική, συγκεκριμένα στη Νέα Υόρκη. Επηρεάστηκε βέβαια από τη μεγάλη Ύφεση του '30 που έπληξε και το Νέο Κόσμο, αλλά σε γενικές γραμμές οι συνθήκες στην Αμερική ήταν σαφώς πιο ευοίωνες από αυτές στην Ευρώπη.⁴⁷ Με το τέλος του Δευτέρου Παγκόσμιου Πολέμου το 1945, οι Ηνωμένες Πολιτείες και η Σοβιετική Ένωση ξεχώρισαν ως οι μεγάλες παγκόσμιες δυνάμεις. Η σχετική ευμάρεια, καθώς και το γεγονός ότι πολλοί ευρωπαίοι καλλιτέχνες είχαν βρει καταφύγιο στις Η.Π.Α. είχε ως αποτέλεσμα να

⁴⁵ Schaffner - Winzer, ό.π., σ. 122.

⁴⁶ Ο Joseph Cornell έχει επιλεγεί να εξεταστεί, έστω και συνοπτικά για πολλούς λόγους. Κατ' αρχάς γιατί λειτουργεί περισσότερο σαν ρακοσυλλέκτης και λιγότερο σαν συλλέκτης, με αποτέλεσμα στο έργο του να επαναπροσδιορίζει τα θαύσματα της καθημερινότητας που έχουν πεταχτεί και ξεχαστεί, να τα αναγάγει σε υψηλή τέχνη. Ένας ακόμα λόγος είναι γιατί είναι ίσως από τους πιο χαρακτηριστικούς εικαστικούς που θεωρεί το κουτί μέρος του έργου του, όπως προτάσσει ο Derrida. Και τέλος επειδή συχνά έχει παρεξηγηθεί και θεωρηθεί νοσταλγικός, ή πολύ συγγενής με τους σουρεαλιστές, ενώ ουσιαστικά η προσέγγισή του είναι πολύ πιο κριτική.

⁴⁷ Χωρίς να θέλουμε να υποβαθμίσουμε το Pearl Harbor.

αναπτυχθεί ανεμπόδιστα η τέχνη, το κέντρο πλέον της τέχνης μετατοπίστηκε από το Παρίσι στη Νέα Υόρκη.

Στις αρχές του αιώνα, οι διακρίσεις με βάση τη φυλή και το φύλο εξακολουθούν να υφίστανται, αλλά σιγά σιγά και μετά από πολλούς αγώνες η ισότητα των Αφρικανών με τους λευκούς της Βόρειας Αμερικής αρχίζει να εδραιώνεται. Κατά τη διάρκεια του αιώνα, το κοινωνικό ταμπού του σεξισμού πέφτει και μέχρι το τέλος του 20^{ου} αιώνα, οι γυναίκες αποκτούν ίσα δικαιώματα με τους άνδρες. Οι κοινωνικό-πολιτικές συνθήκες φαίνονται να εξομαλύνονται. Στην τέχνη, οι αντιδραστικές πρακτικές των εξόριστων σουρεαλιστών δεν έχουν πια την αντίστοιχη ανταπόκριση. Όπως αναφέρει η Νίκη Λοϊζίδη: «Σχολιάζοντας τις επιπτώσεις του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου στην τέχνη και τον πολιτισμό, ο Theodor Adorno είχε επισημάνει ότι ‘μετά την ευρωπαϊκή καταστροφή, οι σκανδαλώδεις προκλήσεις των σουρεαλιστών έχουν πλέον χάσει τη δύναμή τους’». ⁴⁸ Στο κλίμα αυτό δραστηριοποιείται ο Cornell, σαφώς επηρεασμένος από τον Duchamp –του οποίου όπως έχουμε ήδη αναφέρει υπήρξε βοηθός στην κατασκευή της σειράς των βαλιτσών του-, αλλά και από τους σουρεαλιστές.

Τα έργα του Joseph Cornell αποτελούν χαρακτηριστικό παράδειγμα συλλογών, που συνήθως παρουσιάζονται με τη μορφή κολάζ ή κατασκευής –τα γνωστά κουτιά του⁴⁹- και περιέχουν «συμβολικές, φιλτραρισμένες εικόνες που δημιουργούν μια αξιοσημείωτη αντιπαράθεση ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν». ⁵⁰ Κατά τον Kynaston McShine: «Τα κολάζ, τα φιλμ του, και οι κατασκευές του χαρακτηρίζονται από την ηρεμία, την ανάμνηση, τη γοητεία, την ομορφιά, το εξαιρετικό». ⁵¹ Συλλέγει τις εικόνες του από τον χώρο της μουσικής, της ιστορίας της τέχνης –ήταν δεινός αναγνώστης βιβλίων ιστορίας της τέχνης-, της λογοτεχνίας, του μπαλέτου, της φυσικής ιστορίας. Ο Cornell αγαπούσε πολύ την ανάγνωση και σημείωνε αναλυτικά στο ημερολόγιό του τα βιβλία που είχε διαβάσει, απ’ όπου ουσιαστικά πήγαζε η έμπνευσή του. ⁵² Κατ’ επέκταση συγκέντρωσε μεγάλο αριθμό από ντοσιέ-συλλογές, για διάφορα πρόσωπα, φανταστικά ή πραγματικά, και ποικιλία θεμάτων, απ’ όπου, στη συνέχεια, δημιουργούσε τα έργα του. Ο Cornell σαν συλλέκτης διαφέρει από τον

⁴⁸ Λοϊζίδη, «Ο σουρεαλισμός και η κρίση...», στο Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή, *Προσεγγίζοντας το σουρεαλισμό*.

⁴⁹ Με τα κουτιά του, τα οποία ξεκίνησε γύρω στο 1940 έχει ασχοληθεί η Lindsay Blair στο Blair, *Joseph Cornell's Vision*.

⁵⁰ McShine, *Joseph Cornell*, σ. 9.

⁵¹ McShine, ό.π.

⁵² Εδώ σαφώς αναγνωρίζουμε κοινά στοιχεία με τον Μπένγιαμιν.

Duchamp που είδαμε προηγουμένως. Ο Cornell λειτουργεί περισσότερο σαν ρακοσυλλέκτης, συγκεντρώνοντας ασήμαντα συνήθως αντικείμενα, πληροφορίες, εικόνες, αποκόμματα κτλ. Οι συλλογές του όμως αποτελούν τη βάση για μία πολύ δημιουργική καλλιτεχνική πορεία, και πράγματι, καταφέρνει να δώσει νέα αξία στα εφήμερα και πολλές φορές άχρηστα αντικείμενα που συγκεντρώνει.

Η ευαισθησία του Cornell ως συλλέκτη είναι ένα από τα σημαντικότερα στοιχεία στην τέχνη του. Φρόντιζε το εφήμερο, καθημερινό αντικείμενο, το σκουπίδι πολλές φορές, σαν να ήταν το πιο σπάνιο κειμήλιο. Χαρακτηριστικό του έργου του ήταν πως μέσω της δημιουργικότητάς του μπορούσε και μεταμόρφωνε το εφήμερο σε εξαιρετικό. Οι συλλογές του Cornell επαναπροσδιορίζουν ασήμαντα θραύσματα της καθημερινότητας και τα τοποθετούν στο ίδιο βάθος με τα έργα της ‘υψηλής’ τέχνης. Η αποσπασματικότητα αυτών των θραυσμάτων της μοντέρνας ζωής, όπως την βίωνε ο Cornell, αλλά και της ιστορίας, όπως την αντιλαμβανόταν, αντικατοπτρίζεται στις δημιουργίες του. Αυτή η αποσπασματική ιστορία, όπως την είδαμε και στον Μπένγιαμιν, αλλά και σε έργα άλλων καλλιτεχνών (για παράδειγμα στην Janet Cardiff) γίνεται εμφανής από την επιλογή των εικόνων που χρησιμοποιεί ο Cornell και που ποικίλουν, από έργα Φλαμανδών ζωγράφων του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα έως σύγχρονες του χορεύτριες. Το παρελθόν μπλέκεται με το παρόν για να δημιουργήσουν ένα παράλληλο σύμπαν, σε έναν ριζωματικό χρόνο. Για το λόγο αυτό, αλλά και γιατί οι δημιουργίες του απαιτούσαν χρόνο, από τη συλλογή, στην ταξινόμηση, στη δημιουργία, ο Cornell σπάνια χρονολογούσε τα έργα του. Οι «αστερισμοί»⁵³ ήταν μια ιδιαίτερα αγαπητή λέξη και εικόνα για τον Cornell - περισσότερο με την έννοια των συνδυασμών- που ενίοτε χρησιμοποιούσε για να περιγράψει τη διαδικασία εργασίας του. Σε ένα χειρόγραφο σημείωμα σε ένα από τα ημερολόγιά του, με ημερομηνία 1957, προσπαθεί να ορίσει τους συνδυασμούς και τους συσχετισμούς που γεμίζουν τις σκέψεις του. Ουσιαστικά, οι πρωτότυποι συνδυασμοί στους οποίους καταφεύγει ο Cornell συνδέουν μεταξύ τους ετερόκλητα στοιχεία, ή σημεία. Στο έργο του, αλλά και στις συλλογές του «προσπαθεί να χαρτογραφήσει τον ανεξέλεγκτο πλούτο των συνδυασμών που αναγνωρίζει στις καθημερινές εμπειρίες του».⁵⁴

Από τον τρόπο με τον οποίο τις εξετάζει στα ημερολόγιά του, και από τα αρχεία που τελικά συγκεντρώνει, φαίνεται ότι οι καθημερινές εμπειρίες του ενήργησαν ως το

⁵³ McShine, *Joseph Cornell*, σ. 33.

⁵⁴ McShine, ό.π.

επίκεντρο για ένα ολόκληρο σύμπλεγμα σκέψεων. Τελικά, θα μπορούσαμε να πούμε, ότι η διεργασία σκέψης του Cornell είναι από μόνη της ένα είδος δημιουργικής περιπλάνησης, μίας περιπλάνηση που αποκτά υπόσταση στα έργα-συλλογές του. Οι αστερισμοί του μπορούν να παραλληλιστούν με τις διαλεκτικές εικόνες του Μπένγιαμιν, και η σκέψη του με το ρίζωμα του Ντελέζ.

Παρόλο που ο Cornell συνδέθηκε με το κίνημα του σουρεαλισμού⁵⁵, στη δεκαετία του 1930 και του 1940 το έργο του διαφέρει πολύ από τα κολάζ των σουρεαλιστών.⁵⁶ Βέβαια, η γνωριμία του με τους σουρεαλιστές σαφώς επηρέασε τη ματιά του και του επέτρεψε να υιοθετήσει μια πιο ελεύθερη στάση απέναντι στο αντικείμενο. Ακόμα, ίσως θα μπορούσαμε να πούμε ότι τα εξωτικά πουλιά που παρελαύνουν στα κολάζ του Cornell, τα πουλιά ως σύμβολα πνευματικά και φανταστικά, παρόλο που κατά πολλούς σχετίζονται με τους πολυταξιδεμένους ναυτικούς που τόσο θαύμαζε, ενδεχομένως να έχουν και κάποια σχέση με το *Loplop*, το χαρακτήρα πουλί του Ernst.⁵⁷ Όμως σίγουρα ήταν η γνωριμία του με τον Duchamp⁵⁸ και τα *ready-mades* του που άνοιξαν το δρόμο στον Cornell για τη δημιουργία των κουτιών του, άλλωστε, όπως αναφέραμε και προηγουμένως ο Cornell συμμετείχε στην κατασκευή των *Κουτιών σε βαλίτσα* του Duchamp.

Δεν θα εξετάσουμε κάποια από τα χαρακτηριστικά έργα-κουτιά του Cornell, αλλά θα εστιάσουμε σε ένα έργο που είναι αρκετά διαφορετικό. Το 1946 ο Joseph Cornell παρουσίασε τη δουλειά του στη γκαλερί Hugo της Νέας Υόρκης. Η έκθεση με τίτλο *Romantic Museum: Portraits of Women* [Ρομαντικό μουσείο: Πορτρέτα γυναικών] ήταν μία πρωτοποριακή έκθεση στον χώρο του κολάζ και της κατασκευής.⁵⁹ Τα έργα που παρουσιάστηκαν στην έκθεση διέφεραν από τις συνηθισμένες κλειστές κατασκευές του και είχαν τη μορφή ατελούς ντοσιέ. Ως εκ τούτου, τα έργα αυτά κατ'εξοχήν αποδεικνύουν ότι η δημιουργική μέθοδος του Cornell, το ψάξιμο, η συλλογή, η ταξινόμηση και η αντιπαραβολή υλικού ήταν μια αέναη διαδικασία. Από τα έργα

⁵⁵ Η σχέση του Cornell με το σουρεαλισμό αναλύεται στο Rosco Hardigan, *Joseph Cornell*.

⁵⁶ Επίσης αναφορά και συνοπτική σύγκριση του έργου του Cornell Με αυτό των σουρεαλιστών γίνεται στο Gale, *Dada & Surrealism*.

⁵⁷ Gale, *Dada & Surrealism*.

⁵⁸ Κατά τον Kynaston McShine ο Cornell γνώρισε τον Duchamp το 1934 και ο Duchamp του χάρισε ένα *ready-made*. Όταν ο Duchamp πέθανε, ο Cornell δήλωνε ότι το χρέος του απέναντι στον μεγάλο καλλιτέχνη ήταν αληθινό και μεγάλο, όπως αναφέρεται στο McShine, *Joseph Cornell*, σ. 28.

⁵⁹ Για τα στοιχεία βιογραφίας και εργογραφίας έχουμε συμβουλευθεί το Blair, *Joseph Cornell's Vision*.

αυτά θα ξεχωρίσουμε το *The Crystal Cage (Portrait of Berenice)*⁶⁰ [Το κρυστάλλινο κλουβί, (Πορτρέτο της Berenice)] (βλ. εικόνα 20). Το έργο αποτελείται από μία βαλίτσα –θυμίζουμε τη σχέση του Cornell με τις βαλίτσες του Duchamp- όπου μέσα και γύρω της απλώνονται αρχεία και φωτογραφίες σχετικές με την θρυλική Beatrice Cenci με φανταστικές όμως προεκτάσεις. Η εικόνα της τελικά αποτελείται από φωτογραφίες του 19^{ου} αιώνα, λογοτεχνία από την περίοδο του πολέμου, καθώς και από τις δικές του σημειώσεις, σύμφωνα με τις οποίες η Berenice ήταν ένα νεαρό κορίτσι που ζούσε πάνω σε ένα υπέροχο παρατηρητήριο το 1870.⁶¹ Στις σημειώσεις του περιέγραφε τις δραστηριότητες της Berenice. Το έργο ολοκληρωνόταν από αποσπάσματα, αρχεία και άλλα και είχε ημερομηνία από το 1943 έως τη δεκαετία του 1960, φανερώνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο ότι η συλλογή που το αποτελούσε είχε συγκεντρωθεί μέσα σε τουλάχιστον 20 χρόνια. Το έργο αυτό, θα μπορούσε να ήταν έως και το αρχείο ενός ντεντέκτιβ, κάποιου που επιδιώκει, μέσω έρευνας, να προσδιορίσει ένα πρόσωπο, στην προκειμένη περίπτωση βέβαια φανταστικό. Το έργο *The Crystal Cage (Portrait of Berenice)* κατ' αυτήν την έννοια μοιάζει με τα εννοιολογικά παιχνίδια της Sophie Calle που είδαμε αναλυτικά στο προηγούμενο κεφάλαιο και συνδέει την περιπλάνηση και την ντεντεκτιβική δραστηριότητα για άλλη μια φορά με τη συλλογή. Αλλά ο Cornell δεν παραμένει απλός συλλέκτης. Αφιερωμένος στις συλλογές του, και με το βλέμμα στραμμένο προς τη διατήρησή και φύλαξή τους, θεωρούσε τον εαυτό του ένα είδος ιστορικού, έως και αρχαιολόγου – άλλο ένα κοινό στοιχείο με τον Μπένγιαμιν.

Το συγκεκριμένο έργο συνεπώς αποτελείται -όπως είδαμε και στα έργα του Duchamp που εξετάσαμε προηγουμένως- από εικόνες, σημειώσεις, αλλά και το ίδιο το περίβλημα, αυτή τη φορά μία βαλίτσα. Το γεγονός ότι ο Cornell, εν αντιθέσει με τα προηγούμενα έργα του, δεν κλείνει την κατασκευή με γυαλί έχει ως αποτέλεσμα η διάκριση ανάμεσα στο εσωτερικό -το έργο- και το εξωτερικό να αμφισβητείται, η βαλίτσα, ως ενδιάμεσος χώρος, ως πάρεργον γεφυρώνει το έξω με το μέσα. Αλλά η βαλίτσα του Cornell, όπως και πριν του Duchamp δεν λειτουργεί απλά και μόνο ως μέρος του έργου, ούτε ως πλαίσιο του, αλλά συμβολικά παραπέμπει στον ίδιο το χώρο του μουσείου, τον χώρο έκθεσης. Έναν χώρο έκθεσης που δεν παραμένει όμως στατικός, αλλά μπορεί ανά πάσα στιγμή να μεταφερθεί οπουδήποτε, ένα μουσείο που

⁶⁰ Joseph Cornell, *The Crystal Cage (Portrait of Berenice)*, 1943, βαλίτσα με έγγραφα, 39,6 x 50,3 εκ., ιδιωτική συλλογή.

⁶¹ Ενδιαφέρουσα ανάλυση του συγκεκριμένου έργου παρατίθεται στο Schaffner - Winzer, *Deep Storage*, σ. 104.

έχει δημιουργηθεί για να φιλοξενήσει τον καλλιτέχνη που περιπλανιέται στο χώρο, στα εικαστικά μέσα και στους καλλιτεχνικούς τομείς. Σημαντική διαφορά όμως του Cornell με τον Duchamp είναι το γεγονός ότι το *Πράσινο κουτί* του Duchamp περιέχει δικές του σημειώσεις, ενώ ο Cornell οικειοποιείται φωτογραφίες, άρθρα, εικόνες που συνέλλεξε, τα τοποθετεί μέσα στη βαλίτσα-γκαλερί του και τα χρησιμοποιεί για να αφηγηθεί την δική του εκδοχή της ιστορίας της Beatrice Cenci. Η τεχνική αυτή της οικειοποίησης, όπως και στα *ready-mades* του Duchamp ανατρέπει τον 'χειρωνακτικό' ρόλο του καλλιτέχνη, θεωρώντας την πράξη της επιλογής και επανατοποθέτησης καλλιτεχνική δημιουργία. Μπορούμε ως εκ τούτου να συναγάγουμε τρία σημαντικά συμπεράσματα για το *The Crystal Cage (Portrait of Berenice)*. Ο Cornell με το συγκεκριμένο έργο του αφ' ενός επαναπροσδιορίζει το εφήμερο, το θραυσματικό, έως και άχρηστο και μέσα στην καλλιτεχνική συλλογή το καθιστά σημαντικό -όπως είδαμε αναλυτικά να αναφέρει ο Winzer στο άρθρο του στην αρχή του κεφαλαίου- αφ' ετέρου αμφισβητεί τα περιχαρακωμένα εικαστικά μέσα προβάλλοντας την επιλογή και την οικειοποίηση ως ισάξιες μεθόδους παραγωγής εικαστικού έργου και τέλος αμφισβητεί τον ίδιο το θεσμό του μουσείου και των ιδρυμάτων φύλαξης και έκθεσης έργων τέχνης. Μπορεί τελικά ο Cornell και το έργο του κατά πολλούς να θεωρείται νοσταλγικό, βλέπουμε όμως ότι είναι πολυεπίπεδο και δεν στερείται καθόλου θεωρητικού υπόβαθρου και κριτικής σκέψης.

Marcel Broodthaers⁶²

Ο επόμενος καλλιτέχνης για τον οποίο θα γίνει λόγος είναι ο Marcel Broodthaers (1924-1976).⁶³ Ο Marcel Broodthaers, ξεκίνησε να συλλέγει αετούς και εικόνες

⁶² Στο σημείο αυτό οφείλουμε να διασαφηνίσουμε τους λόγους που επιλέξαμε να συμπεριλάβουμε στη μελέτη τον Marcel Broodthaers, ή μάλλον καλύτερα το *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIX Siècle*. Το συγκεκριμένο έργο αφ' ενός εξελίσσει την κριτική κατά του θεσμού του μουσείου που είδαμε στους προηγούμενους καλλιτέχνες, αλλά το κάνει με ιδιαίτερα προκλητικό τρόπο. Είναι από τις πρώτες φορές στην ιστορία της τέχνης που χωρίς καμία υπεκφυγή ένας εικαστικός δημιουργεί και βαφτίζει το δικό του μουσείο καταργώντας με τον τρόπο αυτό κάθε θεσμοθετημένη πρακτική, κριτικάροντας συγχρόνως την εμπορευματοποίηση της τέχνης γενικότερα. Ο εικαστικός ως επιμελητής θα μας απασχολήσει ξανά στο τελευταίο μέρος της παρούσας διατριβής, συνεπώς το συγκεκριμένο έργο μας οδηγεί ήδη προς αυτή την κατεύθυνση. Ακόμα, ο Broodthaers είναι αυτός που θα εισάγει την αρχαιακή συλλογή που αναπτύσσουμε περισσότερο στο δεύτερο μέρος του κεφαλαίου.

⁶³ Όσον αφορά τις ιστορικό-κοινωνικές συνθήκες που πλαισιώνουν το έργο και τη ζωή του Broodthaers έχουν αναλυθεί στο αμέσως προηγούμενο κεφάλαιο και δεν θεωρούμε σκόπιμο να τις επαναλάβουμε εδώ. Αυτό που συγκρατούμε είναι ότι η περίοδος κατά την οποία δραστηριοποιείται ο Broodthaers είναι μία περίοδος όπου ο γκρηνπεργκιανός μοντερνισμός έχει ήδη αρχίσει να αμφισβητείται, το χάσμα μεταξύ τέχνης και σύγχρονης ζωής αρχίζει να αποκαθιστάται και κατά τους Σταυρακάκη και Σταφυλάκη στο Σταυρακάκης - Σταφυλάκης, *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, σ. 38, οι εκπρόσωποι της ύστερης πρωτοπορίας επιδιώκουν «να αμφισβητήσουν το ιεραρχικό περιβάλλον των ισχυροποιημένων ιδρυμάτων τέχνης, των θεσμών και των διαφόρων μορφών ειδημοσύνης, αλλά

αετών πολλών ειδών και εποχών και στη συνέχεια, το 1968, έφτιαξε το δικό του προσωπικό μουσείο, με το όνομα *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIX Siècle* [Μουσείο μοντέρνας τέχνης, Τμήμα αετών, Τομέας 19^{ου} αιώνα] (βλ. εικόνες 21 και 22). Στο μουσείο του, στο σπίτι του στις Βρυξέλλες, παρουσίασε εντέλει τη συλλογή του αυτή, σύμφωνα με τους δικούς του, αυθαίρετους ταξινομικούς κανόνες, αγνοώντας κάθε συμβατικό και συνηθισμένο τρόπο ταξινόμησης και έκθεσης. Από την πρώτη ματιά οι συλλογές του Broodthaers διαφέρουν αρκετά από αυτές του Cornell, που είδαμε πριν. Βασική τους διαφορά ότι οι συλλογές του Broodthaers χαρακτηρίζονται από αυστηρή, σχεδόν εκπαιδευτική σειρά.⁶⁴ Εν αντιθέσει με τα κολλάζ και τα κουτιά του Cornell, όπου τα μεμονωμένα στοιχεία είναι ανομοιογενή, οι σειρές-συλλογές του Broodthaers διέπονται από αυστηρή εικονογραφική ομοιογένεια. Το έργο του Broodthaers συνεπώς στέκεται στον αντίποδα έργων κολλάζ, όπως αυτά του κυβισμού, ή του σουρεαλισμού, που χαρακτηρίζονται από την ανομοιογένεια των στοιχείων που τα απαρτίζουν και από την αισθητική της αποσπασματικότητας με απώτερο σκοπό την δραματοποίηση, τη δυναμική και το σοκ, όπως έχουμε αναφέρει και σε προηγούμενο κεφάλαιο. Αντίθετα, το είδος της αρχειακής ουσιαστικά συλλογής που συγκεντρώνει ο Broodthaers, με τη σχετική ομοιογένεια των πηγών και των υλικών τους και τη μηχανική ακολουθία τους, έχει ως αποτέλεσμα μία αντι-δραματοποίηση, που θα δούμε στη συνέχεια πού αποσκοπεί.

Στο *Τμήμα αετών* του, ο Broodthaers απομονώνει ένα μεμονωμένο εικονικό στοιχείο, αυτό του αετού, μέσα σε ποικίλα πολιτιστικά και ιστορικά πλαίσια, ουσιαστικά καταργώντας τα όρια που διαχωρίζουν τα πλαίσια αυτά και διαταράσσοντας τις δομές της ιστορικής μνήμης, και της ιστορίας γενικότερα.⁶⁵ Ουσιαστικά ο Broodthaers βασίζεται στην πρωταρχική ιδιότητα της συλλογής να απορροφά τα μεμονωμένα στοιχεία, όπως αναφέραμε στην εισαγωγή του παρόντος κεφαλαίου, για να διασπάσει εντέλει την ιστορική συνέχεια, αλλά και για να κριτικάρει τις δομές του θεσμού του μουσείου και τις ταξινομικές συμβάσεις. Το σημείο αυτό είναι καίριο για την παρούσα διατριβή και αποτελεί το βασικό επιχείρημά μας σε σχέση με το *raison d'être* ουσιαστικά των έργων-συλλογών. Ναι μεν, η αντίδραση αυτή κατά του θεσμού

και τις αξίες μιας αγοράς που είχε διαμορφωθεί και επενδύσει με βάση το μοντερνιστικό και υστερομοντερνιστικό παράδειγμα». Η τέχνη χαρακτηρίζεται από ένα πρωτοφανή πλουραλισμό, ελευθερία και διάθεση πειραματισμού.

⁶⁴ Schaffner - Winzer, *Deep Storage*, σ. 58.

⁶⁵ Να θυμίσουμε την άποψη του Μπένγιαμιν περί μίας μη γραμμικής ιστορίας, ενός μη γραμμικού χρόνου.

του μουσείου είναι εμφανής στα έργα του Duchamp και του Cornell που αναφέραμε, αλλά στο *Τμήμα αετών* του Broodthaers αποτελεί αυτοσκοπό - αντίστοιχα με πολλά έργα της δεκαετίας όπως έχουμε αναφέρει και σε προηγούμενο κεφάλαιο. Όπως ο ίδιος ο καλλιτέχνης έχει πει: «Τι είναι η τέχνη; Τι ρόλο παίζει ο καλλιτέχνης στην κοινωνία; Είχα ήδη προχωρήσει ένα βήμα πιο μακριά, θέτοντας την ερώτηση: Ποια είναι τα όρια του ρόλου αυτού που εκπροσωπεί την καλλιτεχνική ζωή; δηλαδή: ποιος είναι ο ρόλος του μουσείου;»⁶⁶

Το έργο του Broodthaers εισάγει μία νέα μορφή κολάζ, το αρχειακό κολάζ ή συλλογή, κάτι που θα δούμε στη συνέχεια σε πολλούς καλλιτέχνες. Το αρχειακό κολάζ συνήθως αποτελείται από φωτογραφίες –όπως θα δούμε στο έργο του Richter στη συνέχεια-, παραθέσεις από κείμενα, ή και αντικείμενα, όπως στην περίπτωση των αετών του Broodthaers που απαριθμούνται σχεδόν μονότονα, παραποιώντας συχνά συμβατικούς κανόνες ταξινόμησης. Αντίθετα με πολλούς σύγχρονους του Broodthaers πρωτοποριακούς καλλιτέχνες που καταφεύγουν στην τεχνική του σοκ για να διαταράξουν πολιτικοκοινωνικούς θεσμούς, το αρχειακό κολάζ αποτελεί μία σιωπηλή αντίδραση εκ των έσω που ίσως τελικά να ‘πλήττει’ περισσότερο τους θεσμούς της τέχνης. Όπως πολύ χαρακτηριστικά αναφέρει η Rosalind Krauss το μουσείο του Broodthaers είναι μία εκτροπή (κατά τον όρο *détournement* των Καταστασιακών που είδαμε) του Μουσείου.⁶⁷

Η πανταχού παρούσα εικόνα του αετού στο μουσείο του Broodthaers, ως μύθος, ως έμβλημα, ως ακόμα και διαφήμιση, ως ένα ιστορικό σύμβολο της εξουσίας, τονίζεται, αλλά συγχρόνως διακωμωδείται. Ο Broodthaers, ένας καλλιτέχνης που ουδέποτε περιορίστηκε στον τομέα των τεχνών, αλλά έχει κατ’ επανάληψη ασχοληθεί με την κριτική των δομών της κουλτούρας, της πολιτικής, και όχι μόνο, στο *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles* ασκεί κριτική ανοιχτά στον θεσμό του μουσείου, του μουσείου, όχι μόνο ως χώρος συντήρησης, φύλαξης και ταξινόμησης έργων, αλλά ακόμα και ως θεσμός που ορίζει την τέχνη.⁶⁸ Ουσιαστικά, όταν ένα έργο μπαίνει σε ένα μουσείο τέχνης, αυτομάτως αναγνωρίζεται ως έργο τέχνης, εξ ου και ο Broodthaers χρησιμοποιεί τον τίτλο *Μουσείο μοντέρνας τέχνης* για τη συλλογή του· με τον τίτλο αυτό αυτομάτως ‘βαπτίζει’ έργα τέχνης αντικείμενα και φωτογραφίες

⁶⁶ Marcel Broodthaers, “Interview with Jürgen Harten and Katharina Schmidt, 1972”, στο Merewether, *The Archive*, σ. 82.

⁶⁷ Krauss, *A Voyage on the North Sea*, σ. 33.

⁶⁸ Schaffner - Winzer, *Deep Storage*, σ. 86.

που επέλεξε να συλλέξει, που οικειοποιείται, όπως προφανώς πριν από αυτόν έκανε ο Duchamp με τα *ready-mades* του – αν και ο Broodthaers δηλώνει για πολλά από τα εκθέματα ότι «αυτό δεν είναι ένα έργο τέχνης». ⁶⁹

Στα χρόνια 1968 έως 1972 ο Broodthaers διεύρυνε το μουσείο του, με ‘υποκαταστήματα’ σε διάφορες άλλες πόλεις, εκτός από τις Βρυξέλλες όπου πρωτοστήθηκε, όπως στην Κολωνία, την Αμβέρσα, το Κάσσελ και άλλες, επεκτείνοντας την κριτική του στο θεσμό του μουσείου. Αυτή η προσπάθεια, υπονόμευσης ουσιαστικά του θεσμού, ενισχύθηκε στη συνέχεια με την έκθεση -μέσα στον χώρο του ‘μουσείου’ του- των κιβωτίων των έργων τέχνης που ουσιαστικά αντικαθιστούσαν τα ίδια τα έργα, συμπεριλαμβανομένης της προστατευτικής συσκευασίας στο εσωτερικό τους, καθώς και αναπαραγωγές έργων τέχνης, καρτ ποστάλ και καταλόγους. ⁷⁰ Εδώ για μια ακόμα φορά θα μπορούσαμε να αναφερθούμε στον Derrida και το πάρεργον που αναλύσαμε προηγουμένως, και να ισχυριστούμε ότι ο Broodthaers, σε συνέχεια των Duchamp και Cornell, με την κίνησή του αυτή, εκθέτοντας δηλαδή τις συσκευασίες και όχι τα έργα, τις αναπαραγωγές και όχι τα πρωτότυπα αμφισβητεί την ίδια την εσωτερικότητα που πρεσβεύει ο μοντερνισμός, την καθαρότητα ή κατά τον Μπένγιαμιν την αύρα του έργου. Η τολμηρή αυτή κίνηση του Broodthaers είναι χαρακτηριστική της ιδεολογίας του γενικότερα, αλλά και της τάσης της αμφισβήτησης της εποχής. Ο Broodthaers δεν αρκείται στο να κριτικάρει μόνο το θεσμό του μουσείου, αλλά και την πολιτική της κουλτούρας γενικότερα. Ονομάζει τον εαυτό του ‘διευθυντή μουσείου’ και όχι καλλιτέχνη και με τον τρόπο αυτό συγγέει θεωρία και πρακτική, οργάνωση και δημιουργία. ⁷¹ Για μια ακόμα φορά, όπως είδαμε προηγουμένως και με τις μίνι γκαλερί του Duchamp, αλλά εν μέρει και με τα αρχεία του Cornell, ο καλλιτέχνης εδώ λειτουργεί και ως έφορος μουσείου και εντέλει και ως επιμελητής.

Για να επιστρέψουμε όμως στην ανάλυση του *Μουσείου μοντέρνας τέχνης* του Broodthaers, η Rosalind Krauss, στο βιβλίο της *A Voyage to the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition* ⁷², αναφέρεται στο συγκεκριμένο έργο και υποστηρίζει ότι ο αετός ως σύμβολο στο έργο του Marcel Broodthaers, όχι μόνο στο

⁶⁹ Krauss, *A Voyage on the North Sea*, σ. 22.

⁷⁰ Όπως αναφέρεται στο Schaffner - Winzer, *Deep Storage*, σ. 125.

⁷¹ Schaffner - Winzer ό.π.

⁷² Krauss, *A Voyage on the North Sea*, σ. 12.

μουσείο του, αλλά και στο εξώφυλλο του *Studio International* του Οκτωβρίου 1974 που ο ίδιος σχεδίασε, συμβολίζει το τέλος του διαχωρισμού των διαφόρων καλλιτεχνικών μέσων, ζωγραφική, γλυπτική κτλ. Αυτή η ‘επανάσταση’ σαφώς έχει τις ρίζες της στα *ready-mades* του Duchamp, που είδαμε προηγουμένως. Έρχεται συνεπώς τώρα ο Broodthaers και με την ίδια ‘αυθάδεια’ δηλώνει ότι αυτό που ξεκίνησε ο Duchamp πριν περίπου εξήντα χρόνια, έχει πλέον ολοκληρωθεί. Το σύμβολο αετός ανατρέπει ταυτόχρονα τον διαχωρισμό των αισθητικών μέσων και μετατρέπει τα πάντα σε ένα *ready-made*, ενώ συγχρόνως καταρρίπτει τη διαφορά μεταξύ αισθητικής και εμπορευματοποίησης. Η θέση αυτή του Broodthaers δεν ήταν μία μεμονωμένη κίνηση, αλλά ήρθε να εκφράσει την κυριαρχούσα διατομεακή προσέγγιση του μετα-δομισμού και των δεκαετιών ’60 και ’70, όπως έχουμε αναφέρει και σε προηγούμενο κεφάλαιο.

Αυτή η αποδέσμευση από τον περιορισμό των αισθητικών μέσων είναι ίσως και η πιο σημαντική προσφορά των έργων-συλλογών στην ιστορία της σύγχρονης τέχνης. Θυμίζουμε ότι και σε προηγούμενο κεφάλαιο η περιπλάνηση του Accopci απελευθέρωσε τον καλλιτέχνη από τη δέσμευση των συμβατικών αισθητικών μέσων, και εισήγαγε την επιτέλεση ως πρωτοποριακή μορφή τέχνης. Για να επανέλθουμε, αυτή η ‘ενδιάμεση’ κατάσταση που πρεσβεύει ο Broodthaers, ή ο Derrida και ο Foucault οπωσδήποτε θα χαιρετιζόταν και από κάποιον σαν τον Ντελέζ και την έννοια του «γίγνεσθαι». Άλλωστε, κατά τον Ντελέζ, η ζωή δεν δημιουργεί κλειστές μορφές, αλλά διαδρομές και η δυνατότητα του «γίγνεσθαι» είναι η κινητήριος δύναμη της ζωής, γιατί να μην συμβαίνει και το ίδιο στην τέχνη, που επόμενο είναι να αντικατοπτρίζει τη ζωή.

Συμπεραίνουμε τελικά ότι η οικειοποίηση, η επιλογή του καλλιτέχνη που υπερισχύει της χειρωνακτικής παραγωγής, καθώς και η συνειδητή αμφισβήτηση του εσωτερικού-εξωτερικού ενός έργου είναι διεργασίες άμεσα συνδεδεμένες με την καλλιτεχνική συλλογή. Ως εκ τούτου, τα έργα συλλογές και οι καλλιτέχνες συλλέκτες έρχονται να αμφισβητήσουν ένα πολύ μεγάλο κεφάλαιο της ιστορίας της τέχνης, αυτό του γκρηνμπεργκιανού μοντερνισμού, της καθαρής μορφής, της αμιγούς οπτικότητας, της εσωτερικότητας, του μότο «η τέχνη για την τέχνη». Τα εικαστικά μέσα, ζωγραφική, γλυπτική κ.τ.λ. που τόσο απόλυτα διαχώρισαν οι πρεσβευτές του μοντερνισμού, έρχονται τώρα να αναμειχθούν και ως εκ τούτου να βρεθούν σε δευτερεύοντα ρόλο, παραχωρώντας τη θέση τους στις έννοιες, την αφηγηματικότητα και την πολυπλοκότητα του μεταμοντέρνου.

Ο κάνναβος ως μορφολογικό στοιχείο

Όπως αναφέραμε και στην εισαγωγή του παρόντος κεφαλαίου στο σημείο αυτό θα εστιάσουμε σε καλλιτέχνες-συλλέκτες που μέσω του έργου τους ουσιαστικά επαναπροσδιορίζουν το μορφολογικό στοιχείο του καννάβου. Προτού προχωρήσουμε στην ανάλυση ενός τέτοιου έργου, όπως είναι το *Atlas* του Gerhard Richter, οφείλουμε να αναφερθούμε στην Rosalind Krauss και το δοκίμιό της για τον κάνναβο.⁷³ Η Krauss υποστηρίζει ότι ο μοντέρνος κάνναβος έκανε την εμφάνισή του στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, συγκεκριμένα στην Γαλλία (στον κυβισμό), στην Ολλανδία και τη Ρωσία, για να αποτελέσει τελικά ‘έμβλημα’ του μοντερνισμού. Χαρακτηριστικά παραθέτει: «Ο κάνναβος δηλώνει, μεταξύ άλλων, την επιθυμία της μοντέρνας τέχνης να σιωπήσει, την εχθρότητά της προς τη λογοτεχνία, την αφήγηση, τη συζήτηση»⁷⁴, ο κάνναβος, καταλήγει, απομόνωσε τις εικαστικές τέχνες. Στη συνέχεια του δοκιμίου η Krauss διευκρινίζει με ποιον τρόπο λειτούργησε ο κάνναβος στην μοντέρνα τέχνη, σε δύο επίπεδα, χωρικά και χρονικά. Χωρικά προφανώς γιατί ενίσχυσε την αυτονομία της τέχνης, μίας τέχνης που όπως υποστήριξε και ο Greenberg αφορούσε τη ζωγραφική επιφάνεια και μόνο, επίπεδη, αντι-ρεαλιστική, αυτοτελή. Φυσική και αισθητική υπόσταση του πίνακα έγιναν ένα και το αυτό. Χρονικά γιατί αποτέλεσε κυρίαρχο χαρακτηριστικό της μοντέρνας τέχνης. Παρόλο όμως που η υλικότητα είναι το κύριο χαρακτηριστικό του καννάβου, όπως είδαμε πιο πάνω, η Krauss σχολιάζει ότι η μυθική δύναμή του είναι ότι παραπέμπει εξίσου - κυρίως μέσα από το έργο του Mondrian- στο πνευματικό, αυτό που ξεπερνά την υλικότητα.

Πολύ σημαντικό χαρακτηριστικό του καννάβου, όπως αναφέρεται στο κείμενο είναι ότι: «Λόγω του πλέγματος, το δεδομένο έργο τέχνης παρουσιάζεται ως ένα απλό θραύσμα, ένα μικρό κομμάτι που έχει αυθαίρετα κοπεί από ένα απεριόριστο μεγαλύτερο ύφασμα. Έτσι ο κάνναβος λειτουργεί από το έργο τέχνης και προς τα έξω, αναγκάζοντάς μας να αναγνωρίζουμε έναν κόσμο πέρα από το πλαίσιο».⁷⁵ Με τον τρόπο αυτό, υποστηρίζει η Krauss, ο κάνναβος ξεχωρίζει το έργο από τον έξω κόσμο. Όπως είδαμε παραπάνω, όταν ένα αντικείμενο εκτεθεί σε ένα μουσείο τέχνης, αυτομάτως βαφτίζεται έργο τέχνης, έτσι, αντίστοιχα θα δούμε ότι μπορεί να λειτουργήσει και ο κάνναβος. Πλέον δεν βρίσκουμε τον κάνναβο μόνο σε πίνακες

⁷³ Krauss, “Grids”, στο Krauss, *The Originality of the Avant-Garde*, σσ. 9-22.

⁷⁴ Krauss, ό.π., σ. 9.

⁷⁵ Krauss, ό.π., σ. 18.

αφηρημένης ζωγραφικής, αλλά και σε φωτογραφικά αρχεία-συλλογές, σε εγκαταστάσεις κ.ά., όπως στο έργο *Atlas* του Gerhard Richter, που θα δούμε στη συνέχεια. Αυτό όμως που χρήζει ιδιαίτερης αναφοράς, σε σχέση με τον καννάβο και τη χρήση του στη σύγχρονη τέχνη, είναι ότι και πάλι, ένας σχηματισμός που αρχικά αποτέλεσε την επιτομή της εσωτερικότητας ενός μοντέρνου ζωγραφικού κυρίως έργου, εξελίσσεται σε ένα μεταμοντέρνο εικαστικό παιχνίδι που θολώνει τα όρια μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού. Έτσι, όταν έργα που αποτελούνται από φωτογραφικές συλλογές και παρουσιάζονται κορνιζαρισμένα και σε σχηματισμό καννάβου, οι φωτογραφίες, οι κορνίζες, και μέρος του τοίχου από πίσω αποτελούν το ίδιο το έργο, έτσι δεν υπάρχει διάκριση ανάμεσα στο εσωτερικό και στο εξωτερικό, και όπως είδαμε και σύμφωνα με τον Derrida, το εξωτερικό έρχεται πάντα στο εσωτερικό, προκειμένου να αυτοπροσδιοριστεί ως εσωτερικό. Στη συνέχεια θα δούμε αυτήν ακριβώς την ιδιαιτερότητα του καννάβου σε σχέση με συγκεκριμένα έργα.

Aby Warburg⁷⁶ – Gerhard Richter⁷⁷

Για να επανέλθουμε στην ανάλυσή μας, προς διαφορετική κατεύθυνση σε σχέση με τον Broodthaers, βρίσκεται το έργο *Atlas* του Gerhard Richter (γ.1932), ένα έργο που ξεκίνησε το 1962 και συνεχίζεται για δεκαετίες τώρα. Ο γνωστός περισσότερο ως ζωγράφος Richter παρουσίασε το 1976 για πρώτη φορά την συλλογή του από φωτογραφίες που αποτελούν –οι περισσότερες, όχι όλες- έμπνευση για τους ζωγραφικούς του πίνακες, με τον τίτλο *Άτλας*.⁷⁸ Πριν όμως προβούμε σε περαιτέρω ανάλυση του *Άτλαντα* του Richter, οφείλουμε να δούμε πρώτα τον *Άτλαντα* ενός άλλου δημιουργού, όχι καλλιτέχνη, του θεωρητικού και ιστορικού Aby Warburg (1866-1929).⁷⁹

⁷⁶ Επιλέξαμε να παρουσιάσουμε το έργο *Άτλας* του Warburg, παρότι αφορά τη συλλογή ενός θεωρητικού και όχι ενός εικαστικού αφ' ενός γιατί έχει πολλά κοινά στοιχεία με το *Σχέδιο εργασίας περί στοών* του Μπένγιαμιν –όπως αναλύεται στη συνέχεια-, και αφ' ετέρου για να ενισχύσουμε το επιχειρήμα μας περί κατάρριξης των αυστηρών και άκαμπτων διαχωρισμών μεταξύ των αισθητικών μέσων και των καλλιτεχνικών –και όχι μόνο- τομέων που υποστηρίζουμε στην παρούσα διατριβή.

⁷⁷ Σχετικά με τον *Άτλαντα* του Richter, αποτελεί ίσως από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα συλλογής άχρηστων θραυσμάτων –στην προκειμένη περίπτωση με τη μορφή φωτογραφιών- που μέσω της χρήσης του καννάβου μετατρέπεται σε υψηλή τέχνη. Ακόμη το γεγονός ότι είναι ένα έργο σε εξέλιξη, καθώς και το γεγονός ότι ο εικαστικός, εκτός από συλλέκτης λειτουργεί εντέλει και ως επιμελητής είναι πτυχές του έργου που παραπέμπουν στην περιπλάνηση, στο ρίζωμα του Ντελέζ, αλλά και μας συνδέουν με το τελευταίο μέρος της διατριβής που αφορά τον περιπλανώμενο επιμελητή και τον αντίστοιχα περιπλανώμενο φιλότεχνο.

⁷⁸ Ο *Atlas* του Richter παρουσιάζεται στο σύνολό του στην επίσημη ιστοσελίδα του καλλιτέχνη, Richter - Hage, *Gerhard Richter*, <http://www.gerhard-richter.com/art/atlas/>, (ημερ. πρόσβασης 04/02/2014).

⁷⁹ Gombrich, *Aby Warburg*.

Το 1879, ο δεκατριάρχωνος τότε Aby Warburg, λέγεται ότι στερήθηκε της πατρικής του κληρονομιάς, παραχωρώντας τη στον νεότερο αδερφό του, με τη συμφωνία ότι ο δεύτερος θα του παρείχε όσα βιβλία επιθυμούσε για την υπόλοιπη ζωή του.⁸⁰ Αν η ιστορία αυτή είναι αληθινή, ή όχι δεν γνωρίζουμε, είναι όμως χαρακτηριστική της συλλεκτικής εμμονής του ιστορικού. Τη στιγμή του θανάτου του, η συλλογή του Warburg αριθμούσε περί τα 60.000 βιβλία. Η ιδιαιτερότητα της συλλογής βιβλίων του Warburg ήταν ο τρόπος ταξινόμησής της. Τα βιβλία δεν ήταν ταξινομημένα κατά αλφαβητική σειρά, αλλά σύμφωνα με «εκλεκτικές συγγένειες»⁸¹, δηλαδή με έναν εντελώς αυθαίρετο και προσωπικό τρόπο. Επίσης, κατά τον Edgar Wind⁸², η συλλογή βιβλίων του Warburg ήταν εξαιρετικά αποσπασματική, ενώ η δύναμή της ήταν ουσιαστικά οι «περιθωριακές» περιοχές της, τα βιβλία που αφορούσαν λιγότερο εξειδικευμένα θέματα.⁸³

Πιο εντυπωσιακός όμως και από τη συλλογή βιβλίων του Warburg ήταν ο επονομαζόμενος του *Mnemosyne Atlas*⁸⁴ [Άτλαντας Μνημοσύνης]⁸⁵ (βλ. εικόνα 23), μία πελώρια, αποσπασματική συλλογή από εικόνες που συγκέντρωσε και ταξινόμησε ο Warburg τα τελευταία χρόνια της ζωής του. Ο Άτλαντας του Warburg αποτελεί ένα από τα πιο περίεργα, και συνάμα πρωτότυπα αντικείμενα, ή καλύτερα συλλογή αντικειμένων, στην ιστορία της τέχνης και σαφώς θα μας θυμίσει το *Passagen-Werk* του Μπένγιαμιν. Εικόνες, έργα τέχνης κυρίως, με τα οποία ήρθε σε επαφή πιθανότατα

⁸⁰ Dillon, “Aby Warburg’s Mnemosyne Atlas”, *Frieze Magazine*, http://www.frieze.com/issue/article/collected_works/, (ημερ. πρόσβασης 20/12/2013).

⁸¹ Dillon, ό.π.

⁸² Preziosi, *The Art of Art History*.

⁸³ Να θυμίσουμε ότι κάτι αντίστοιχο είχαμε επισημάνει και για το *Σχέδιο εργασίας περί στοών*, και γενικά για την έρευνα του Μπένγιαμιν.

⁸⁴ Το Gombrich, *Aby Warburg*, αρχικά ξεκίνησε ως μία προσπάθεια συγκέντρωσης και ολοκλήρωσης του *Άτλαντα Μνημοσύνης* από τον Gombrich. Τελικά το εγχείρημα δεν ολοκληρώθηκε ποτέ και αντί αυτού δημοσιεύθηκε η βιογραφία του ιστορικού. Παρ’ όλ’ αυτά, ο Gombrich συμπεριλαμβάνει ένα κεφάλαιο στην βιογραφία του Warburg που αφορά στον *Άτλαντα Μνημοσύνης*, και παραδέχεται ότι δεν μπόρεσε να ολοκληρώσει το έργο του ιστορικού, καθώς δεν θα ήταν ασφαλές για κανένα μελετητή να «εισέλθει στους επικίνδυνους λαβύρινθους» της σύνθεσης του άτλαντα. Σαφώς εδώ μπορούμε να αναγνωρίσουμε μία αναλογία του άτλαντα του Warburg με το *Σχέδιο εργασίας περί στοών* του Μπένγιαμιν, αλλά και μία συγγένεια της σκέψης του ιστορικού με το ριζώμα του Ντελέζ.

⁸⁵ Να αναφέρουμε στο σημείο αυτό ότι ο τίτλος *Άτλαντας Μνημοσύνης* είχε έναν ιδιαίτερο συμβολισμό. Κατά τον Edgar Wind στο άρθρο του “Warburg’s Concept of *Kulturwissenschaft*...” που περιλαμβάνεται στο Preziosi, *The Art of Art History*, σσ. 207-214, «η λέξη *Μνημοσύνη* που ο Warburg είχε χαράξει πάνω από την είσοδο στο ερευνητικό ινστιτούτο του, πρέπει να γίνει κατανοητή με διπλή έννοια: ως υπενθύμιση για τον μελετητή ότι για την ερμηνεία των έργων του παρελθόντος ενεργεί ως διαχειριστής του αρχείου της ανθρώπινης εμπειρίας, αλλά ταυτόχρονα και ως μια υπενθύμιση ότι αυτή η εμπειρία είναι η ίδια αντικείμενο έρευνας, που απαιτεί από εμάς να χρησιμοποιήσουμε το ιστορικό υλικό για να διερευνήσουμε τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί η κοινωνική μνήμη».

σε όλη τη ζωή του⁸⁶ μέσα από την εκτενή μελέτη του πάνω στο αντικείμενο, και κατά κάποιον τρόπο τον στοίχειωσαν, συγκεντρώθηκαν με υπομονή και επιμονή για να παρουσιαστούν σε νέες σχέσεις και συνδυασμούς. Κατά τον Gombrich, ο *Άτλαντας Μνημοσύνης* δείχνει τις αναμνήσεις ενός λόγιου σαν να έχουν υφανθεί σε ένα όνειρο.⁸⁷

Ο *Άτλαντας Μνημοσύνης*, στη μορφή που τελικά παρουσιάστηκε αποτελούνταν από πάνω από 40 ξύλινους πίνακες, ντυμένους με μαύρο ύφασμα, όπου πάνω σε αυτούς ήταν καρφωμένες περί τις 1.000 φωτογραφίες⁸⁸, μέρος της συλλογής φωτογραφιών του Warburg. Ο ιστορικός σκόπευε να ολοκληρώσει το πρότζεκτ σε μορφή βιβλίου, πράγμα που δεν πρόλαβε.⁸⁹ Βέβαια, το ατελές του πρότζεκτ, όπως και το ατελές του *Σχεδίου εργασίας περί στοών* του Μπένγιαμιν είναι τελικά πιο ενδιαφέρον, όπως είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο. Οι πίνακες δυστυχώς αυτούσιοι δεν σώζονται, αλλά σώζονται φωτογραφίες τους, όπως ακριβώς τους είχε οργανώσει ο Warburg, καθώς και οι σημειώσεις του.⁹⁰

Για τον Warburg, ο ιστορικός τέχνης ήταν ενός είδους «νεκρομάντης»⁹¹, που συλλέγοντας την τέχνη του παρελθόντος, διασώζοντάς τη, της δίνει νέα πνοή, νέα κίνηση. Γοητευμένος από την αρχαία ελληνική ιστορία και από την κίνηση των κλασικών αγαλμάτων, θεωρούσε ότι μπορούσε να επενδύσει στη ζωντάνια τους και εκθέτοντάς τη σε νέους συνδυασμούς -δίπλα σε έργα της Αναγέννησης, όπως για παράδειγμα δίπλα στην Αφροδίτη του Botticelli, ή δίπλα στην εικόνα μίας σύγχρονης του γυναίκας σε κίνηση- να την επαναφέρει δυναμικά στο παρόν. Το μαύρο φόντο προσθέτει στην παρουσίαση και τονίζει τα θέματα. Οι αναχρονισμοί, ή μάλλον καλύτερα η πλήρης κατάρρευση του όποιου συμβατικού ιστορικού πλαισίου και συνέχειας, προτείνουν μία διαφορετική θεώρηση της επιστήμης της ιστορίας, όχι γραμμικά, αλλά αποσπασματικά, συνδυαστικά, όπως είδαμε και στον Μπένγιαμιν. Ο Warburg, κατά τον Gombrich, θεωρούσε ότι η πολυπλοκότητα της ιστορίας δεν μπορεί να παρουσιαστεί σε μια ενιαία αφήγηση.⁹² Αυτήν ακριβώς την

⁸⁶ Schaffner - Winzer, *Deep Storage*, σσ. 50-54.

⁸⁷ Gombrich, *Aby Warburg*, σ. 302.

⁸⁸ Gombrich, ό.π.

⁸⁹ Το 1937 ένα μέρος του *Άτλαντα* δημοσιεύθηκε με τίτλο *Gebertstagsatlas*, όπως αναφέρει η Katia Mazzucco στο άρθρο της "The Work of Ernst H. Gombrich...", *Journal of Art Historiography*.

⁹⁰ Gombrich, *Aby Warburg*, σ. 283. Όλο το υλικό βρίσκεται στο Warburg Institute στο Λονδίνο.

⁹¹ Dillon, "Aby Warburg's Mnemosyne Atlas", *Frieze Magazine*, http://www.frieze.com/issue/article/collected_works/, (ημερ. πρόσβασης 20/12/2013).

⁹² Gombrich, *Aby Warburg*, σ. 284.

πολυπλοκότητα προσπάθησε να αφηγηθεί μέσα από τη συλλογή των φωτογραφιών του.

Ο *Ατλαντας Μνημοσύνης* ακριβώς επειδή δεν υφίσταται πλέον στην αρχική του μορφή, αλλά μόνο σε αναπαράσταση -και αντίστοιχα όλη η μορφή του εξ αρχής βασίστηκε στην αναπαράσταση, στις φωτογραφικές αναπαραστάσεις έργων- θέτει ερωτήματα σχετικά με την αύρα του αυθεντικού έργου τέχνης, όπως υποστήριξε ο Μπένγιαμιν.⁹³ Παρά την έντονη προσπάθεια του Warburg να φέρει το παρελθόν στο προσκήνιο, στο παρόν, φαίνεται τελικά ότι ίσως η κυριαρχία των εικόνων, των συγκεκριμένων όμως εικόνων, υπερτερεί του συνόλου. Ίσως τα συγκεκριμένα έργα που παρουσιάζονται μέσα από τη φωτογραφική τους αναπαράσταση και μόνο, παραείναι βεβαρημένα με παράδοση, μνήμη και ιστορία, παραείναι ‘σημαντικά’, ώστε δύσκολα μπορούμε να τα δούμε ως εικόνες, πόσο μάλλον σαν μία συνάθροιση εικόνων σε πρωτότυπους συνδυασμούς. Παρ’ όλ’ αυτά, σαν σκέψη αποτελεί ακόμα και σήμερα μία πολύ πρωτοποριακή παρουσίαση της ιστορίας της τέχνης.⁹⁴ Η έκθεση των εικόνων στην ορθοκανονική διάταξη του καννάβου παραπέμπει σε ένα είδος ισομερισμού, τυποποίησης, όπου δηλαδή σημαντικά έργα τέχνης εξισώνονται με καθημερινές σκηνές, ή αποσπάσματα. Με τον τρόπο αυτό ο Warburg προσπαθεί – όπως θα δούμε στη συνέχεια και στους επόμενους εικαστικούς που θα εξετάσουμε να συνδέσει τα μεμονωμένα στοιχεία, καταλύοντας κάθε υφιστάμενη αξιολόγησή τους.

Ο *Ατλαντας* του Warburg, κατά τον Benjamin Buchloh φαίνεται να εμπνέει απεριόριστη εμπιστοσύνη στο ρόλο της φωτογραφικής αναπαραγωγής⁹⁵ (κάτι που πίστευε και ο Μπένγιαμιν). Και προσθέτει ότι οι τολμηρές αντιπαραθέσεις των έργων στον *Ατλαντα Μνημοσύνης*, η παράξενη χρονική και χωρική ετερογένεια, και ταυτόχρονα η ομοιογένεια παρουσίασης των φωτογραφικών αναπαραγωγών, πλησιάζουν πολύ τις καλλιτεχνικές πρακτικές της ύστερης πρωτοπορίας. Απώτερος

⁹³ Benjamin, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, 1936, μεταφρασμένο στα ελληνικά ως «Το έργο τέχνης την εποχή της δυνατότητας τεχνικής αναπαραγωγής του» δημοσιεύεται στο Μπένγιαμιν, *Για το έργο τέχνης*.

⁹⁴ Να αναφέρουμε στο σημείο αυτό ότι γενικά ο Warburg «ενδιαφερόταν για τις διακυμάνσεις του πολιτισμού και όχι για τη δημιουργία μίας επίσημης άποψης», όπως παραθέτει η Margaret Iversen στο άρθρο της “Retrieving Warburg’s Tradition”, που περιλαμβάνεται στο Preziosi, *The Art of Art History*, σ. 221.

⁹⁵ Schaffner - Winzer, *Deep Storage*, σ. 52.

σκοπός του Warburg ήταν με αυτές τις τολμηρές αντιπαραθέσεις να αφυπνίσει τη συλλογική μνήμη και συγχρόνως να παρουσιάσει ένα βασικό λεξιλόγιο της.⁹⁶ Ο Warburg, χωρίς να αυτοαποκαλείται ποτέ καλλιτέχνης, τελικά δημιουργεί ένα έργο που, αν όχι σύγχρονοί του, σίγουρα μεταγενέστεροί του καλλιτέχνες θα φθονούσαν. Για το λόγο αυτό, παρόλο που το παρόν κεφάλαιο αναφέρεται σε καλλιτέχνες συλλέκτες, ένα πρότζεκτ σαν του Warburg δεν μπορεί να αγνοηθεί. Άλλωστε, όπως είδαμε προηγουμένως στον Broodthaers, όπως θα δούμε και στη συνέχεια στην Susan Hiller, οι αυστηροί και άκαμπτοι διαχωρισμοί αισθητικών μέσων και καλλιτεχνικών – και όχι μόνο- τομέων έχουν προ πολλού καταρριφθεί.

Αρκετές ομοιότητες και αναλογίες προφανώς αναγνωρίζουμε, όπως ήδη αναφέραμε, στον *Ατλαντα Μνημοσύνης* του Warburg και στο *Σχέδιο εργασίας περί στοών* του Μπένγιαμιν (το *Passagen-Werk*, είναι λίγο μεταγενέστερο, θυμίζουμε ότι ξεκίνησε το 1927, δύο χρόνια πριν το θάνατο του Warburg). Και τα δύο αποτελούν συλλογές, το μεν *Passagen-Werk*, κειμένων, ο δε *Ατλαντας Μνημοσύνης* εικόνων. Και οι δύο δημιουργοί δεν είναι καλλιτέχνες, αλλά θεωρητικοί, και τα δύο έργα έμειναν – ευτυχώς- ατελή. Στην ατελή μορφή τους και τα δύο έργα στερούνται ουσιαστικά σχολιασμού ή ερμηνείας, με αποτέλεσμα να αποζητούν έναν πιο ενεργό και δημιουργικό αναγνώστη/θεατή. Σε προηγούμενο κεφάλαιο, σε σχέση με το *Σχέδιο εργασίας περί στοών* του Μπένγιαμιν, είδαμε ότι το στοιχείο αυτό λειτουργεί τελικά θετικά, μετατρέπει τον αναγνώστη σε περιπλανώμενο της συλλογής. Ο αρχειακός χαρακτήρας των δύο έργων, υπονομεύει την υποτιθέμενη παντογνωσία του συγγραφέα, και εντέλει επιτρέπει διάφορες θέσεις που αντιπαρατίθενται ταυτόχρονα, και κατ' επέκταση διάφορες αναγνώσεις. Και το έργο του Μπένγιαμιν, αλλά και ο *Ατλαντας* του Warburg θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως 'ριζωματικά' -κατά τον ορισμό του Ντελέζ- έργα. Τέλος άλλο ένα κοινό στοιχείο των δύο έργων είναι το σοκ που προκαλούν οι τυχαίες, πολλές φορές ανεξήγητες αντιπαραθέσεις, εικόνων ή κειμένων που συντελούν στην επικάλυψη διαφορετικών εννοιολογικών πεδίων: της γλυπτικής και της φωτογραφίας, της μαζικής κουλτούρας και της 'υψηλής' τέχνης, του πρωτότυπου και της αναπαραγωγής, της ζωγραφικής και της τυπογραφίας.⁹⁷ Παρά τις ομοιότητες των δύο συλλογών, οφείλουμε να τονίσουμε και μία μεγάλη διαφορά τους, την παρουσίαση σε κάρναβο της συλλογής του Warburg, εν αντιθέσει

⁹⁶ Gombrich, *Aby Warburg*, σ. 287.

⁹⁷ Schaffner - Winzer, *Deep Storage*, σ. 50.

με την αρχειακή συσσώρευση (δεν μπορεί να θεωρηθεί παρουσίαση) της συλλογής του Μπένγιαμιν.⁹⁸

Για να επανέλθουμε τώρα στον Richter, ο *Άτλας* του (βλ. εικόνες 24 και 25), όπως και του Warburg, χαρακτηρίζεται από αξιοσημείωτη ετερογένεια⁹⁹ και ασυνέχεια, ο τρόπος έκθεσής του και πάλι σε σχηματισμό καννάβου εξισώνει και συστηματοποιεί τα διαφορετικά μεμονωμένα στοιχεία, απορροφά τις διαφορές τους ενισχύει τους συσχετισμούς. Επίσης, η επιλογή του καλλιτέχνη να παρουσιάσει τη συλλογή του σε μορφή κάρναβου, όπου μπορούν να βρεθούν συσχετισμοί μεταξύ των φωτογραφιών, φανερώνει ότι η επιμέλεια της έκθεσής του είναι συνειδητή για τον καλλιτέχνη, όπως πριν από αυτόν ήταν για τον Broodthaers, και όπως θα δούμε στη συνέχεια και για άλλους καλλιτέχνες-επιμελητές. Στο *Άτλαντα* του Richter συνεπώς, μπορούμε να δούμε ξεκάθαρα αυτό που αναφέραμε παραπάνω, σε σχέση με τον κάρναβο· απλές καθημερινές φωτογραφίες, κατά τα άλλα συνηθισμένες, έως και βαρετές, μέσα στη συλλογή και ιδιαίτερα μέσω του σχηματισμού του καννάβου μετατρέπονται σε ‘υψηλή’ τέχνη, εισχωρούν στον εκθεσιακό χώρο και το μουσείο. Η οικειοποίηση και η συλλογή αποτελούν ως εκ τούτου μέθοδο καλλιτεχνικής παραγωγής. Από την άλλη ο κάρναβος του Richter διαφέρει κατά κόρον από τον καθαρό κάρναβο του Mondrian, ενέχει αφηγηματικότητα, εμπνέει συσχετισμούς, αντιστρέφει την εσωτερικότητα που χαρακτηρίζει τους πίνακες του Mondrian.

Για μια φορά ακόμα, βλέπουμε πώς ένα έργο-συλλογή αμφισβητεί τον περιορισμό του καλλιτεχνικού μέσου. Οι όροι κολάζ ή φωτομοντάζ απέχουν πολύ από το να ορίσουν τον *Άτλαντα* του Richter, όπως -παρόλο που ουσιαστικά αποτελεί μία συλλογή από φωτογραφίες- αντίστοιχα υστερούν οι όροι, φωτογραφία ντοκιμαντέρ, τοπογραφία, αρχιτεκτονική φωτογραφία, δημοσιογραφική φωτογραφία. Θα ήταν ίσως πιο δόκιμο να το παρομοιάζαμε με ένα φωτογραφικό άλμπουμ, όπως αναφέρει ο Benjamin Buchloh.¹⁰⁰

⁹⁸ Στο σημείο αυτό θα περιορίσουμε την ανάλυσή μας στον *Άτλαντα Μνημοσύνης* και στον Warburg. Να αναφέρουμε ενδεικτικά ένα ακόμα βιβλίο –εκτός από τα παραπάνω- που εξετάζει τη ζωή και το έργο του μεγάλου αυτού ιστορικού, το Rampley, *The Remembrance of Things Past* [Το συγκεκριμένο βιβλίο αναφέρεται στον Warburg, αλλά και στον Μπένγιαμιν].

⁹⁹ Οφείλουμε βέβαια στο σημείο αυτό να διευκρινίσουμε ότι όλα τα ‘αντικείμενα’ που αποτελούν τους δύο *άτλαντες*, και του Richter και του Warburg, είναι φωτογραφίες, συνεπώς όταν αναφέρουμε ότι τα αντικείμενα είναι ανομοιογενή εννοούμε ότι το θέμα των φωτογραφιών είναι ανομοιογενές.

¹⁰⁰ Schaffner - Winzer, *Deep Storage*, σ. 50.

Ο καλλιτέχνης ξεκίνησε την ενασχόλησή με τον *Άτλαντά* του το 1962.¹⁰¹ Ο τίτλος *Άτλας*, εδώ, όπως και πριν στον Warburg, σχετίζει το πρότζεκτ με τους γεωγραφικούς άτλαντες, οι οποίοι είναι και αυτοί συλλογές από φωτογραφίες, γεωγραφικών, ή αστρονομικών χαρτών.¹⁰² Το πρότζεκτ του Richter συνεχίζει και για την ώρα συμπεριλαμβάνει πάνω από 4.000 φωτογραφίες, αναπαραγωγές, ή λεπτομέρειες από εικόνες, που ομαδοποιούνται και ταξινομούνται σε τουλάχιστον 800 υποσύνολα.¹⁰³ Οι φωτογραφίες και τα ζωγραφικά θέματα του Richter έχουν πολλά κοινά και εξελίσσονται παράλληλα στο πέρασ των χρόνων. Αλλά υπάρχουν και φωτογραφίες ανεξάρτητες της ζωγραφικής του παραγωγής που συμπεριλαμβάνονται και εμπλουτίζουν τη συλλογή του. Ο *Άτλας* του Richter έχει κατ' επανάληψη εκτεθεί και παρουσιαστεί, αξίζει να αναφέρουμε ότι παρουσιάζεται ολόκληρος στην επίσημη ιστοσελίδα του καλλιτέχνη.¹⁰⁴

Παρ' ότι φαίνεται τακτοποιημένος και ομοιογενής στην παρουσίασή του σε υποομάδες, ο *Άτλας* ουσιαστικά είναι αρκετά ανομοιογενής, όπως προαναφέραμε. Με τον καιρό οι αρχικές υποκατηγορίες επεκτάθηκαν για να συμπεριλάβουν πορτρέτα, πορνογραφικό υλικό, ιστορικές αναπαραστάσεις –σχετικά με τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο και τα στρατόπεδα συγκέντρωσης, που μπορούμε να πούμε ότι είναι και οι πιο σημαντικές, αν και ο καλλιτέχνης συνειδητά αποφεύγει να τις αναδείξει-, αλλά και προσωπικές φωτογραφίες του καλλιτέχνη και προσχέδια. Μπορεί στην αρχή ο Richter να ξεκίνησε τη συλλογή του ως πηγή έμπνευσης για τη ζωγραφική του, σύντομα όμως η συλλογή απέκτησε αυτονομία και αποτέλεσε ανεξάρτητο έργο. Τελευταία στη συλλογή προστέθηκαν τοπία και νεκρές φύσεις, υποδηλώνοντας ότι ο καλλιτέχνης πλέον βλέπει τον *Άτλαντά* του ως αυτόνομο έργο και συνεπώς προσπαθεί να καλύψει τυχόν κενά. Ότι αρχικά είχε αυτοσχεδιαστικό, συσσωρευτικό χαρακτήρα έχει εξελιχθεί, με το χρόνο και με την επαναλαμβανόμενη δημόσια παρουσίαση, σε ένα αυτόνομο κομμάτι της καλλιτεχνικής παραγωγής του Richter, με εσωτερική λογική και δυναμική. Το φωτογραφικό άλμπουμ, που προαναφέραμε, έχει μεταμορφωθεί σε ένα δυναμικό έργο που συνεχώς μεταλλάσσεται και εξελίσσεται, σε ένα έργο ρίζωμα.

¹⁰¹ Και εδώ το ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο ξεκίνησε ο Richter την ενασχόλησή του με τον *Άτλαντα* είναι το ίδιο με τον Broodthaers, βλ. υποσ. 63.

¹⁰² Schaffner - Winzer, *Deep Storage*, σ. 50.

¹⁰³ Richter - Hage, *Gerhard Richter*, <http://www.gerhard-richter.com/art/atlas/>, (ημερ. πρόσβασης 04/02/2014).

¹⁰⁴ Richter, ό.π.

Βέβαια, οφείλουμε να αναφέρουμε ότι ο *Άτλας* του Richter φανερώνει την άμεση σχέση και επιρροή του έργου του καλλιτέχνη από το φωτογραφικό μέσον. Και ενώ αρχικά οι φωτογραφίες λειτουργούν απλά και μόνο σαν έμπνευση, έναυσμα για τους ζωγραφικούς του πίνακες, εντέλει, μπορούμε να πούμε ότι αποκτούν τη δική τους θέση μέσα στο έργο του καλλιτέχνη, ανεξάρτητες και αυτόνομες.

Ο Richter υποστηρίζει ότι το έργο του δεν ακολουθεί συγκεκριμένο πρόγραμμα και ιδεολογία και ότι ο *Άτλας* του δεν είναι ένα αρχείο, παρόλο που ενδεχομένως μοιάζει. Πράγματι, αν το δούμε συγκριτικά με τον Broodthaers, ή με τις φωτογραφίες των Bernd και Hilla Bechers, όπως χαρακτηριστικά προτείνει ο Benjamin Buchloh¹⁰⁵, δεν έχει την ομοιογένεια –στο σύνολό του και όχι στις μεμονωμένες υποομάδες- ή την συστηματικότητα που χαρακτηρίζουν το έργο των τελευταίων. Η όποια φαινομενική ομοιογένεια επιτυγχάνεται μετά την ταξινομική επεξεργασία. Όπως ο ίδιος ο καλλιτέχνης έχει πει:

«Το κίνητρό μου ήταν περισσότερο μία προσπάθεια να δημιουργήσω τάξη - να παρακολουθώ τα πράγματα. Όλα αυτά τα κουτιά γεμάτα φωτογραφίες και σκίτσα σε βαραίνουν, επειδή έχουν κάτι το ημιτελές, το ελλιπές. Έτσι είναι καλύτερα να παρουσιάσω το χρήσιμο υλικό με μεθοδευμένο τρόπο και να πετάξω τα άλλα πράγματα μακριά. Έτσι δημιουργήθηκε ο *Άτλας*, τον οποίο παρουσίασα αρκετές φορές. Στην αρχή προσπάθησα να φιλοξενήσω ό,τι βρισκόταν κάπου ανάμεσα στην τέχνη και τα σκουπίδια και που με κάποιο τρόπο μου φαινόταν σημαντικό και κρίμα να πεταχτεί. Μετά από λίγο, κάποιες σελίδες στον *Άτλαντα* απέκτησαν άλλη αξία, μου φάνηκε ότι θα μπορούσαν να σταθούν με τους δικούς τους όρους, όχι μόνο υπό την προστασία του *Άτλαντα*».¹⁰⁶

Συνεπώς ο Richter λειτουργεί, θα μπορούσαμε να πούμε, σαν ρακοσυλλέκτης, μαζεύοντας ό,τι του φανεί ενδιαφέρον, ό,τι είναι κρίμα να πεταχτεί, και στη συνέχεια ταξινομεί τα ευρήματά του. Στην προκειμένη περίπτωση τα 'ευρήματα' είναι φωτογραφίες, αλλά στο επόμενο κεφάλαιο θα δούμε πώς ένας άλλος καλλιτέχνης, ο Mark Dion, λειτουργεί κατ' αυτόν τον τρόπο με αντικείμενα που κυριολεκτικά σκάβει για να βρει. Οι συσχετισμοί των μεμονωμένων φωτογραφιών μέσα στις υποομάδες, αλλά και οι σχέσεις των ομάδων μεταξύ τους εξαρτώνται από την εκάστοτε έκθεση του συνόλου του έργου. Η διάταξη των φωτογραφιών σε κάθε ομάδα ακολουθεί μια χαλαρή παρά αυστηρή χρονολογική σειρά, και η τοποθέτησή τους καθορίζεται εν μέρει από το χαρακτήρα του χώρου στον οποίο ο *Atlas* πρόκειται

¹⁰⁵ Schaffner - Winzer, *Deep Storage*, σσ. 50-54.

¹⁰⁶ Richter - Elger - Obrist, *Gerhard Richter*, σ. 332.

να εκτεθεί, ο χώρος έκθεσης είναι μέρος του έργου. Η ομαδοποίηση, συνεπώς χρησιμοποιείται για να εμπνεύσει έναν διαφορετικό, δημιουργικό τρόπο ανάγνωσης των κατά τα άλλα συνηθισμένων αυτών φωτογραφιών, δικών του συνηθισμένων φωτογραφιών, συνηθισμένων φωτογραφιών που έβρισκε, φωτογραφιών που ουσιαστικά όλοι θα αναγνωρίσουμε σαν να ήταν οι δικές μας, συνηθισμένες φωτογραφίες. Και πράγματι, ερχόμαστε καθημερινά αντιμέτωποι με πάρα πολλές φωτογραφίες, ο μόνος τρόπος να ανταποκριθούμε είναι να προσπαθήσουμε να τις ταξινομήσουμε και να τις κατατάξουμε δημιουργικά, χωρίς όμως να προσπαθήσουμε να επιβάλουμε κάποια ερμηνεία. Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο, την άρνηση του Richter στο να επιβάλει οποιουδήποτε είδους ερμηνεία, το έργο-συλλογή του διαφέρει από ένα αρχείο. Ο Richter επιδιώκει μία δημιουργική, ελεύθερη ανάγνωση από πλευράς θεατή, υποβάλλοντας όμως διακριτικά μία ατμόσφαιρα, μία αίσθηση μέσω της ομαδοποίησης και της τυποποίησης του καννάβου.

Ο *Άτλας* συνεπώς βρίσκεται μεταξύ της ταξινομικής τάξης του αρχείου και της κατάλυσης αυτής της τάξης, όπως έχουμε δει στο κολάζ. Οι εικόνες, όπως προαναφέραμε είναι συνηθισμένες, κοινότυπες. Μέσα στην απόλυτη συμβατικότητα τους σχεδόν υποτιμούν την ίδια την τέχνη της φωτογραφίας, και η φωτογραφία ως μοναδική εικόνα, ως έργο τέχνης ακόμα, αντικαθίσταται από τη φωτογραφία ως πολλαπλό, ως κομμάτι μίας μεγάλης συλλογής. Αλλά ακόμα πιο σημαντικό στοιχείο σε σχέση με την παρούσα διατριβή είναι το γεγονός της ταξινόμησης και παρουσίασης του έργου από τον ίδιο τον καλλιτέχνη. Αυτή ακριβώς η ταξινόμηση, φανερώνει την εξέλιξη του καλλιτέχνη-συλλέκτη σε επιμελητή, κάτι που θα δούμε στο τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας.

Susan Hiller¹⁰⁷

Μεγάλο μέρος στο παρόν κεφάλαιο θα αφιερώσουμε σε μία αμερικανίδα εικαστικό, την Susan Hiller (γ. 1940),¹⁰⁸ καθώς το σύνολο των έργων της βασίζεται εξ ολοκλήρου στην πρακτική της συλλογής που διερευνούμε. Όπως η ίδια έχει πει:

¹⁰⁷ Η Susan Hiller με συνέπεια σε όλο το έργο της έχει ενστερνιστεί την πρακτική της συλλογής, και πιο συγκεκριμένα τη συλλογή ως επί το πλείστον ασημαντων αντικειμένων που μέσω της επιλογής της ανάγει σε υψηλή τέχνη. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι κάποια έργα της εικαστικού ανήκουν στην ενότητα των έργων που συμπεριλαμβάνουν το κουτί, και κάποια άλλα χρησιμοποιούν τον κάρναβο. Επίσης σημαντικό και βασικός λόγος που η συγκεκριμένη εικαστικός επιλέχθηκε να παρουσιαστεί στην παρούσα διατριβή είναι το γεγονός ότι στην πρακτική της βλέπουμε ολοφάνερα τη μετάβαση του καλλιτέχνη-συλλέκτη σε επιμελητή, σημαντική καμπή που μας συνδέει με το τελευταίο κεφάλαιο της παρούσας διατριβής.

«Υπάρχει κάτι το άπιαστο, το παράξενο, το συναρπαστικό στο φαινομενικά κατανοητό, ή συνηθισμένο, ή κοινότυπο. Μου αρέσει να δουλεύω με υλικά που έχουν κατασταλεί ή παρεξηγηθεί πολιτιστικά, που έχουν υποβιβαστεί στο τρελό περιθώριο, ή που είναι τόσο βαρετά που δεν μπορούμε ούτε να τα κοιτάξουμε πια. Καρτ ποστάλ και όνειρα, πνευματιστικές συγκεντρώσεις και συστήματα ταξινόμησης, η ανθρώπινη αύρα και ένα κουτί με απολιθώματα της ερήμου, αυτόματη γραφή και ταπετσαρία υπνοδοματίου, καταστάσεις έκστασης και αποσπάσματα από ταινίες του Χόλυγουντ, συλλογές από απροσδιόριστα, ασήμαντα πράγματα όπως πλαστικά ζώα παιχνίδια - όλα αυτά αποτελούν ευρήματα της κουλτούρας με την οποία έχω ασχοληθεί. Μου αρέσει ιδιαίτερα ο τρόπος με τον οποίο το ασήμαντο γίνεται σημαντικό όταν το προσέξεις. Μου αρέσει ιδιαίτερα ο τρόπος που κρύβουμε την ουσία των πραγμάτων από τον εαυτό μας. Μου αρέσει ιδιαίτερα ο τρόπος που τα σχήματα των πραγμάτων αλλάζουν όταν τα κοιτάμε έντονα».¹⁰⁹

Όπως πολύ χαρακτηριστικά αναφέρει η Ann Gallagher, τα έργα της Hiller, συλλογές άλλοτε αντικειμένων, και άλλοτε βίντεο, ή ακόμα και ήχων, χαρακτηρίζονται από μία ευαίσθητη ισορροπία μεταξύ του οικείου και του ανεξήγητου¹¹⁰, του ανοίκειου ακόμα, αν θέλουμε να χρησιμοποιήσουμε την έννοια του Φρόντ, προσκαλώντας το θεατή να συμμετέχει στην ερμηνεία τους. Η ίδια η εικαστικός χαρακτηριστικά λέει: «Αν σκεφτεί κανείς την αφήγηση που έχουν οι συλλογές ή οι συναθροίσεις, το ενδιαφέρον είναι ότι πάντα υπάρχουν δύο τουλάχιστον ιστορίες: η μία είναι η ιστορία του αφηγητή, σε αυτήν την περίπτωση του καλλιτέχνη, (...) και η άλλη είναι η ιστορία που καταλαβαίνει, ή ακούει, ή φαντάζεται ο ακροατής με βάση τα ίδια αντικείμενα».¹¹¹

Η Hiller, με εμμονή στη συλλογή, συγκεντρώνει συνηθισμένα αντικείμενα και τα στήνει σχεδόν σκηνοθετικά σε δημιουργικούς συνδυασμούς, εγείροντας με αυτόν τον τρόπο τη μνήμη και τη φαντασία μας. Ενδιαφέρον ίσως θα ήταν να αναφέρουμε ότι οι σπουδές της δεν ήταν στην τέχνη, αλλά στην Ανθρωπολογία, με αποτέλεσμα, θα μπορούσαμε να σχολιάσουμε, η καλλιτεχνική μεθοδολογία της εντέλει να φέρει και κάποια ίχνη της παιδείας της.¹¹² Όταν παραθέτει σειρές αντικειμένων όμως, από

¹⁰⁸ Η Suzan Hiller δραστηριοποιείται ως εικαστικός κυρίως στις δεκαετίες 1980 και 1990. Το συγκεκριμένο ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο έχει αναλυθεί στο αμέσως προηγούμενο κεφάλαιο. Από την προηγούμενη ανάλυση συγκρατούμε ότι στην μεταβατική αυτή εποχή βρίσκει πρόσφορο έδαφος ο μεταμοντερνισμός με τις ποικίλες εκφάνσεις του. Κάτω από την σκέπη του ριζωματικού αυτού μεταμοντερνισμού και σε έναν κόσμο που χαρακτηρίζεται από την παγκοσμιοποίηση δρα και η Suzan Hiller.

¹⁰⁹ Σε ομιλία της Hiller στο συνέδριο *The Great Divide* στο Bristol Science Centre στις 12 Αυγούστου 1999. Εδώ από το Gallagher, *Susan Hiller*, σ. 11.

¹¹⁰ Gallagher, ό.π., σ. 11.

¹¹¹ Merewether, *The Archive*, σ. 45.

¹¹² Για το πλήρες βιογραφικό της εικαστικού συμβουλευτήκαμε την επίσημη ιστοσελίδα της Susan Hiller, *Susan Hiller: About*, <http://www.susanhiller.org/about.html>, (ημερ. πρόσβασης 04/02/2014)

θραύσματα αγγείων έως καρτ ποστάλ, δεν τα ερμηνεύει, όπως θα έκανε ένας επιστήμονας, ένας ανθρωπολόγος.¹¹³ Σε αυτό ίσως μας θυμίζει τον Richter που είδαμε πριν· σαφώς και εδώ, η απλή παράθεση και ταξινόμηση, και ίσως κάποιο συνοδευτικό κείμενο κάποιες φορές, εντέλει αρκούν για να περάσει κάποιο διακριτικό μήνυμα, είτε αυτό αφορά την κουλτούρα μας, τη συλλογική μνήμη, ή ό,τι άλλο η εικαστικός επιθυμεί. Να προσθέσουμε ότι ο τρόπος τελικά έκθεσης της εκάστοτε ταξινομημένης συλλογής, πιο συχνά σε μορφή καννάβου, μαρτυρά το έντονο ενδιαφέρον της Hiller για μουσειολογικά θέματα και θέματα επιμέλειας, αλλά και την προσπάθεια της εικαστικού να ασκήσει μία διακριτική κριτική στο θεσμό του μουσείου, όπως και πολλοί σύγχρονοί της εικαστικοί. Η ίδια άλλωστε έχει παρομοιάσει το έργο της με αυτό του επιμελητή εκθέσεων, ενώ έχει σε αρκετές ευκαιρίες αποδεχτεί προτάσεις να επιμεληθεί εκθέσεις συναδέλφων εικαστικών.

Στο σημείο αυτό οφείλουμε να δούμε με μεγαλύτερη λεπτομέρεια κάποια από τα έργα της εικαστικού. Το πρώτο έργο που θα επιχειρήσουμε να αναλύσουμε είναι το *Dedicated to the Unknown Artists* [Αφιερωμένο στους άγνωστους καλλιτέχνες] (βλ. εικόνα 26) του 1972-6.¹¹⁴ Το έργο αποτελείται από σειρά (πάνω από 300) καρτ ποστάλ που εικονογραφούν τις βρετανικές ακτές και όλα φέρουν τον τίτλο *Rough Sea* [θαλασσοταραχή]. Οι δημιουργοί, καλλιτέχνες που έχουν αποτυπώσει ζωγραφικά, φωτογραφίσει και ενίοτε χρωματίσει τις φωτογραφίες των τοπίων αυτών παραμένουν άγνωστοι, εξ ου και ο τίτλος. Η Hiller ξεκίνησε από περιέργεια και ενδιαφέρον να συλλέγει τις κάρτες αυτές για να καταλήξει να τις ταξινομεί και να τις εκθέτει κορνιζαρισμένες και σε σχηματισμό καννάβου, συνοδευόμενες από ένα χάρτη και επιπρόσθετες πληροφορίες.¹¹⁵ Το είδος αυτών των καρτών, παρότι είναι αρκετά διαδεδομένο στην Αγγλία, δεν είχε ποτέ εκτιμηθεί ως μορφή ‘υψηλής’ τέχνης, ενώ οι καρτ ποστάλ είναι προφανώς αναπαραγωγές και όχι πρωτότυπα έργα. Ο τίτλος αυτομάτως αφ’ ενός εξισώνει τις δημιουργίες των αγνώστων καλλιτεχνών με έργα τέχνης, αγνοώντας την αύρα του πρωτότυπου –όπως όριζε ο καθαρός μοντερνισμός-,

¹¹³ Παρατίθεται από το εισαγωγικό σημείωμα της Lucy Lippard στο Einzig, *Thinking about Art*, σσ. xi-xxi. Για τη σχέση καλλιτέχνη και ανθρωπολόγου οφείλουμε να αναφέρουμε και το άρθρο του Hal Foster, «Ο καλλιτέχνης ως εθνογράφος», μτφ. Βίκη Ιακώβου, στο Ρίκου, *Ανθρωπολογία και σύγχρονη τέχνη*, που θα δούμε αναλυτικότερα στο ακριβώς επόμενο κεφάλαιο, καθώς και το συλλογικό έργο Γιαλούρη, *Υλικός πολιτισμός*.

¹¹⁴ Susan Hiller, *Dedicated to the Unknown Artists*, 1972-6, 305 καρτ ποστάλ, διαγράμματα και χάρτες τοποθετημένα σε 14 πίνακες, έκαστο διαστ. 66 x 104,8 εκ.

¹¹⁵ Herd, “The Collective Consciousness...”, *Aesthetica*, <http://www.aestheticamagazine.com/the-collective-conscience>, (ημερ. πρόσβασης 04/02/2014)

και αφ' ετέρου προσδίδει στη Hiller το ρόλο του επιμελητή. Όπως λέει η ίδια σε συνέντευξή της στους Yve-Alain Bois και Guy Brett¹¹⁶ το όλο πρότζεκτ ξεκίνησε εντελώς τυχαία, όταν σε κάποια εκδρομή που είχε πάει σε κάποια παραθαλάσσια αγγλική πόλη, πρόσεξε μία από αυτές τις κάρτες. Στη συνέχεια, σε άλλη παραθαλάσσια τοποθεσία βρήκε και άλλη τέτοια κάρτα, και εντέλει συνειδητοποίησε ότι υπήρχε ξεχωριστό είδος καρτ ποστάλ με τίτλο *Rough Sea*.¹¹⁷ Λέει η ίδια: «Στο *Dedicated to the Unknown Artists* ανέλαβα το ρόλο του επιμελητή, χρησιμοποιώντας ένα σύστημα που προέρχεται από τη γλωσσολογία για να εξετάσω πτυχές της απεικόνισης. Αυτό ήταν κάτι που σκέφτηκα ως εντελώς ακατάλληλο, ένα είδος αστείου».¹¹⁸ Σε αυτό το σημείο να τονίσουμε ότι στο έργο της Hiller *Dedicated to the Unknown Artists* βλέπουμε ολοφάνερα τη μετάβαση του καλλιτέχνη-συλλέκτη σε επιμελητή, σημαντική καμπή που θα εξετάσουμε στο τελευταίο κεφάλαιο της παρούσας διατριβής.

Οφείλουμε να πούμε, πριν επεκταθούμε, ότι τα έργα της Hiller, παρότι έχει επηρεαστεί από την εννοιολογική τέχνη και συχνά χρησιμοποιεί τη γλώσσα της -όπως για παράδειγμα είδαμε την τυποποίηση του καννάβου και την πρακτική της οικειοποίησης- ενέχουν ένα κομμάτι συναισθηματισμού που δεν βρίσκουμε σε άλλους αντίστοιχους καλλιτέχνες. Έτσι και εδώ, συλλέγει τις κάρτες αυτές, κάρτες που κάποιος θα αγόραζε σε κάποιο ταξίδι του -ας θυμηθούμε και τη συλλογή των καρτ ποστάλ του Μπένγιαμιν-, και που ενδεχομένως να είχαν συναισθηματική αξία και με αρκετή φροντίδα τις τακτοποιεί, τις κορνιζάρει και τελικά τις εκθέτει με εξαιρετική οργάνωση σε έναν όμως αυστηρά δομημένο σχηματισμό, αυτόν του καννάβου.

Όπως αναφέραμε στην αρχή, οι συλλογές των καλλιτεχνών, αντιστρέφουν τελικά την έμφυτη ιδιότητα της συμβατικής συλλογής το να απορροφά τα μεμονωμένα στοιχεία και την αξία ή τη μοναδικότητα αυτών. Πράγματι και στο έργο *Dedicated to the Unknown Artists* της Hiller, είναι σαφές ότι οι σχετικά άγνωστες αυτές καρτ ποστάλ, αναπαραγωγές ουσιαστικά έργων, και οι σαφώς άγνωστοι δημιουργοί τους, τελικά φιλοξενούνται στα μεγαλύτερα μουσεία του κόσμου και αποκτούν άλλου είδους αξία,

¹¹⁶ Gallagher, *Susan Hiller*, σ. 25-34.

¹¹⁷ Ενδιαφέρον θα ήταν να αναφέρουμε στο σημείο αυτό ότι ο «κακός καιρός» είναι ένα πολύ αγαπημένο θέμα για τους Άγγλους. Συγκεκριμένα ο βρετανός φωτογράφος Martin Parr έχει εκδώσει και αυτός μία συλλογή με τον τίτλο *Bad Weather* το 1982.

¹¹⁸ Gallagher, *Susan Hiller*, σ. 30.

υπεραξία θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε. Θα μπορούσαμε ακόμα και να πούμε ότι το είδος αυτό των καρτών εντέλει αποκτά υπόσταση, αναγνωρίζεται σαν είδος μέσω του έργου της εικαστικού. Αυτό είναι συνήθης πρακτική για την Hiller, στην οποία επαναλαμβάνουμε ότι «αρέσει ιδιαίτερα ο τρόπος με τον οποίο το ασήμαντο γίνεται σημαντικό όταν το προσέξεις». Η Hiller πρόσεξε τις κάρτες αυτές και φρόντισε να τις προσέξει και το κοινό της. Βλέπουμε συνεπώς, για άλλη μια φορά, ένα έργο που ξεκινά σαν μία περιπλάνηση, στην προκειμένη περίπτωση στις βρετανικές ακτές· η περιπλάνηση αυτή εξελίσσεται σε μία συλλογή και η συλλογή εντέλει στην επιμέλεια μίας έκθεσης. Ακόμα, εξίσου σημαντικό στοιχείο είναι το γεγονός ότι η εικαστικός χρησιμοποιεί τον σχηματισμό του καννάβου. Τοποθετώντας τις τουριστικές κάρτες σε σχηματισμό καννάβου, έναν σχηματισμό που όπως είδαμε η Rosalind Krauss χαρακτηρίζει ως έμβλημα του μοντερνισμού, αυτομάτως τις επαναπροσδιορίζει, τις μετατρέπει σε έργο ‘υψηλής’ τέχνης. Συγχρόνως ασκεί μία διακριτική, αλλά σαφή κριτική απέναντι στις συμβάσεις του μοντερνισμού, αλλά και στο θεσμό του μουσείου και της εμπορευματοποίησης της τέχνης - καθώς το έργο που παρουσιάζει είναι ένα εμπορεύσιμο προϊόν.

Το επόμενο έργο της Hiller που θα δούμε, είναι ίσως και το πιο γνωστό της, το *From the Freud Museum* [Από το Μουσείο Φρόντ] του 1991-6¹¹⁹ (βλ. εικόνα 27).

Έμπνευση για το έργο αυτό ήταν η πρόσκληση της εικαστικού από το μουσείο στο σπίτι του μεγάλου ψυχαναλυτή στο Hampstead. Όπως η ίδια λέει:

«Στο *From the Freud Museum* πραγματικά εμπνεύστηκα από τον Φρόντ¹²⁰ ως συλλέκτη αντικειμένων, όσο και από τη θεωρία και την ιστορία της ψυχανάλυσης. Στο έργο αυτό χρησιμοποίησα πολλά πράγματα που είχαν συσσωρευτεί ούτως ή άλλως, για παράδειγμα, ορισμένα από τα ‘ιερά νερά’. Πέρασα χρόνο στο Μουσείο Φρόντ, στο σπίτι της οικογένειας, και είδα τον τρόπο που ο Φρόντ είχε φτιάξει το χώρο του ως μια συλλογή από συλλογές. Και ακόμη περισσότερο, ανακάλυψα ότι στην οικογένεια Φρόντ, τεκμηριώνονταν τα πάντα, φτιάχονταν ταινίες για τα πάντα: τις οικογενειακές διακοπές, την απόδρασή τους από τη Βιέννη, τα σκυλιά τους, τα πάντα. Και έδιναν ο ένας στον άλλο πιστοποιητικά σημαντικών στιγμών. Ο Φρόντ κράτησε πλήρη καταγραφή όλων των αρχαιολογικών κομματιών και των έργων τέχνης που απέκτησε, προσεκτικά τεκμηριωμένη. Ήταν πραγματικά ένας επαγγελματίας συλλέκτης».¹²¹

¹¹⁹ Susan Hiller, *From the Freud Museum*, 1991-6, βιτρίνα διαστάσεων 220 x 1000 x 60 εκ., με 50 κουτιά έκαστο διαστ. 25 x 32,5 εκ. και video 15 λεπτών, Tate, Λονδίνο.

¹²⁰ Θυμίζουμε, όπως αναφέραμε στο αμέσως προηγούμενο κεφάλαιο, ότι η επανεξέταση των θεωριών του Φρόντ μέσα από μία φεμινιστική σκοπιά, είναι χαρακτηριστικό των δεκαετιών '80 και '90.

¹²¹ Gallagher, *Susan Hiller*, σ. 26.

Στην τελική του παρουσίαση το έργο έχει τη μορφή μίας συλλογής από συλλογές - όπως το σπίτι του ψυχαναλυτή- μία συλλογή από κουτιά, ουδέτερα κουτιά, σαν αυτά που χρησιμοποιούνται συνήθως σε αρχεία και όπου σε αυτά φιλοξενούνται ενίοτε εύθραυστα αντικείμενα. Τα αρχειακά αυτά κουτιά η Hiller εκθέτει πάνω σε ράφια, προστατευμένα μέσα σε μία βιτρίνα. Το έργο συμπληρώνεται από την βίντεο-προβολή *Bright Shadow* του 1994, επίσης της Hiller. Τα 50 μίνι-μουσεία¹²², που σαφώς παραπέμπουν στα κουτιά του Cornell, αλλά και στις βαλίτσες του Duchamp, φιλοξενούν συνδυασμούς αντικειμένων και εικόνων, και συμπληρώνονται πολλές φορές από κείμενα, σημειώσεις και διαγράμματα. Αυτή η παράξενη συλλογή παράταιρων φαινομενικά στοιχείων, έχουν συγκεντρωθεί από την εικαστικό, έχουν επιμελώς τοποθετηθεί, σχολιαστεί και αναπροσαρμοστεί για να προτρέψουν το θεατή να διαμορφώσει τους δικούς του συσχετισμούς και σχέσεις. Ουσιαστικά το *From the Freud Museum* εστιάζει στην αφύπνιση της συνείδησης μας, της φαντασίας μας. Είναι μία αναπαράσταση των φροϋδικών 'ελεύθερων συνειρμών'. Και πράγματι στο *From the Freud Museum* δεν υπάρχει η ταξινομική επεξεργασία που είδαμε σε άλλα έργα της Hiller, ούτε η ομοιογένεια που συνήθως χαρακτηρίζει τα έργα της. Τα αρχειακά κουτιά -που οφείλουμε να τονίσουμε ότι αποτελούν μέρος του έργου- ίσως να υποδηλώνουν την ύπαρξη σχολαστικής ταξινόμησης, η οποία εντέλει δεν υφίσταται. Ο τίτλος σε κάθε ένα κουτί αποτελεί ένα στοιχείο, ένα κλειδί για την ερμηνεία της κάθε συλλογής, αλλά τελικά η ερμηνεία περνά στην φαντασία του εκάστοτε θεατή.¹²³ Η τέχνη για την Hiller διερευνά, χωρίς όμως να συμπεραίνει και να επεξηγεί όπως κάνει η επιστήμη, αφήνοντας ανοικτή την ερμηνεία της για τους αποδέκτες/θεατές. Η εικαστικός απλά υποβάλλει, ίσως κατευθύνει διακριτικά, αλλά το κοινό της είναι αυτό που θα βγάλει τα τελικά συμπεράσματα. Σύμφωνα με την Kate Bush¹²⁴, οι συλλογές της Hiller στο *From the Freud Museum* με τα αρχειακά κουτιά της και τη σειρά από θραύσματα και κομμάτια, λειτουργούν σαν την επιστήμη της ψυχανάλυσης, υποδηλώνουν ότι η ψυχαναλυτική έρευνα στον ανθρώπινου νου είναι σαν μία πράξη της αρχαιολογίας, σαν την ανασκαφή του

¹²² Όπως λέει η εικαστικός: «Βάζοντας τα υπολείμματα που έχω συλλέξει σε αυτά τα κουτιά, χρησιμοποιώ τα κουτιά ως ένα πλαίσιο για να επιστήσω την προσοχή σε κάτι που τοποθετείται μέσα σε αυτό. Φυσικά, ένα κουτί δεν είναι ένα πλαίσιο, είναι ένας χώρος, και υπό αυτή την έννοια ό, τι έχω κάνει σε κάθε κουτί είναι μία εγκατάσταση μέσα σε μία εγκατάσταση. (...) Ένα κουτί μέσα σε μια βιτρίνα μέσα σε ένα δωμάτιο σε αυτό το θεσμικό χώρο σε αυτό το σπίτι», στο Merewether, *The Archive*, σ. 45.

¹²³ Gallagher, *Susan Hiller*, σ. 16.

¹²⁴ Bush, "Susan Hiller...", *Untitled: A Review of Contemporary Art*, σ. 12.

ασυνείδητου, όπου τίποτα δεν έχει χαθεί και όλα θεωρητικά περιμένουν να ξεθαφτούν. Τα θραύσματα εδώ, είναι ο τρόπος της Hiller να μας υπενθυμίζει ότι ζούμε σε έναν αποσπασματικό κόσμο γεμάτο δυνατότητες και συσχετισμούς, έναν κόσμο όπως τον αντιλαμβανόταν και ο Μπένγιαμιν, αλλά και ο Ντελέζ. Και μέσα σε αυτόν το κόσμο και εμείς, αλλά και η σκέψη μας, και το ασυνείδητό μας λειτουργούν εξίσου αποσπασματικά.

Άλλο ένα όμως σημαντικό στοιχείο που οφείλουμε να αναφέρουμε σχετικά με το έργο *From the Freud Museum* της Hiller, είναι ότι, όπως και το *Μουσείου Μοντέρνας τέχνης* του Broodthaers, αλλά και οι βαλίτσες του Duchamp, σκόπιμα και συνειδητά αμφισβητεί τη μουσειολογική και ιστοριογραφική ταξινόμηση. Ενώ χρησιμοποιούνται αρχαιακά κουτιά, το περιεχόμενό τους απέχει πολύ από το αναμενόμενο. Έτσι, μέσα στα μίνι-μουσεία της Hiller βρίσκουμε αντικείμενα, όπως ένα έμβλημα με τη μορφή γλυκού για το βασιλικό γάμο της Νταϊάνας και του Καρόλου της Αγγλίας, τέσσερα σαπούνια με την ένδειξη “Made in England” [κατασκευασμένα στην Αγγλία], ένα φυλλάδιο για τα βάσανα της εβραϊκής μειονότητας στη Ρουμανία, δείγματα χρώματος από έξι κομητείες της Βόρειας Ιρλανδίας, φιαλίδια με νερό (μέρος της συλλογής της που θα δούμε αργότερα), κάρτες, και πολλά άλλα ετερόκλητα και ασήμαντα καθημερινά ή όχι αντικείμενα.¹²⁵ Όλα τα αντικείμενα συνοδεύονται από κείμενα και διαγράμματα, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, και όλα ανεξαρτήτως εκτίθενται με τον ίδιο ακριβώς τρόπο. Υπάρχει, όπως είπαμε κάποια σχέση μεταξύ της συλλογής και του συνοδευτικού κειμένου κάθε κουτιού, αλλά η σύνδεσή τους είναι θέμα διαίσθησης. Η ανομοιογένεια των κομματιών έρχεται σε αντίθεση με την αυστηρή ομοιογένεια της παρουσίας τους, σαν να προσπαθεί η εικαστικός να τα ξεριζώσει από το πλαίσιο τους και να τα εξισώσει. Παρόλο που το συγκεκριμένο έργο δεν έχει βασιστεί στο σχηματισμό του καννάβου, η ομοιογένεια των αρχαιακών κουτιών εν μέρει λειτουργεί όπως ακριβώς και ο κάνναβος.

Το επόμενο έργο της Hiller που θα εξετάσουμε είναι το *The J. Street Project* (δεν θα επιχειρήσουμε να το μεταφράσουμε, καθώς στη μετάφραση ο τίτλος θα χάσει την ουσία του), του 2002-5.¹²⁶ Το *The J. Street Project* αποτελείται από ένα βίντεο, ένα

¹²⁵ Gallagher, *Susan Hiller*, σ. 87.

¹²⁶ Susan Hiller, *The J. Street Project*, 2002-5, 303 φωτογραφίες, έκαστη διαστ. 28,7 x 20 εκ., χάρτης, λίστα και έγχρωμο φιλμ 67 λεπτών.

βιβλίο (δημοσιεύτηκε δύο χρόνια μετά, το 2007), 303 φωτογραφίες και ένα μεγάλο χάρτη της Γερμανίας, όπου εντοπίζονται κάθε μία από αυτές τις φωτογραφίες. Για την ολοκλήρωσή του χρειάστηκαν τρία περίπου χρόνια, όπου η Hiller περιπλανώμενη στην Γερμανία κατάφερε να καταγράψει και να φωτογραφήσει όλες τις πινακίδες δρόμων, αστικών ή μη, που περιέχουν τη λέξη “Jude” [Εβραίος]. Το βίντεο που διαρκεί 67 λεπτά τοποθετεί κάθε πινακίδα μέσα στην κίνηση της καθημερινής ζωής. Και πάλι το αποτέλεσμα εκτίθεται σύμφωνα με τον αυστηρό, ουδέτερο σχηματισμό του καννάβου, όπως έχουμε δει και σε προηγούμενα έργα της εικαστικού, με τη διαφορά όμως, ότι στο συγκεκριμένο φορτισμένο συναισθηματικά έργο, η αντίθεση είναι αξιοσημείωτη. Για μια ακόμα φορά η Hiller εστιάζει στο αγαπημένο θέμα της, τη μνήμη, την ανάμνηση, και πάλι καταφέρνει χρησιμοποιώντας καθημερινά αντικείμενα –την αναπαράσταση πινακίδων δρόμων που καθημερινά προσπερνάμε– να περάσει ένα σημαντικό μήνυμα. Δεν σχολιάζει, η συγκεκριμένη συλλογή όμως ενέχει μνήμες και μηνύματα που δεν μπορούν να αγνοηθούν, καθώς και μία συγκεκριμένη ειρωνεία. Όπως λέει η ίδια: «Είναι απλά μια εξέλιξη των σύγχρονων δρόμων, μια μακρά σειρά σύγχρονων περιοχών χωρίς σχόλια και κανένα δράμα, έτσι ώστε οι άνθρωποι μπορούν να συμπληρώσουν τα κενά με τη δική τους ιστορία, τη δική τους μνήμη».¹²⁷ Στο έργο *The J. Street Project*, αναγνωρίζουμε, για μία ακόμα φορά, την ιδιότητα της καλλιτεχνικής συλλογής να τονίσει κάτι, να συμπεριλάβει κάτι ασήμαντο και να του δώσει αξία. Ένας δρόμος στη Γερμανία με όνομα που εμπεριέχει τη λέξη ‘εβραίος’, θα περνούσε απαρατήρητος, 303 όμως κάνουν τη διαφορά, ξυπνούν μνήμες, εγείρουν σκέψεις. Το έργο έχει αφετηρία την τοπική γεωγραφία, αλλά επεκτείνεται εντέλει στην παγκόσμια ιστορία. Οι 303 πινακίδες διασκορπισμένες σε όλη τη Γερμανία, σηματοδοτούν επαρχιακούς ή αστικούς δρόμους, ακόμα και μονοπάτια. Όσο οικείες και να φαίνονται αρχικά οι εικόνες –κάτι που ενισχύεται από το βίντεο που παρουσιάζει καθημερινές σκηνές δίπλα τους– δημιουργούν στο σύνολό τους μια παράξενη αίσθηση. Ενώ στην πρώτη ανάγνωση μπορεί να αφήσουν το θεατή αδιάφορο, με μία πιο κριτική ματιά το οικείο γίνεται ενοχλητικό, ανοίκειο. Άλλωστε σύμφωνα με τον ορισμό του ‘ανοίκειου’ από τον Φρόντ, το ανοίκειο είναι κάτι που αρχικά ήταν οικείο.¹²⁸

¹²⁷ Gallagher, *Susan Hiller*, σ. 26.

¹²⁸ Φρόντ, *Το ανοίκειο*.

Η τελευταία σειρά έργων της Hiller που θα δούμε, είναι τα αφιερώματά της σε άλλους εικαστικούς που την έχουν επηρεάσει. Τα *Homages* [Αφιερώματα] ξεκίνησαν επίσημα το 2008 και μέχρι σήμερα εξελίσσονται. Εμείς θα δούμε σύντομα μόνο δύο, το *Voyage: Homage to Marcel Broodthaers* [Ταξίδι: Αφιέρωμα στον Marcel Broodthaers] του 2009¹²⁹ και το *The Tao of Water: Homage to Joseph Beuys* [Το Τάο του νερού: Αφιέρωμα στον Joseph Beuys] του 1969-2010¹³⁰ (βλ. εικόνα 28). Το 1972 η Susan Hiller γνώρισε τον Marcel Broodthaers στο Λονδίνο¹³¹ και συζήτησε μαζί του το επικείμενο έργο της *Dedicated to the Unknown Artists*. Το 2009 η εικαστικός δημιούργησε δύο έργα-αφιέρωμα στον Broodthaers, αναγνωρίζοντας την επιρροή του στο έργο της. Και τα δύο, το *Voyage: Homage to Marcel Broodthaers*, και το *Voyage on a Rough Sea: Homage to Marcel Broodthaers*, αποτελούνται από σειρές φωτογραφιών που απεικονίζουν, το μεν πρώτο, ένα μικρό ιστιοπλοϊκό, σαν εκείνο που παρουσιάζεται στο *Voyage on the North Sea* [Ταξίδι στη Βόρεια Θάλασσα] του Broodthaers, το δε δεύτερο, ιστιοφόρα σε τρικυμία. Οι σειρές αυτές συνδυάζουν το έργο του πρωτοπόρου εικαστικού με το έργο της ίδιας *Dedicated to the Unknown Artists*. Όπως και ο Broodthaers, έτσι και η Hiller εδώ χρησιμοποιεί αφύσικο χρώμα, και απομακρύνεται από την ρεαλιστική απεικόνιση. Το φιλμ του Broodthaers στο οποίο αναφέρεται η Hiller, το *Voyage on the North Sea* του 1974, μοιάζει με slide show, εμψυχώνοντας μια σειρά από στατικές εικόνες, ενώ στα έργα της Hiller οι εικόνες παραμένουν στατικές, κορνιζαρισμένες και καρφωμένες στον τοίχο.

Στο *Το Τάο του νερού: Αφιέρωμα στον Joseph Beuys*, η Hiller, έχοντας συλλέξει νερό από ιερά πηγάδια και ιερές πηγές από όλο τον κόσμο, κάτι που ξεκίνησε το 1969, συγκεντρώνει το ιερό αυτό νερό σε μικρά γυάλινα μπουκάλια φαρμάκων που έχει βρει στα σκουπίδια και τα εκθέτει μέσα σε ανακυκλωμένα ξύλινα ντουλάπια-βιτρίνες. Το 1974 η Hiller γνώρισε τον Beuys στο Λονδίνο και ανατρέχοντας στην εν λόγω συνάντηση, δημιουργεί το έργο αυτό, με τον συγκεκριμένο τίτλο που υπαινίσσεται την σχέση του Beuys με παραδοσιακές και σύγχρονες 'εναλλακτικές' πεποιθήσεις και θεραπείες, και, κατά τον Andreas Leventis θέτει ερωτήματα για την ίδια τη φύση της

¹²⁹ Susan Hiller, *Voyage: Homage to Marcel Broodthaers*, 2009, 24 ψηφιακά επεξεργασμένες φωτογραφίες, έκαστη διαστ. 10 x 15 εκ.

¹³⁰ Susan Hiller, *The Tao of Water: Homage to Joseph Beuys*, 1969-2010, ξύλινη βιτρίνα με ράφια επικαλυμμένα με βελούδο και μπουκάλια με νερό από ιερές πηγές, 56 x 84 x 28,5 εκ.

¹³¹ Gallagher, *Susan Hiller*, σσ. 116-127.

πίστης.¹³² Ακόμα και η χρήση της ‘ανακυκλωμένης’ βιτρίνας παραπέμπει στα υλικά και την παρουσίαση στο έργο του Beuys. Αναφερόμενη στο συγκεκριμένο έργο της η Hiller έχει πει: «Ξέρετε, αυτά τα δείγματα νερού ξεκίνησαν τριάντα ή σαράντα χρόνια πριν. Δεν σκόπευα να κάνω τη μεγαλύτερη συλλογή νερών στον κόσμο, ή να κάνω κάτι ενδιαφέρον με το νερό. Τα μικρά μπουκάλια με το νερό ήταν σαν σουβενίρ και αναμνηστικά ξεχωριστών στιγμών, ξεχωριστών χώρων».¹³³

Ολοκληρώνοντας το κομμάτι για την Hiller, οφείλουμε να πούμε ότι τα έργα-συλλογές της έχουν έντονη παρουσία, συμπεριλαμβάνοντας αντικείμενα, αλλά και ιδέες, που έχουν ξεχαστεί και που ίσως τελικά μόνο ένας καλλιτέχνης –όπως και ένας ρακοσυλλέκτης- μπορεί να φέρει ξανά κοντά σε ένα ευρύτερο κοινό. Όπως η ίδια έχει πει: «Είμαι απόλυτα ευχαριστημένη, τώρα που έχω δουλέψει για τόσο μεγάλο χρονικό διάστημα, να μιλήσω για το γεγονός ότι μου αρέσει να συλλέγω πράγματα και να προσπαθώ να καταλάβω πώς ταιριάζουν ή δεν ταιριάζουν».¹³⁴ Η Hiller συνεπώς δημιουργεί συλλογές, όπου το ασήμαντο, ή το συνηθισμένο επαναπροσδιορίζονται, αποκτούν νέα αξία. Σαφώς με τον τρόπο που συγκεντρώνει τις συλλογές της, κυρίως μέσω της οικειοποίησης αμφισβητεί τα όρια των συμβατικών εικαστικών μέσων. Ο τρόπος επεξεργασίας και παρουσίασης των συλλογών της, σε σχηματισμό καννάβου, ή σε κουτιά που αποτελούν μέρος του εκάστοτε έργου αμφισβητεί τη μοντερνιστική θεώρηση της εσωτερικότητας και της καθαρότητας του έργου τέχνης. Εκθέτοντας κατ’ αυτόν τον τρόπο τις συλλογές της η Hiller δεν διακρίνει ανάμεσα σε καλλιτεχνική παραγωγή ή επιμελητική διεργασία, αμφισβητώντας εντέλει τους ίδιους τους κανόνες ταξινόμησης και έκθεσης, ασκώντας κριτική στον ίδιο τον θεσμό του μουσείου.

Έχοντας φτάσει στο τέλος του παρόντος κεφαλαίου, έχουμε δει αρκετούς καλλιτέχνες, που χρησιμοποιώντας την τεχνική της συλλογής, έχουν παρουσιάσει αξιόλογο, και διαφορετικό έργο ο καθένας. Είδαμε τελικά ότι η συλλογή μπορεί να αποτελείται από τις ίδιες τις σκέψεις του καλλιτέχνη, ή τα έργα του, όπως στην περίπτωση του Duchamp, μπορεί να αποτελείται από εντελώς ανομοιογενή αντικείμενα, όπως στον Cornell, στον Richter και στο *From the Freud Museum* της

¹³² Gallagher, ό.π., σ. 124.

¹³³ Gallagher, ό.π., σ. 27.

¹³⁴ Gallagher, ό.π.

Susan Hiller, ή από εξαιρετικά ομοιογενή στοιχεία, όπως οι αετοί στο μουσείο του Broodthaers, ή σε άλλα έργα της Hiller. Κοινό στοιχείο όλων των συλλογών των καλλιτεχνών που είδαμε όμως, είναι το γεγονός ότι ασήμαντα, εφήμερα αντικείμενα, σκουπίδια πολλές φορές, που σε άλλη περίπτωση θα πετιόντουσαν, μέσα στην καλλιτεχνική συλλογή δεν απορροφούνται, αλλά, αντιθέτως, αποκτούν αξία. Ο καλλιτέχνης-συλλέκτης είναι ο ρακοσυλλέκτης της σύγχρονης ζωής, που μέσω της δημιουργικής του διεργασίας καταφέρνει να διασώσει τις τόσο σημαντικές ασήμαντες στιγμές της καθημερινότητάς μας.

Ο καλλιτέχνης-συλλέκτης όμως δεν αρκείται στο να περισυλλέξει και διατηρήσει τα θραύσματα αυτά της ζωής, αλλά μέσα από τη συλλογή του θα επιτύχει να επικοινωνήσει πληθώρα μηνυμάτων, είτε κριτικάροντας τον ίδιο το θεσμό του μουσείου, όπως ο Broodthaers, ή της τέχνης γενικότερα, όπως ο Duchamp, είτε αγγίζοντας πτυχές της συλλογικής μας μνήμης και ιστορίας, όπως ο Richter και η Hiller. Ίσως η πιο σημαντική προσφορά του καλλιτέχνη-συλλέκτη στη σύγχρονη τέχνη, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε, ότι είναι η οριστική κατάρριψη των περιοριστικών ορίων των αισθητικών μέσων και καλλιτεχνικών τομέων, αλλά και η πλήρης κατάλυση της προστατευτικής εσωτερικότητας του έργου τέχνης. Άλλωστε, όπως είδαμε στους στοχασμούς του Ζιλ Ντελέζ, είναι αδύνατον να ορίσουμε και να οργανώσουμε τη ζωή σε κλειστές και συγκεκριμένες δομές. Έτσι και στην τέχνη, που πηγάζει από τη ζωή, η συνεχής εξέλιξη και κινητικότητα της είναι το ενδιαφέρον της. Το ότι δεν μπορούμε να περιορίσουμε τη ζωή και την τέχνη μάς επιτρέπει να εφευρίσκουμε, να δημιουργούμε, να πειραματιζόμαστε, να ‘γινόμαστε’ συνεχώς. Και όπως συμπεραίνει η Krauss: «Στα πλαίσια του μεταμοντερνισμού, η πρακτική δεν ορίζεται σε σχέση με ένα συγκεκριμένο μέσο -γλυπτική- αλλά μάλλον σε σχέση με τις λογικές διεργασίες που βασίζονται σε πολιτιστικούς όρους. Κάθε μέσο - φωτογραφία, βιβλία, γραμμές στους τοίχους, γλυπτική- θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί».¹³⁵

¹³⁵ Krauss, *The Originality of the Avant-Garde*.

Υπ. 2: Η περίπτωση Mark Dion.¹

Στο προηγούμενο υποκεφάλαιο κάναμε μία αναδρομή στο έργο καλλιτεχνών-συλλεκτών, όπως τους χαρακτηρίσαμε, εστιάζοντας στους πρωτοπόρους Marcel Duchamp και Joseph Cornell, αλλά και στους μεταγενέστερους Marcel Broodthaers, Gerhard Richter και Susan Hiller. Στο παρόν κεφάλαιο θα επικεντρωθούμε στο έργο ενός ακόμα καλλιτέχνη, του αμερικανού Mark Dion, καθώς παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, όχι μόνο σχετικά με την πρακτική της συλλογής, αλλά και σε σχέση με τον παραλληλισμό του περιπλανώμενου με αρχαιολόγο², κάτι που είδαμε στο θεωρητικό μέρος της παρούσας διατριβής, μέσα από τους στοχασμούς του Βάλτερ Μπένγιαμιν. Θυμίζουμε ότι κατά τον Gillogh, ο ρακοσυλλέκτης στον Μπένγιαμιν είναι ένας «αστικός αρχαιολόγος»³ που συλλέγοντας τα θραύσματα της ιστορίας της πόλης επαναδιατυπώνει το παρελθόν. Η σχέση της αρχαιολογίας με τη συλλογή και το αρχείο είναι κάτι που θα δούμε πιο αναλυτικά, μέσα από τους στοχασμούς του Μπένγιαμιν, αλλά και άλλων ιστορικών τέχνης και αρχαιολόγων στη συνέχεια του παρόντος κεφαλαίου.

Τα έργα του Mark Dion (γ. 1961), στο σύνολό τους, αποτελούν σχολαστικές εγκαταστάσεις με συχνά πολιτικό-κοινωνικές προεκτάσεις.⁴ Ωστόσο, μία από τις κύριες δραστηριότητές του, όπως προαναφέραμε, είναι η συλλογή ‘ευρημάτων’, φυσικών ή άλλων. Ο ίδιος υποδύεται συχνά τον αρχαιολόγο, το βιολόγο, τον οικολόγο, τον εξερευνητή και, όπως θα δούμε στη συνέχεια, πολλές φορές αναλαμβάνει το ρόλο του επιμελητή και του μουσειολόγου.⁵ Η επιτόπια έρευνα στην

¹ Στο σημείο αυτό οφείλουμε να διασαφηνίσουμε τους λόγους επιλογής της παρουσίασης των έργων ‘ανασκαφών’ του Mark Dion. Όπως είδαμε στο θεωρητικό μέρος, ο περιπλανώμενος έχει συσχετιστεί στους στοχασμούς του Μπένγιαμιν –που προφανώς αποτελούν βάση της παρούσας διατριβής όπως έχει αναφερθεί– με το ντεντέκτιβ, τον ρακοσυλλέκτη, το συλλέκτη, αλλά και με τον αρχαιολόγο και τον φιλότεχνο. Οι ανασκαφές του Dion αποτελούν χαρακτηριστικό παράδειγμα της σχέσης της αρχαιολογίας με τις εικαστικές τέχνες, όπως αναλύεται στο κυρίως μέρος του κεφαλαίου, αλλά και της διεπιστημονικότητας που υποστηρίζουμε. Πέραν αυτού, ο Dion λειτουργεί επίσης και σαν μουσειολόγος, ή επιμελητής εξελίσσοντας έργα που έχουμε προαναφέρει –όπως του Broodthaers ή της Hiller- και συνδέοντάς μας με το τελευταίο κεφάλαιο της παρούσας διατριβής.

² Θυμίζουμε ότι κατά τον Μπένγιαμιν το έργο του αρχαιολόγου είναι να σκάψει, να φτάσει κάτω από την επιφάνεια της μοντέρνας πόλης και να αποκαλύψει μαρτυρίες του παρελθόντος και πειστήρια του υποσυνείδητου που έχουν θαφτεί και ξεχαστεί. Να ανακτήσει το σύνθημα, το πεζό και το καθημερινό. Ο ρακοσυλλέκτης για τον Μπένγιαμιν κάνει ουσιαστικά ό,τι και ο ιστορικός ή ο αρχαιολόγος.

³ “urban archeologist”, στο Gillogh, *Myth & Metropolis*, σ. 165.

⁴ Εμπεριστατωμένη ανάλυση του έργου του Dion, που συμπεριλαμβάνει αναλυτική βιογραφία και εργογραφία είναι το Graziose Corrin – Miwon - Bryson, *Mark Dion*.

⁵ Dion, *L'ichthyosaure*, σ. 99.

οποία καταφεύγει ο Dion για τα περισσότερα έργα του έχει χαρακτηριστεί από τον Hal Foster, στο άρθρο του «Ο καλλιτέχνης ως εθνογράφος», ως ο τόπος όπου η θεωρία και η πρακτική μοιάζουν να συμφιλώνονται.⁶ Στο ίδιο άρθρο ο Foster υποστηρίζει ότι εικαστικοί που «επινοούν» αρχαιολογικούς χώρους –όπως ακριβώς θα δούμε στον Dion- λειτουργούν σαν εθνογράφοι, εμπλέκοντας το ‘άλλο’ στην τέχνη. Αναλαμβάνοντας συνεπώς το ρόλο του εθνογράφου -εκτός από του αρχαιολόγου, του εικαστικού, του επιμελητή- ο Dion υποστηρίζει με το έργο του τη διεπιστημονικότητα που έχουμε ήδη αναφέρει σε προηγούμενα κεφάλαια, και που κατά τον Foster είναι κυρίαρχο χαρακτηριστικό της ίδιας της ανθρωπολογίας και εθνολογίας.

Ο Mark Dion από πολύ νεαρή ηλικία ενδιαφέρθηκε για τη συλλογή ως δημιουργική μέθοδο τέχνης. Ο Dion όμως δίνει αντίστοιχο βάρος και στις διεργασίες της ταξινόμησης. Όπως ο ίδιος έχει πει: «Το έργο μου βασίζεται στην ίδια την ιδέα της ταξινόμησης, των αρχών και των μεθόδων που υποστηρίζουν την οργάνωση των πραγμάτων, και σε ό,τι αυτές οι αρχές και οι μέθοδοι μας λένε για τους εαυτούς μας».⁷ Και πράγματι, η ταξινόμηση αποτελεί σημαντικό, απαραίτητο στάδιο που εντέλει συνδέει τη συλλογή με την έκθεση.

Από τα τέλη της δεκαετίας του 1980 ο Mark Dion ασχολήθηκε κυρίως με την έρευνα και την αναπαράσταση του φυσικού κόσμου. Από το 1995, όμως το έργο του Dion άλλαξε λίγο κατεύθυνση, εστιάζοντας στις ανασκαφές σε συγκεκριμένα σημεία μείζονος σημασίας, ιστορικής ή πολιτιστικής. Τα συγκεκριμένα πολύπλευρα έργα είναι και αυτά που θα μας απασχολήσουν περισσότερο στην παρούσα διατριβή. Τα σημεία που επέλεξε για τις ανασκαφές του ο καλλιτέχνης, όπως προαναφέραμε, έχουν ιδιαίτερη σημασία, έτσι το *History Trash Dig* [Ανασκαφή ιστορικών απορριμμάτων] του 1995 –το πρώτο έργο της σειράς των ανασκαφών- αποτελείται από την απομάκρυνση ενός κυβικού μέτρου γης από μία περιοχή πίσω από τα τείχη της πόλης Fribourg της Ελβετίας και τη μετακίνησή του στην γκαλερί Kunsthalle. Εκεί, όλα τα απομεινάρια της ανθρώπινης δραστηριότητας που είχαν συσσωρευτεί σε αυτό το κυβικό μέτρο γης, υποβλήθηκαν σε μία αρχαιολογική διαδικασία ανάκτησης και καταλογογράφησης.⁸ Η συγκεκριμένη περιοχή που ανασκάφηκε δεν ήταν τυχαία. Το

⁶ Ρίκου, *Ανθρωπολογία και σύγχρονη τέχνη*, σ. 459.

⁷ Dion, *L'ichthyosaure*, σ. 120.

⁸ Coles - Dion, *Mark Dion: Archeology*, σ. 26.

σημείο αυτό χρησιμοποιούνταν για αιώνες ως χωματερή, συγκεντρώνοντας τα απορρίμματα γενεών των κατοίκων του Friburgh, της ιστορικής αυτής πόλης της Ελβετίας. Εντέλει, τα ‘συντρίμια’ της πόλης, που ανακτήθηκαν, καθαρίστηκαν, κατηγοριοποιήθηκαν και εκτέθηκαν σε ράφια που είχαν εγκατασταθεί στο χώρο της γκαλερί.

Ένα χρόνο αργότερα, το 1996, στο *History Trash Scan* [Σάρωση ιστορικών απορριμμάτων], ο Dion ακολούθησε αντίστοιχη πρακτική, με τη διαφορά ότι αυτή τη φορά η ανασκαφή έλαβε χώρα δίπλα σε ένα μεσαιωνικό κάστρο της Umbertide στην Ιταλία –άλλη μία ιστορική θέση-, ενώ τα ευρήματα εντέλει εκτέθηκαν πάνω σε πρόχειρα τραπέζια εργασίας.⁹

Το 1997-98 ο Dion, στα πλαίσια της Μπιενάλε της Βενετίας, πραγματοποίησε άλλη μία ανασκαφή, ακόμα πιο εντυπωσιακή, με τίτλο *Raiding Neptune's Vault: A Voyage to the Bottom of the Canals and Lagoon of Venice* [Επιδρομή στον υπόγειο θάλαμο του Ποσειδώνα: Ένα ταξίδι στον βυθό των καναλιών και της λιμνοθάλασσας της Βενετίας]. Αυτή τη φορά τα ευρήματα συλλέχτηκαν μέσα από το νερό, από τα κανάλια της Βενετίας και παρουσιάστηκαν σε ειδικά σχεδιασμένες βιτρίνες και ντουλάπια, που θυμίζουν τις παραδοσιακές *Wunderkammer* (ελλείψει καλύτερης μετάφρασης θα χρησιμοποιήσουμε τον όρο «δωμάτια θαυμάτων», ή «αίθουσες θαυμάτων»¹⁰ για τους ειδικά διαμορφωμένους χώρους που χρονολογούνται από τη περίοδο της Αναγέννησης και που θα αναλύσουμε περισσότερο στη συνέχεια). Το πολύπλευρο αυτό έργο, το οποίο ανατέθηκε από την Μπιενάλε της Βενετίας στον Mark Dion και αργότερα εκτέθηκε και στην Galleria Emi Fontana, είναι, όπως αναφέρει ο Alex Coles, πολύ πιο περίπλοκο από τα προηγούμενα δύο.¹¹ Αρχικά ένα μεγάλο κιβώτιο γέμισε με υλικό από το βυθό των καναλιών της Βενετίας. Στη συνέχεια το υλικό αυτό μεταφέρθηκε σε ένα πρόχειρο εργαστήριο, όπου καθαρίστηκε και ταξινομήθηκε ενώπιον του κοινού, για να παρουσιαστεί σε πρώτη φάση παράλληλα με το εργαστήριο καθαρισμού, και στη συνέχεια –και με το πέρας της διαδικασίας καθαρισμού και ταξινόμησης- μόνο του σε βιτρίνες. Στο *Raiding Neptune's Vault* για πρώτη φορά βλέπουμε τον Dion να παρουσιάζει το στάδιο

⁹ Coles - Dion, ό.π.

¹⁰ Πιρς, *Μουσεία, αντικείμενα και συλλογές*, σ. 138.

¹¹ Coles - Dion, *Mark Dion: Archeology*, σ. 26.

καθαρισμού, με τη μορφή επιτέλεσης, κάτι που όπως θα δούμε στη συνέχεια επαναλαμβάνει στο επόμενο πρότζεκτ του.

Tate Thames Dig

Από το νερό θα συγκεντρωθούν και τα θραύσματα του επόμενου έργου του Dion, με τίτλο *Tate Thames Dig* [Ανασκαφή στον Τάμεση της Tate] του 1999 (βλ. εικόνες 29, 30, 31). Το *Tate Thames Dig* θα δώσει ακόμα μεγαλύτερη έμφαση και θα θέσει ακόμα περισσότερα ερωτήματα σχετικά με την εντοπιότητα του έργου τέχνης. Η τοποθεσία της ανασκαφής δεν είναι πλέον μία, αλλά δύο, και οι δύο έχουν πολύ συγκεκριμένο συμβολισμό. Η μία, η πλευρά Millbank, βρίσκεται ακριβώς κάτω από την Tate Britain, την ‘παλιά’ Tate, ενώ η δεύτερη, στο Southbank, είναι πάνω από την Tate Modern, την ‘καινούργια’ Tate. Με την ανασκαφή του και στις δύο τοποθεσίες συγχρόνως, καθώς και με τη συγκέντρωση ιστορικών και σύγχρονων ευρημάτων μαζί, ο Dion «αντιστρέφει την προσπάθεια ‘εξευγενισμού’ της περιοχής του Southwark». ¹² Με λίγα λόγια ο Dion πραγματοποιεί την ανασκαφή του εκεί που ‘ανακυκλώνεται’ και εξωραΐζεται το παρελθόν –το εγκαταλειμμένο εργοστάσιο αερίου- για την κατανάλωση στο παρόν, με τη μορφή του εκσυγχρονισμένου μουσείου σύγχρονης τέχνης, όμως, αντιθέτως, στο *Tate Thames Dig*, όπως θα δούμε στη συνέχεια, το παρελθόν δεν ‘σουλουπώνεται’, δεν αποκαθίσταται, αλλά συνυπάρχει με το παρόν.

Η επιλογή και η έμφαση που δίδεται στην τοποθεσία, τον Τάμεση, δεν είναι τυχαία. Ο Τάμεσης είναι μία πολύ δυναμική τοποθεσία, και, όπως όλα τα ποτάμια, βρίσκεται συνεχώς σε ροή, σε κίνηση, δεν σταματά να εξελίσσεται ποτέ, έχει δε διαδραματίσει έναν πολύ σημαντικό ρόλο στην ιστορία και την ανάπτυξη της πόλης του Λονδίνου. ¹³ Στα νερά του κουβαλά τις μνήμες αιώνων της πόλης και των κατοίκων της. Θα μπορούσαμε ακόμα να πούμε ότι ο Τάμεσης είναι από μόνος του ένα μουσείο. Συνεπώς με το *Tate Thames Dig*, ο Dion μεταφέρει συμβολικά το περιεχόμενο ενός μουσείου, μέσα σε ένα άλλο. Η σημαντική διαφορά όμως είναι ότι το μουσείο του Τάμεση είναι περισσότερο ένα ιστορικό, εθνογραφικό μουσείο, και σίγουρα όχι ένα μουσείο σύγχρονης τέχνης, όπως η Tate.

¹² Coles - Dion, ό.π.

¹³ Coles - Dion, ό.π., σ. 73.

Ο Dion υποστηρίζει ότι με τις ‘ανασκαφές’ του προσπαθεί να αναδιατυπώσει τη γοητεία, που πολλοί Αμερικανοί νιώθουν για την ιστορία που συναντά κανείς σε παλαιότερες ευρωπαϊκές πόλεις¹⁴, εξ ου και δεν ξεχωρίζει τα αντικείμενα που συλλέγει ανά χρονικές περιόδους, αλλά τα συγκεντρώνει όλα, τα ταξινομεί και ουσιαστικά τα εξισώνει, αγνοώντας με τον τρόπο αυτό τη γραμμικότητα και την αξιολόγηση της ιστορίας, όπως άλλωστε έχουμε δει και στον Μπένγιαμιν, αλλά και σε άλλους καλλιτέχνες στο προηγούμενο κεφάλαιο. Τα ευρήματα τελικά εκθέτονται με τέτοιο τρόπο, ώστε οι συμβατικές μέθοδοι ταξινόμησης αγνοούνται. Με τον τρόπο αυτό, ο Dion προσβλέπει σε μία συγχώνευση πολιτισμών και χρονολογιών, αρνούμενος να διατηρήσει μια ιεραρχία μεταξύ του τι είναι αρχαίο και τι νεότερο, τι είναι ευγενές και τι συνηθισμένο, όπως πολύ χαρακτηριστικά παραθέτει η Natasha Pugnet.¹⁵ Και πάλι βλέπουμε πως η καλλιτεχνική συλλογή έχει την ιδιότητα να μεταμορφώσει κάτι ασήμαντο σε σημαντικό, όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, αλλά από την άλλη βλέπουμε, στην προκειμένη περίπτωση, πως κάτι ενδεχομένως σημαντικό, όπως ο απολιθωμένος αχινός που πιθανότατα χρονολογείται 50 εκατομμύρια χρόνια πίσω, έχει την ίδια αντιμετώπιση και αντίστοιχη θέση με το κινητό του 1999, ή το πλαστικό παιχνίδι.¹⁶ Η συλλογή του Mark Dion από τα ευρήματα της ανασκαφής συνιστά μεν μέθοδο οικοδόμησης γνώσης, όπως κάποια αρχαιολογική συλλογή, αλλά ο καλλιτέχνης ουσιαστικά αφήνει ελεύθερο το θεατή να βγάλει τα δικά του συμπεράσματα, να κάνει τους δικούς του παραλληλισμούς, κάτι που είδαμε και στο έργο του Richter, αλλά και στο *Passagen-Werk* του Μπένγιαμιν. Αντίστοιχα ετερογενής με τις προαναφερόμενες, η συλλογή του Dion, επιδεικνύει την φετιχιστική σχέση του Dion με την πρακτική της συλλογής, την ίδια εμμονή που είδαμε και στον Broodthaers, αλλά και στον Cornell.

Τέχνη και Αρχαιολογία

Στο σημείο αυτό οφείλουμε να εστιάσουμε σε ένα πολύ σημαντικό στοιχείο που προκύπτει από το έργο του Dion, τη σχέση τέχνης και αρχαιολογίας, καλλιτεχνικής συλλογής και αρχαιολογικής ανασκαφής. Θυμίζουμε ότι, σύμφωνα με τον Μπένγιαμιν, ο πλάνητας μεταξύ άλλων, σχετίζεται με το συλλέκτη και με τον

¹⁴ Dion, *L'ichthyosaure*, σ. 101.

¹⁵ Dion, ό.π.

¹⁶ Coles - Dion, *Mark Dion: Archeology*, σ. 86.

αρχαιολόγο και ότι επίσης, ο ρακοσυλλέκτης είναι ένας «αστικός αρχαιολόγος».¹⁷ Είδαμε ότι το έργο του αρχαιολόγου του Μπένγιαμιν είναι να σκάψει, να φτάσει κάτω από την επιφάνεια της μοντέρνας πόλης και να αποκαλύψει μαρτυρίες του παρελθόντος και πειστήρια του υποσυνείδητου που έχουν θαφτεί και ξεχαστεί. Να ανακτήσει το σύνθημα, το πεζό και το καθημερινό. Ο αρχαιολόγος του Μπένγιαμιν ουσιαστικά συλλέγει τα κομμάτια του παρελθόντος και τα επαναπροσδιορίζει σε σχέση με το παρόν, καταρρίπτοντας τη γραμμικότητα του χρόνου και της ιστορίας. Ο Dion σαν τον «αστικό αρχαιολόγο» συσσωρεύει σκουπίδια –θραύσματα του αστικού παρελθόντος-, τα καθαρίζει σαν να ήταν πολύτιμα κειμήλια, τα ταξινομεί ως αρχαιολογικά ευρήματα, τα επαναπροσδιορίζει και εντέλει τα παρουσιάζει ως έργα τέχνης. Μπορεί όμως κάποιος να θεωρήσει το *Tate Thames Dig* καθεαυτού αρχαιολογία; Ο Dion, μπορεί μεν να χρησιμοποιεί φαινομενικά τεχνικές αρχαιολογικής ανασκαφής, αλλά αφ' ενός δεν έχει την επιστημονική κατάρτιση του αρχαιολόγου, και αφ' ετέρου στην ουσία τους, οι πρακτικές του Dion, διαφοροποιούνται από τις επίσημες αρχαιολογικές τεχνικές. Έτσι, ειδικά όσον αφορά την ταξινόμηση, ο Dion λειτουργεί περισσότερο ως συλλέκτης, ή ακόμα καλύτερα ως ρακοσυλλέκτης και όχι ως αρχαιολόγος. Τα θραύσματα, τα απορρίμματα που συγκεντρώνει μαζί με τους εθελοντές του διασώζονται και επαναπροσδιορίζονται, αυτό όμως δεν είναι αρχαιολογία.

Η αρχαιολογία μπορεί να οριστεί ως «η μελέτη του ανθρώπινου παρελθόντος, όπως προκύπτει από τα σωζόμενα κατάλοιπα».¹⁸ Πρόκειται, κατά τον αρχαιολόγο Colin Renfrew, κατά κύριο λόγο για τη γνώση, την πληροφορία που προκύπτει κατόπιν στρατηγικής ανασκαφής και δίνοντας ιδιαίτερη προσοχή στο συγκεκριμένο πλαίσιο από το οποίο καθένα από τα ευρήματα προέρχεται.¹⁹ Ο Mark Dion συνειδητά και σχεδόν προκλητικά αγνοεί το ιστορικό πλαίσιο και εξισώνει όλα τα θραύσματα, καταρρίπτει την γραμμικότητα, αλλά και την αξιολόγηση της ιστορίας. Εντέλει, οι αρχαιολογικές ανασκαφές του Dion αμφισβητούν όχι μόνο τις παραδοσιακές μεθόδους ταξινόμησης, αλλά και τις παραδοσιακές μεθόδους καλλιτεχνικής παραγωγής. Συνεργάζεται με επαγγελματίες από διαφορετικούς τομείς, αρχαιολόγους, επιστήμονες, επιμελητές, ακόμα και με ανειδίκευτους εθελοντές, με

¹⁷ Στην έννοια του αρχαιολόγου του άστεως, “urban archeologist”, όπως χαρακτηρίζεται από το Gillogh, μέσα στους στοχασμούς του Μπένγιαμιν έχουμε αναφερθεί αναλυτικά σε προηγούμενο κεφάλαιο παραθέτοντας αποσπάσματα από το Gillogh, *Myth & Metropolis*.

¹⁸ Coles - Dion, *Mark Dion: Archeology*, σ. 14.

¹⁹ Coles - Dion, ό.π.

αποτέλεσμα να θολώνει τα όρια ανάμεσα στην επίσημη ιστορία και στην μυθοπλασία. Και πράγματι, το αποτέλεσμα της ανασκαφής, όπως παρουσιάζεται στο *Wunderkammer*, αν βρισκόταν μέσα σε ένα αρχαιολογικό μουσείο μπορεί και να περνούσε απαρατήρητο. Μέσα όμως στο μουσείο μοντέρνας τέχνης ξεχωρίζει, εγείρει ερωτήματα και προβληματισμούς. Ο Dion και το έργο του βρίσκονται ανάμεσα σε τέχνη και αρχαιολογία, διαλύουν τα όρια μεταξύ των δύο. Η ενδιάμεση αυτή κατάσταση προσδίδει ενδιαφέρον και δυναμική στο έργο του δημιουργού, όπως η έννοια του 'γίγνεσθαι' κατά τον Ντελέζ.²⁰

Κατά τον μεγάλο αρχαιολόγο W.M. Flinders-Petrie: «Η αρχαιολογία γεννήθηκε τελευταία από τις επιστήμες. Έχει όμως ελάχιστα αγωνιστεί για την ελευθερία της να ξεφύγει από τα πλαίσια του ερασιτεχνισμού. Εξακολουθεί να συνδέεται με αρκετά πράγματα, και όχι με την πραγματική γνώση. Έχει βρει καταφύγιο στις καλές τέχνες ή στην ιστορία, ενώ ένα ξεχωριστό σπίτι δεν έχει ακόμη παρασχεθεί για την πραγματική της ανάπτυξη».²¹ Βλέπουμε συνεπώς ότι από τα σπάργανά της η αρχαιολογία έχει συνδυαστεί με τις καλές τέχνες. Για το λόγο αυτό θα ήταν πιο εύστοχο, αντί να πούμε ότι ο Mark Dion υποδύεται τον αρχαιολόγο, να συμφωνήσουμε με τον Colin Renfrew²² ότι το *Tate Thames Dig* είναι τέχνη, αλλά και αρχαιολογία, είναι καλλιτεχνική, αλλά και αρχαιολογική συλλογή. Ακόμα θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι το *Tate Thames Dig* έχει τη μορφή και τη λειτουργία μίας συλλογής-αρχείου που καταγράφει την ιστορία του Τάμεση, αλλά και της ίδιας της πόλης του Λονδίνου. Άλλωστε, σύμφωνα με τον Φουκώ, η μελέτη και η συγκέντρωση ενός αρχείου είναι σαν την αρχαιολογία και ο «αρχαιολόγος της γνώσης»²³ παίζει σημαντικό ρόλο στην σύνθεση και σύνδεση της ιστορίας.

²⁰ Deleuze - Guattari, *L'Anti-Oedipe*.

²¹ Όπως παρατίθεται στο Cleator, *Archeology in the Making*, σ. 114.

²² Coles - Dion, *Mark Dion: Archeology*.

²³ Merewether, *The Archive*, σ. 11. Με το αρχείο ως εικαστικό έργο έχει ασχοληθεί και ο Foster, συγκεκριμένα στο άρθρο του "An Archival Impulse" (2004) στο Merewether, ό.π., σσ. 143-148, όπου υποστηρίζει ότι η προσέγγιση των καλλιτεχνών που καταφεύγουν στη μελέτη και συγκέντρωση αρχείων δεν είναι πλέον μελαγχολική ή νοσταλγική –πράγμα που υποστηρίξαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, συγκεκριμένα σε σχέση με το έργο του Cornell-, αλλά εστιάζοντας στην αποσπασματικότητα του αρχείου κάνουν μία «χειρονομία εναλλακτικής μνήμης ή αντι-μνήμης». Ενδιαφέρον θα ήταν να τονίσουμε ακόμα ότι ο Foster παρομοιάζει τα έργα-αρχεία με το ρίζωμα του Ντελέζ.

Tate Thames Dig: Πράξη Πρώτη

Για να επανέλθουμε στην ανάλυσή μας, το *Tate Thames Dig* αποτελείται από τρεις φάσεις, «τρεις πράξεις»²⁴ θα μπορούσαμε να πούμε χρησιμοποιώντας τον θεατρικό όρο, για να τονίσουμε την πλευρά της θεατρικής επιτέλεσης. Και στις τρεις αυτές πράξεις, ο καλλιτέχνης υιοθετεί ρόλους και διενεργεί πρακτικές που κανονικά αφορούν το μουσείο: την πρακτική της συλλογής, της ταξινόμησης και της έκθεσης. Η πρώτη φάση, όπως είπαμε, είναι η φάση της συγκέντρωσης του υλικού. Ο Dion μαζί με μία εικοσαμελή ομάδα εθελοντών βρέθηκαν στις δύο τοποθεσίες και περπατώντας στις όχθες του Τάμεση συνέλεξαν τα ευρήματα. Οφείλουμε να αναφερθούμε στην πρακτική της συγκέντρωσης περισσότερο, μία πρακτική που βασίστηκε στην ελεύθερη βούληση του καθενός από τους εθελοντές. Ο μόνος περιορισμός ήταν τα σύνορα της τοποθεσίας που είχαν από πριν οριοθετηθεί από τον καλλιτέχνη και το βάθος της ανασκαφής, που για οικολογικούς λόγους δεν έπρεπε να ξεπερνά τα δεκαπέντε εκατοστά.²⁵ Ο Dion μπορούμε να πούμε ότι εμπράκτως αναβαθμίζει σε καλλιτεχνικό έργο την ίδια την διαδικασία της συγκέντρωσης/συσσώρευσης, και όχι μόνο το αποτέλεσμά της, όπως, αντίστοιχα στο προηγούμενο κεφάλαιο είδαμε ότι οι Καταστασιακοί και ο Vito Accorci κάνουν για την πρακτική της περιπλάνησης. Η τεχνική συσσώρευσης του υλικού από τον Dion και την ομάδα του απέχει πολύ από τις παραδοσιακές τεχνικές των αρχαιολογικών ανασκαφών, όπως αναφέραμε παραπάνω. Πιο σημαντικό όμως είναι το γεγονός ότι, εντέλει αντιλαμβανόμαστε ότι το τελικό έργο, η τελική ‘συλλογή’ –αν και περισσότερο θα ταίριαζε να πούμε η συσσώρευση- , δεν έχει συγκεντρωθεί από τον καλλιτέχνη, όπως είδαμε σε προηγούμενα έργα, αλλά από είκοσι διαφορετικούς ανθρώπους, είκοσι εθελοντές και όχι καλλιτέχνες.

Το κοινό μπορούσε να παραβρεθεί και στις τρεις φάσεις του πρότζεκτ, καθιστώντας έτσι και τις τρεις φάσεις εξίσου σημαντικές. Μάλιστα, να τονίσουμε, ότι στις δύο πρώτες, στη συγκέντρωση και στην ταξινόμηση των ευρημάτων, παρών, και μέρος της όλης επιτέλεσης ήταν και ο ίδιος ο Dion, φορώντας το ‘κοστούμι’ του - στην πρώτη φάση τη φόρμα και τις μπότες για την ανασκαφή και στη δεύτερη το λευκό παλτό του επιστήμονα για τον καθαρισμό και την ταξινόμηση.²⁶ Με τον τρόπο αυτό, ο καλλιτέχνης επεδίωξε να προσδώσει μία θεατρικότητα στο όλο εγχείρημα,

²⁴ Coles - Dion, *Mark Dion: Archeology*, σ. 29.

²⁵ Coles - Dion, *ό.π.*, σ. 78-79.

²⁶ Coles - Dion, *ό.π.*, σ. 26.

θολώνοντας τα όρια μεταξύ επιστήμης και τέχνης, αρχαιολογικής ανασκαφής και καλλιτεχνικής επιτέλεσης, τέχνης και ζωής. Είδαμε και σε προηγούμενο κεφάλαιο, πώς καλλιτέχνες, όπως η Sophie Calle αναλαμβάνουν έναν ρόλο –στην περίπτωση της Calle του ντεντέκτιβ- για να ενισχύσουν το έργο τους και το μήνυμα που επιδιώκουν να περάσουν. Έτσι και εδώ ο Dion δεν παρουσιάζεται –στα πρώτα δύο στάδια τουλάχιστον του πρότζεκτ- ως ο καθεαυτού καλλιτέχνης, αλλά περισσότερο ως ο επιστήμονας αρχαιολόγος, ο υπεύθυνος της ανασκαφής, ή ο εμπνευστής του δρώμενου. Εδώ οφείλουμε να κάνουμε έναν παραλληλισμό με έναν άλλο πολύ σημαντικό και πρωτοποριακό για την εποχή του καλλιτέχνη, τον Allan Kaprow. Ο Allan Kaprow (1927-2006)²⁷, γνωστός για τα δρώμενα που οργάνωσε τις δεκαετίες του '50 και του '60, ήταν ένας ακόμα δημιουργός που θέλησε να βγάλει την τέχνη έξω από τα περιοριστικά όρια του μουσείου ή της γκαλερί, που ήθελε να θολώσει τα όρια μεταξύ τέχνης και ζωής. Όπως πολύ χαρακτηριστικά είπε σε συνομιλία του με τον Robert Smithson: «Υπήρχε κάποτε μια τέχνη που επινοήθηκε για τα μουσεία, και το γεγονός ότι τα μουσεία μοιάζουν με μαυσωλεία μπορεί πραγματικά να μας αποκαλύψει τη στάση που είχαμε για την τέχνη στο παρελθόν».²⁸ Τα δρώμενά του είχαν κύριο χαρακτηριστικό ότι συμπεριλάμβαναν το κοινό, και συνδύαζαν την τέχνη με την καθημερινή ζωή, προκειμένου να αμφισβητήσουν τα όρια της τέχνης. Αυτό βέβαια είναι κάτι που είδαμε να συμβαίνει και στην γηραιά ήπειρο –ο Kaprow οργάνωνε τα δρώμενά του στην Αμερική-, περίπου την ίδια περίοδο, με τους Καταστασιακούς, για διαφορετικούς βέβαια λόγους και σε λίγο διαφορετικό ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο. Στον Kaprow δεν υπήρχε πια κοινό, ήταν όλοι συμμετέχοντες και τα δρώμενα βασιζόνταν σε καθημερινές πράξεις, όπως το καθάρισμα, το φαγητό, η ξεκούραση. Αυτό διαφέρει εν μέρει από την ανασκαφή του Dion, που αφ' ενός δεν αποτελεί καθημερινή πράξη και αφ' ετέρου οι συμμετέχοντες στο δρώμενο είναι οι εθελοντές, ενώ το κοινό μπορεί να παρακολουθεί, χωρίς όμως ουσιαστικά να συμμετέχει. Παρ' όλ' αυτά, η ίδια αμεσότητα που διακρίνει το έργο του Kaprow υπάρχει και στο *Tate Thames Dig*, όπου οι θεατές μπορούν να έρθουν σε άμεση επαφή με τον καλλιτέχνη και τους εθελοντές, να θέσουν ερωτήσεις, να ακουμπήσουν τα ευρήματα. Ακόμα και στο τρίτο μέρος, αυτό της έκθεσης, που θα δούμε αργότερα, παρόλο που ο καλλιτέχνης δεν είναι πια παρών, οι θεατές μπορούν

²⁷ Εμπεριστατωμένη μελέτη για τη ζωή και το έργο του Kaprow είναι το Meyer-Hermann – Perchuk – Rosenthal, *Allan Kaprow*.

²⁸ Holt, *The Writings of Robert Smithson*, σ. 59.

να ανοίξουν τα συρτάρια που φιλοξενούν τα ευρήματα, να τα ακουμπήσουν, να τα σηκώσουν.

Βλέπουμε τελικά, ότι η πρώτη πράξη ήταν μία συλλογική προσπάθεια, από τον καλλιτέχνη, τους εθελοντές του, την τοπική αστυνομία, οικολόγους, ιστορικούς, αρχαιολόγους και λογής άλλων επιστημόνων. Η ανασκαφή μπορούσε να διαρκέσει μόνο λίγες ώρες την ημέρα, λόγω της παλίρροιας, και κάθε μέρα καινούργια ευρήματα είχαν ξεβραστεί με το νερό, με αποτέλεσμα η διαδικασία της ανασκαφής να είναι τελικά αέναη, η τοποθεσία συνεχώς μεταβαλλόμενη.²⁹ Η εντοπιότητα του έργου, όπως είδαμε προηγουμένως, είναι σημαντική και σχετίζεται με τον ιδιαίτερο ιστορικό και πολιτιστικό χαρακτήρα των συγκεκριμένων θέσεων, αλλά βλέπουμε ότι το ποτάμι ως επιλογή χώρου ανασκαφής παρουσιάζει συμπληρωματικό ενδιαφέρον. Στη δυναμική αυτή τοποθεσία, η ροή του νερού συμβολίζει τη ρευστότητα του χρόνου.

Η εντοπιότητα (site-specificity) επηρέασε και χαρακτήρισε έργα της δεκαετίας του '60 και του '70, καλλιτεχνών όπως ο Robert Smithson (1938-1973).³⁰ Η ανασκαφή όμως του Dion εξελίσσεται περαιτέρω σε σχέση με τα έργα αυτά. Κατ' αρχάς, το έργο του Dion ενέχει μία θεατρική διάσταση, όπως αναφέραμε και πιο πάνω, την οποία δεν βρίσκουμε στον Smithson. Επιπλέον, οι εθελοντές που 'επιτελούν' την πράξη της συγκέντρωσης του υλικού, αλλά και ο καλλιτέχνης, όπως είπαμε είναι μέρος του πρότζεκτ, τους παρακολουθούμε εν δράση. Με τον τρόπο αυτό ο Dion τονίζει ακόμα περισσότερο την πτυχή της διαδικασίας, κάτι που στον Smithson, ή στον Richard Long, ακόμα και στην Sophie Calle, που είδαμε προηγουμένως, εντέλει μόνο καταγράφεται. Για τον Mark Dion, η διαδικασία της εργασίας φαίνεται συχνά να είναι πιο σημαντική από το τελικό προϊόν, από την τελική παρουσίαση. Η επιτέλεση του καλλιτέχνη-σκηνοθέτη, των ηθοποιών/εθελοντών του και του κοινού γίνεται το πραγματικό έργο τέχνης. Ακόμα και τα ρούχα και τα εργαλεία της ανασκαφής τελικά παρουσιάζονται σε ένα ξεχωριστό ερμάριο, δίπλα στην έκθεση, με τίτλο *Tate Thames Dig Locker*.³¹

Ουσιαστικά, μπορούμε να πούμε ότι τα έργα-ανασκαφές του Dion, όσον αφορά το πρώτο τους στάδιο, αυτό της καθεαυτού ανασκαφής και συσσώρευσης βρίσκονται

²⁹ Coles - Dion, *Mark Dion: Archeology*, σ. 83.

³⁰ Για το έργο του Robert Smithson συμβουλευτήκαμε το Holt, *The Writings of Robert Smithson* και το Krauss, *The Originality of the Avant-Garde*.

³¹ Όπως αναφέρεται στο Dion, *L'ichthyosaure*, σ. 101.

κάπου ανάμεσα στα έργα καλλιτεχνών όπως ο Smithson και ο Long και των δρώμενων του Karrow. Να αναφέρουμε, ότι ακόμα και η επιλογή των εθελοντών ενισχύει την εντοπιότητα του έργου, εφόσον όλοι ανεξαιρέτως οι εθελοντές είναι κάτοικοι της περιοχής του Southwark. Τα ευρήματα που ξεθάβουν θα μπορούσαν ακόμα και να ανήκαν σε προηγούμενες γενιές της ίδιας της οικογένειάς τους.

Tate Thames Dig: Πράξη Δεύτερη

Η δεύτερη πράξη του πρότζεκτ αφορά τον καθαρισμό και την ταξινόμηση των ευρημάτων. Και σε αυτή τη φάση, όπως έχουμε προαναφέρει, ο καλλιτέχνης και οι εθελοντές του υποδύονται το ρόλο τους, και εδώ ο θεατής καλείται να συμμετάσχει, να έρθει σε επαφή με τα αντικείμενα και με τους συντελεστές. Το ποτάμι προηγουμένως, και οι σκηνές της ταξινόμησης τώρα, που στήνονται συμβολικά έξω από την Tate Britain, γίνονται ο χώρος μιας θεατρικής παράστασης. Όχι όμως μίας οποιασδήποτε θεατρικής παράστασης, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Alex Coles, αλλά μίας παράστασης αντίστοιχης του επικού θεάτρου³² του Bertolt Brecht, στη δεκαετία του 1930, όπου τα όρια μεταξύ κοινού και ηθοποιών καταρρίφθηκαν. Ντυμένοι με άσπρα παλτά ως επιστήμονες-αρχαιολόγοι, με μεγεθυντικούς φακούς και μικρές βούρτσες για σκηνικά αντικείμενα, οι ηθοποιοί –εθελοντές και Dion-ψηλαφούν τα ευρήματα που βρίσκονται στο κέντρο της σκηνής και συνδιαλέγονται με τους θεατές που συμπληρώνουν με την παρουσία τους το θεατρικό. Η επιτέλεση του Dion και των εθελοντών του στη δεύτερη φάση, αυτή του καθαρισμού και της ταξινόμησης προσκαλεί το κοινό να χρησιμοποιήσει το έργο ως μια πλατφόρμα, όπως υποστηρίζει ο Alex Coles.³³ Η πλατφόρμα αυτή δεν αποσκοπεί μόνο στο να μεταδώσει γνώσεις, αλλά ουσιαστικά, μέσα από τη συζήτηση και την παρατήρηση, να τη δημιουργήσει. Η ανασκαφή του Dion δεν αποτελεί μονόλογο του εικαστικού, αλλά διάλογο με τους εθελοντές, το κοινό, με όλους όσους συμμετέχουν. Με τον τρόπο αυτό, το κοινό γίνεται ενεργό μέλος της αποκρυπτογράφησης και της εξέλιξης του έργου, όπως άλλωστε είδαμε και σε προηγούμενο κεφάλαιο, στο *Passagen-Werk* του Μπένγιαμιν. Ακόμα, ο τρόπος που το πρότζεκτ μεταφέρεται αρχικά από τις όχθες του Τάμεση, στις σκηνές έξω από την Tate, και τελικά μέσα στο ίδιο το μουσείο, προκαλεί το κοινό να αναρωτηθεί σχετικά με το τι βλέπει σε ένα μουσείο, τι τελικά εκτίθεται σε ένα μουσείο -είτε φυσικής ιστορίας, είτε τέχνης- αντί απλώς να δεχτεί

³² Coles - Dion, *Mark Dion: Archeology*, σ. 28.

³³ Coles - Dion, *ό.π.*, σ. 29.

παθητικά την επιστημονική αλήθεια. Με αυτές τις πρακτικές, ο Dion αμφισβητεί την εγκυρότητα των ειδικών, των επιστημόνων –αρχαιολόγων, ιστορικών, αλλά και επιμελητών-, προκειμένου να καταρρίψει τα όρια μεταξύ επιστήμης και τέχνης, πρεσβεύοντας και αυτός με τον τρόπο του την κατάρριψη των ορίων μεταξύ των διαφορετικών τομέων, που είδαμε και σε άλλους δημιουργούς.

Η ταξινόμηση είναι σχετικά απλή, τα ευρήματα χωρίζονται σε γενικές, ευρείες κατηγορίες, για παράδειγμα: κεραμικά, γυαλί, οστά, δέρμα, πλαστικό, μέταλλο, και στη συνέχεια σε υποομάδες. Βλέπουμε ότι οι κατηγορίες αυτές δεν εξαρτώνται καθόλου, ούτε από τη χρονολόγηση, αλλά ούτε και από την αξιολόγηση των ευρημάτων, τα κριτήρια δεν είναι επιστημονικά. Η ταξινόμηση αυτή θα αποτελέσει στη συνέχεια τη βάση για το σχεδιασμό της πελώριας κατασκευής που θα φιλοξενήσει τα εκθέματα. Οι «δημοκρατικές»³⁴, θα μπορούσαμε να τις χαρακτηρίσουμε, φάσεις της συλλογής και της ταξινόμησης -εφόσον και στο πρώτο, αλλά και στο δεύτερο στάδιο όλα τα ευρήματα αντιμετωπίζονται σαν ισάξια- μας παρέχουν ένα μικροσκοπικό κομμάτι της φυσικής, αλλά και της ανθρώπινης δραστηριότητας στις όχθες του Τάμεση. Η συλλογή σε αυτό το στάδιο αντιπροσωπεύει ένα ευρύ δείγμα του υλικού που κατατίθεται από τον ποταμό μέσα σε ένα τεράστιο χρονικό διάστημα, από την Ηώκαινο περίοδο, έως τη σύγχρονη εποχή.

Μπορεί ο τρόπος επιλογής των αντικειμένων που αποτελούν τη συλλογή, ίσως να μας θυμίζει τον τρόπο που ο Broodthaers, στο προηγούμενο κεφάλαιο συγκέντρωνε τους αετούς του, χωρίς κάποιο αξιολογικό ή ταξινομικό σύστημα, όμως η μεγάλη διαφορά των Broodthaers και Dion έγκειται στο γεγονός ότι ο Dion κάνει την επιλογή του –ή μάλλον καλύτερα, ο Dion και οι εθελοντές του κάνουν την επιλογή τους- ανοιχτά, μπροστά στο κοινό, και όχι στα παρασκήνια.

Άλλη μία εξέλιξη του *Tate Thames Dig*, σε σχέση με προηγούμενες ανασκαφές του Mark Dion, είναι το γεγονός ότι αυτή τη φορά η επιτέλεση του καθαρισμού και της ταξινόμησης, λαμβάνει χώρα σε ξεχωριστή, αν και άμεσα συνδεδεμένη, θέση, έξω από την Tate Britain, και διαρκεί δύο εβδομάδες. Με τον τρόπο αυτό η δεύτερη φάση της ανασκαφής καθίσταται εξίσου σημαντική με την πρώτη, αλλά και με την τελική, κάτι που δεν έχουμε δει τόσο έντονα στα τρία προηγούμενα έργα-ανασκαφές του καλλιτέχνη.

³⁴ Coles - Dion, ό.π., σ. 86.

Οι δύο πρώτες πράξεις μαζί, και στη συνέχεια σε σχέση με την τρίτη, αυτή της έκθεσης, τονίζουν την ‘εντοπιότητα’ του έργου, αλλά και αποτελούν και μία σαφή κριτική στο θεσμό του μουσείου, συσχετίζοντας την τοποθεσία της ‘παραγωγής’ με την τοποθεσία της ‘κατανάλωσης’, το εσωτερικό με το εξωτερικό, το έργο με το πάρεργο, με αποτέλεσμα τελικά την κατάρρευση του παραδοσιακού ορίου μεταξύ των δύο. Οι τρεις διαδοχικές και αλληλένδετες φάσεις, αυτή της συγκέντρωσης/συλλογής, αυτή της ταξινόμησης και τέλος, αυτή της έκθεσης, θέτουν καίρια ερωτήματα σχετικά με τα όρια της τέχνης και του θεσμού του μουσείου, κάτι που είδαμε να αμφισβητούν συνειδητά όλοι ανεξαρτήτως οι καλλιτέχνες-συλλέκτες του προηγούμενου κεφαλαίου. Στην προκειμένη περίπτωση, ο Dion ασκεί την κριτική του στο θεσμό του μουσείου, και στις συμβάσεις της τέχνης γενικότερα με έναν ιδιαίτερα συμβολικό, έως και θεατρικό τρόπο. Και πάλι, όπως και στα έργα που έχουμε ήδη εξετάσει, η κατάρριψη των ορίων μεταξύ αισθητικών μέσων και καλλιτεχνικών –και επιστημονικών- τομέων επιτυγχάνεται με πολλούς τρόπους, όχι μόνο με την τελική έκθεση αντικειμένων που σαφώς δεν αποτελούν έργα τέχνης με τη συμβατική έννοια, αλλά και με όλη τη θεατρική επιτέλεση που παλινδρομεί ανάμεσα σε τέχνη και επιστήμη. Οι δύο πρώτες φάσεις, ναι μεν τοποθετούνται έξω από το μουσείο, αλλά και οι δύο σαφώς κάνουν αναφορά στο μουσείο, ως τοποθεσία –καθώς βρίσκονται έξω ακριβώς από τις δύο Tate- αλλά και ως θεσμό, εφόσον η διεργασία που λαμβάνει χώρα έξω από το χώρο του μουσείου είναι ουσιαστικά η θεσμοθετημένη διεργασία του μουσείου να συλλέγει, και να κατηγοριοποιεί έργα τέχνης, που πρόκειται να εκθέσει. Για μια ακόμα φορά βλέπουμε επίσης πως ο Dion επιλέγει, οικειοποιείται αντικείμενα, τα οποία επαναπροσδιορίζει μέσω της συλλογής του και τα ‘βαφτίζει’ έργα τέχνης, όπως είδαμε κατ’ αρχήν στον Duchamp, αλλά και σε όλους ανεξαρτήτως του καλλιτέχνες-συλλέκτες του προηγούμενου κεφαλαίου. Όπως θα υποστήριζε ο Foster, ο Dion με το *Tate Thames Dig* θίγει τη θεσμική μετουσίωση, το πώς δηλαδή μπορούν κάποια ετερογενή αντικείμενα να «μετουσιωθούν σε ομοιογενή δημόσια κουλτούρα ενός μουσείου».³⁵

³⁵ Ρίκου, *Ανθρωπολογία και σύγχρονη τέχνη*, σσ. 445-481, ο Foster χρησιμοποιεί τον όρο θεσμική μετουσίωση για να χαρακτηρίσει το έργο *Δεν είναι αξιόγαπητοι*; της Andrea Fraser (1992), καταλήγοντας ότι η εικαστικός παίζει με τη μουσειολογία, μεταφράζοντας αντικείμενα σε ιστορικά τεκμήρια που επενδύονται με αξία. Αντίστοιχο είναι και αυτό που κάνει ο Mark Dion στις ανασκαφές του.

Tate Thames Dig: Πράξη Τρίτη - Wunderkammer

Η τελική πράξη του πρότζεκτ είναι πολύ πιο συγκεκριμένη, σε σχέση με τον θεατρικό χαρακτήρα των δύο προηγούμενων. Η επιτόπια έρευνα και η διαδικασία καταλογογράφησης, βρίσκουν ένα χώρο ανάπαυσης, όπου τα συντρίμια και τα εφήμερα αντικείμενα που έχουν συλλεγεί και καταγραφεί κατά την ανασκαφή μπορούν να παρουσιαστούν.³⁶ Στην τρίτη αυτή φάση, η κατασκευή που φιλοξενεί τα ευρήματα θυμίζει *Wunderkammer*, και συνεπώς αποτελεί άλλη μια αναφορά στο μουσείο που την περιέχει. Είναι σαν να εκθέτει ο Dion ένα μουσείο μέσα σε ένα μουσείο, όπως πριν από αυτόν έκανε και η Susan Hiller με το *From The Freud Museum*.

Κατά την Natacha Pugnet, ενώ είδαμε ότι ο Dion από τη δεκαετία του '80 και ύστερα ενδιαφέρεται για την αναπαράσταση του φυσικού κυρίως κόσμου, βλέπουμε ότι στις μετέπειτα ανασκαφές του -από το 1995- εστιάζει στην ιστορία αυτών των αναπαραστάσεων, στην ιστορία των μουσείων.³⁷ Όπως ο ίδιος έχει πει:

«Το ενδιαφέρον μου για την προέλευση των μουσείων και των *Wunderkammer* χρονολογείται από τις αρχές της δεκαετίας του 1990, όταν άρχισα να ταξιδεύω με συχνότητα στην Ευρώπη. Ήμουν ήδη παθιασμένος με μουσεία φυσικής ιστορίας, και μερικά μουσεία της Ευρώπης, όπως η Πινακοθήκη της Συγκριτικής Ανατομίας στο Παρίσι και το Μουσείο Tylers στο Haarlem της Ολλανδίας ήταν μέρη όπου θα μπορούσε κανείς να διαβλέψει τις ανησυχίες μίας άλλης εποχής. Τα ιδρύματα αυτά με επηρέασαν πολύ. Η εμπειρία μου από αυτά ήταν σε μεγάλο βαθμό οπτική, και όχι με βάση την έρευνα. Περισσότερο ενδιαφέρομαι για το μουσείο ως μια οπτική εμπειρία».³⁸

Το παράθεμα αυτό εξηγεί εν μέρει και τα ταξινομικά κριτήρια του Dion, που όπως έχουμε ήδη αναφέρει δεν είναι επιστημονικά, αλλά περισσότερο οπτικά και αισθητικά.

Στο σημείο αυτό, οφείλουμε να κάνουμε μία μικρή παρένθεση για να δούμε εν συντομία την ιστορία και σημασία των *Wunderkammer* (δωμάτια θαυμάτων, δωμάτια τέχνης, ή δωμάτια αξιοπερίεργων, όπως συχνά αναφέρονται στα ελληνικά). Ο όρος πρωτοεμφανίστηκε κατά τον 16^ο αιώνα και αναφερόταν σε κατασκευές, ή και ολόκληρα δωμάτια που φιλοξενούσαν εγκυκλοπαιδικές συλλογές, που αποτελούνταν

³⁶ Coles - Dion, *Mark Dion: Archeology*, σ. 30.

³⁷ Dion, *L'ichthyosaure*, σ. 108.

³⁸ Dion, *ό.π.*, σ. 117.

από αντικείμενα, χωρίς συγκεκριμένη κατηγορία ή επιστημονική ταξινόμηση.³⁹ Οι κατασκευές αυτές συχνά αναφερόντουσαν και ως *cabinets of wonder*, ή *cabinets of curiosities* στα αγγλικά. Τα *Wunderkammer*, ως προπομπός του μουσείου, έχουν ερευνηθεί και μελετηθεί εντατικά κατά τα τελευταία είκοσι χρόνια. Στα *Wunderkammer* βρίσκουμε τις ρίζες του μουσείου ως τόπο έκθεσης⁴⁰, σχεδιασμένο για «περιπατητική προβολή»⁴¹, ως ένα μέρος μελέτης, έκπληξης, και αισθητικής απόλαυσης που μπορούσαν να βιώσουν επισκέπτες διαφόρων υποβάθρων και ενδιαφερόντων, ένα μέρος όπου φιλοξενούνταν αντικείμενα λόγω της σπανιότητάς τους ή και λόγω της τυπικότητάς τους. Τα δωμάτια θαυμάτων φιλοξενούσαν κάθε λογής αντικείμενα, που ανήκαν άλλοτε στη φυσική ιστορία, τη γεωλογία, την εθνογραφία, την αρχαιολογία, άλλοτε ήταν θρησκευτικά ή ιστορικά κειμήλια, ακόμα και έργα τέχνης.⁴² *Wunderkammer* είχαν στην κατοχή τους άρχοντες και ευγενείς, καθώς και κάποιοι από τους πρώτους επιστήμονες στην Ευρώπη. Σε πολλές περιπτώσεις, κάποια από αυτά τα δωμάτια θαυμάτων εξελίχτηκαν σε μουσεία. Ο Mark Dion έχει κατ' επανάληψη αναφερθεί στα *Wunderkammer* και στο πόσο τον έχουν επηρεάσει:

«Είναι δίκαιο να πούμε ότι τα *cabinets of curiosities* αποτελούν υπόδειγμα στο έργο μου, δεδομένου ότι λειτουργούν ως ένα πλαίσιο που επιτρέπει μια συζήτηση σχετικά με τα συστήματα ταξινόμησης, διάκρισης ή σύγχυσης των ορίων της φύσης και του πολιτισμού, της τέχνης και της επιστήμης, καθώς και επιτρέπουν την εξέταση διαφόρων θεμάτων, όπως τα ταξίδια και η συλλογή. Η ιδέα του ταξιδιού, που έχει ως αποτέλεσμα όχι τη ζωγραφική και τη φωτογραφία, αλλά τη γλυπτική, με ενδιαφέρει ιδιαίτερα. Η μορφή του *cabinet of curiosities*, είτε πρόκειται για μέγεθος δωματίου ή μέγεθος ντουλαπιού επιτρέπει την εξέταση τόσο του μουσείου, όσο και του κόσμου».⁴³

Το συγκεκριμένο απόσπασμα είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον από την άποψη ότι συνδέει τη συλλογή που φιλοξενείται σε ένα από τα δωμάτια θαυμάτων, με το ταξίδι, και μας παραπέμπει στο συσχετισμό της περιπλάνησης με τη συλλογή, για ακόμα μία φορά. Άλλωστε, και ιστορικά αν το δούμε, οι πρώτοι ιδιοκτήτες των *Wunderkammer* ήταν κοσμογυρισμένοι συλλέκτες. Ακόμα, ενδιαφέρον είναι να τονίσουμε ξανά πως η

³⁹ Εμπεριστατωμένη μελέτη πάνω στο θέμα των *Wunderkammer* είναι το Mauriès, *Cabinets of Curiosities*.

⁴⁰ Επίσης για την εξέλιξη των μουσείων συμβουλευθήκαμε το Πιρς, *Μουσεία, αντικείμενα και συλλογές*.

⁴¹ Schaffner - Winzer, *Deep Storage*, σ. 292.

⁴² Mauriès, *Cabinets of Curiosities*.

⁴³ Dion, *L'ichthyosaure*, σ. 117.

κατασκευή με τα συρτάρια που φιλοξενεί τα ευρήματα του Dion αποτελεί μέρος του έργου. Το *πάρεργον*⁴⁴, όπως το χαρακτήρισε ο Καντ και ο Derrida δεν βρίσκεται εκτός του έργου, αλλά αποτελεί αναπόσπαστο μέρος του.

Το συγκεκριμένο cabinet της τρίτης φάσης του *Tate Thames Dig*, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, σχεδιάστηκε με βάση τα ευρήματα της ανασκαφής, και όχι πριν το πέρας των δύο πρώτων πράξεων του πρότζεκτ. Ως εκ τούτου, η καθεαυτού κατασκευή αποτελεί αναφορά στην διπλή τοποθεσία - έχει δύο πλευρές, και η καθεμία από τις πλευρές φιλοξενεί τα ευρήματα της κάθε τοποθεσίας ξεχωριστά. Η κατασκευή συμπληρώνεται από ένα χάρτη που δείχνει τις δύο τοποθεσίες ανασκαφής, αλλά και από τις φωτογραφίες των εθελοντών που ουσιαστικά συνέλεξαν και ταξινόμησαν τα ευρήματα. Αυτές οι φωτογραφίες χρησιμεύουν για την περαιτέρω ενίσχυση του διαλόγου μεταξύ καλλιτέχνη, βοηθού/εθελοντή, και κοινού. Εντείνουν επίσης την αμφισβήτηση του ρόλου του καλλιτέχνη που είδαμε και στις προηγούμενες πράξεις. Και βέβαια, όπως ήδη έχουμε αναφέρει, και το τρίτο στάδιο ευνοεί τη συμμετοχή του κοινού. Σε αντίθεση με τους προγόνους του, το *Wunderkammer* του Dion είναι διαδραστικό, οι θεατές καλούνται να περιηγηθούν και να ανασκάψουν το περιεχόμενό του.⁴⁵ Τα cabinets τόσο στο *Raiding Neptune's Vault*, όσο και στο *Tate Thames Dig* προσκαλούν το κοινό να συμμετάσχει ανοίγοντας τα συρτάρια, ώστε να μπορεί να περιηγηθεί μέσα στα εφήμερα που βρέθηκαν εκεί. Με αυτό τον τρόπο, κάτι από τον χαρακτήρα του εφήμερου, αλλά και της επιτέλεσης διατηρείται. Αυτή η διαδραστικότητα είναι ένα στοιχείο που δεν είδαμε στα έργα-συλλογές του προηγούμενου κεφαλαίου, εκτός ίσως, θα μπορούσαμε να πούμε, από τα μίνι-μουσεία του Duchamp. Στην έκθεση δεν υπάρχει σήμανση, δεν υπάρχει χρονολόγιο, ούτε ερμηνευτικό κείμενο, εκτός από την αναφορά με το χάρτη στις περιοχές απ' όπου το υλικό συγκεντρώθηκε. Βλέπουμε συνεπώς, ότι, όπως και στη Susan Hiller, ο θεατής καλείται να βγάλει τα δικά του συμπεράσματα, να ερμηνεύσει το έργο όπως θέλει. Οφείλουμε βέβαια να πούμε ότι ναι μεν, ο Dion δεν χρησιμοποιεί πρώτη φορά *Wunderkammer* στο *Tate Thames Dig*, αλλά σίγουρα η συγκεκριμένη κατασκευή είναι και η πιο περίπλοκη. Επειδή η κατασκευή που φιλοξενεί τα αντικείμενα μοιάζει ουσιαστικά με μίνι-μουσείο, ο παραλληλισμός είναι σαφής. Όμως, στην προκειμένη περίπτωση, εφόσον και οι τρεις φάσεις του έργου παρουσιάζονται ως ισάξιες, ο Dion

⁴⁴ Derrida, "The Parergon", *October*, σσ. 3-41.

⁴⁵ Coles - Dion, *Mark Dion: Archeology*, σ. 98.

ουσιαστικά αποκαλύπτει και παρουσιάζει τις κρυμμένες, αν και απαραίτητες διεργασίες του μουσείου που προηγούνται και έχουν ως αποτέλεσμα την έκθεση, αυτές της συλλογής και της ταξινόμησης.

Τα αντικείμενα που φιλοξενούνται στα *Wunderkammer* του Mark Dion χρήζουν ιδιαίτερης ανάλυσης. Όπως αναφέραμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, είθισται τα αντικείμενα που φιλοξενούνται σε ένα μουσείο τέχνης, να θεωρούνται αυτομάτως έργα τέχνης. Ο Marcel Duchamp, ο Marcel Broodthaers, αλλά και η Susan Hiller, ‘εκμεταλλεύτηκαν’ κατά κάποιον τρόπο την ιδιότητα αυτή του μουσείου –αλλά και της συλλογής, όπως έχουμε δει αναλυτικά- για να παρουσιάσουν αντικείμενα, που κανονικά δεν θα μπορούσαν να θεωρηθούν έργα τέχνης. Εδώ, με την ίδια λογική, ο Mark Dion, επιλέγει να παρουσιάσει αρχαιολογικά ευρήματα, μαζί με καθημερινά αντικείμενα και σκουπίδια, σε ένα από τα πιο εδραιωμένα μουσεία τέχνης του κόσμου, την Tate Britain, και επιπλέον, ο ίδιος μεριμνά για τη συντήρηση κάθε κομματιού με επιστημονική ακρίβεια. Έτσι μπορούμε, για παράδειγμα στο ίδιο συρτάρι να βρούμε μπλε καπάκια από μπουκάλια Pepsi δίπλα σε μπλε πώματα από βικτωριανά μυροδοχεία. Σε άλλο, σφαίρες και δόντια θηλαστικών βρίσκονται πλάι-πλάι. Όπως ο ίδιος έχει πει για τις συλλογές του: «Η ανάμιξη ιστορικών αντικειμένων με σύγχρονα έχει διάφορες λειτουργίες. Πρώτον, διευκρινίζει ότι η ιστορική ανασυγκρότηση δεν είναι ο στόχος μου. Δεύτερον, εξετάζει πώς ορισμένα στοιχεία του πολιτισμού εξελίσσονται, αλλά καταλαμβάνουν μια παρόμοια λειτουργία. Κούκλες και παιχνίδια είναι ενδιαφέροντα από αυτή την άποψη αυτή».⁴⁶ Ουσιαστικά βλέπουμε ότι ο Mark Dion λειτουργεί σαν ρακοσυλλέκτης, διασώζει τα άχρηστα και καθημερινά αντικείμενα που βρίσκει, και με θεατρικό τρόπο τα επαναπροσδιορίζει, τους δίνει αξία, για να τα εκθέσει τελικά ως ισάξια έργα τέχνης μέσα σε ένα δημοφιλές μουσείο μοντέρνας τέχνης.

Είναι πλέον σαφές ότι το έργο του Dion αποτελεί κριτική στο θεσμό του μουσείου, όπως είδαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο στο έργο πολλών καλλιτεχνών. Συχνά τα τελευταία χρόνια καλλιτέχνες καλούνται από μουσεία φυσικής ιστορίας, αρχαιολογίας κλπ., να ανταποκριθούν στη συλλογή τους με εικαστικό έργο. Έτσι, εκθέσεις όπως η *Retrace your Steps: Remember Tomorrow* στο Sir John Soan’s

⁴⁶ Dion, *L'ichthyosaure*, σ. 119.

Museum, είναι πλέον συνήθειες.⁴⁷ Από την άλλη, η όλη προσέγγιση του Mark Dion βασίζεται στους μηχανισμούς και τις συνέπειες των επιλογών που γίνονται σε ένα μουσείο. Παρουσιάζοντας όλα τα αντικείμενα που συνέλεξαν οι εθελοντές του, χωρίς να απορρίψει κανένα, χωρίς να κάνει καμία δηλαδή επιλογή, ο Dion λειτουργεί ακριβώς αντίθετα από το ίδιο το μουσείο, ή τον συμβατικό συλλέκτη, και πιο κοντά στο ρακοσυλλέκτη. Τα μουσεία είναι υπεύθυνα για τον αποκλεισμό κάποιων αντικειμένων, ή έργων τέχνης, ενώ ο Dion αμφισβητεί τα κριτήρια επιλογής των μουσείων. Έτσι, ενώ εν μέρει αναλαμβάνει το ρόλο του επιμελητή, στην ουσία αμφισβητεί την ίδια την επιμελητική διεργασία.

Η ετερογενής συλλογή του Dion, καθώς και οι αντισυμβατικές του αντιπαραθέσεις συγχέουν την τέχνη με την επιστήμη -την αρχαιολογία- και μας κάνουν να αναρωτηθούμε πού σταματά η μία για να αρχίσει η άλλη. Η τεχνική της επιλογής και της οικειοποίησης για μια ακόμα φορά βλέπουμε να αμφισβητεί τα καθιερωμένα εικαστικά μέσα. Η επιτέλεση της συλλογής και ταξινόμησης ως δρώμενο προσδίδει θεατρικότητα στο όλο εγχείρημα, και καταρρίπτει τα όρια μεταξύ τέχνης και ζωής. Ο θεατής καλείται να εμπλακεί στο έργο όχι μόνο με τη φυσική του υπόσταση – ανοίγοντας για παράδειγμα τα συρτάρια που φιλοξενούν τα ευρήματα-, αλλά και νοητικά, εφόσον η ταξινόμηση των αντικειμένων, όπως είδαμε, δεν γίνεται με βάση τη χρονολόγηση ή την ιστορική αξία τους και οι αντιπαραθέσεις τους αποσπούν την προσοχή του θεατή, διεγείρουν τη φαντασία του, ώστε να δημιουργήσει μόνος του πρωτότυπες αφηγήσεις. Συνεπώς βασική διαφορά του Dion με άλλους καλλιτέχνες-συλλέκτες είναι αφ' ενός ότι επιζητά την συμμετοχή του κοινού –κάτι που θα μας συνδέσει με το επόμενο κεφάλαιο- και αφ' ετέρου ότι εστιάζει στην ίδια τη διαδικασία της συλλογής, και της ταξινόμησης και όχι μόνο στο τελικό αποτέλεσμα, αυτό της έκθεσης, αμφισβητώντας το θεσμό του μουσείου συνολικά, ως θεσμοθετημένο όργανο επιλογής, ταξινόμησης και τελικά έκθεσης έργων.⁴⁸

Κλείνοντας το κεφάλαιο για τον Mark Dion, δεν μπορούμε να μην αναρωτηθούμε αν η συλλογή του, ακόμα κι αν φαίνεται να είναι σχολαστικά οργανωμένη, είναι πραγματική ή όχι. Κατά τον Colin Renfrew:

⁴⁷ Θα αναφερθούμε στη συγκεκριμένη έκθεση πιο αναλυτικά στο ακριβώς επόμενο κεφάλαιο.

⁴⁸ Εμπειριστατωμένο άρθρο για το ρόλο του μουσείου είναι το Εσθήρ Σολομών, «Τα μουσεία ως 'αντικείμενα'. Αναζητώντας τρόπους προσέγγισης», στο Γιαλούρη, *Υλικός πολιτισμός*.

«Οι συλλογές που εκθέτει ο Mark Dion, πολλές από αυτές στον τομέα της φυσικής ιστορίας, είναι το αποτέλεσμα λεπτομερών διαδικασιών ανάκτησης, διατήρησης, ταξινόμησης και εγκατάστασης. Έχουν συνοχή, ενδιαφέρον, είναι ωραίες οπτικά. Ωστόσο, κατόπιν μίας πιο προσεκτικής εξέτασης δεν είναι αυτό που φαίνονται. Το έργο του Dion είναι λογικοφανές, πειστικό. Αλλά ακόμα, μια υποψία παραμένει: είναι πραγματικό;»⁴⁹

⁴⁹ Coles - Dion, *Mark Dion: Archeology*, σ. 14.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Ο περιπλανώμενος επιμελητής και η ριζωματική έκθεση. Ο περιπλανώμενος φιλότεχνος.

Κάνοντας μία αναδρομή στην παρούσα διατριβή, είδαμε πώς μία σχετικά αρνητικά προβεβλημένη φιγούρα, αυτή του πλάνητα του Μποντλέρ, ή ακόμα και πιο πριν του ‘ανθρώπου του πλήθους’ του Πόε, ενέχει μία εντελώς διαφορετική χροιά και εντέλει μπορεί να παίξει σημαντικό ρόλο στην καλλιτεχνική παραγωγή, αμφισβητώντας συχνά τις θεσμοθετημένες συμβάσεις που την περιορίζουν, μέσα από το έργο του Constantin Guys και των μπρεσιονιστών. Παράλληλα αναφερθήκαμε στη σχέση του περιπλανώμενου με τον ντεντέκτιβ, τον συλλέκτη (ή ρακοσυλλέκτη), ακόμα και τον αρχαιολόγο στην αφήγηση του Μπένγιαμιν. Στη συνέχεια αναζητήσαμε την εμφάνιση της περιπλάνησης και της συλλογής ως πρακτικές, όπως δεξιώνονται κάθε φορά σε διαφορετικό κοινωνικό-ιστορικό πλαίσιο μέσα από το έργο εικαστικών που έχουν να επιδείξουν πρωτοποριακό έργο, από τον Marcel Duchamp και τους Καταστασιακούς έως σύγχρονους μας καλλιτέχνες. Στο σημείο αυτό, στο τελευταίο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας, θα εξετάσουμε την πρακτικής της περιπλάνησης όπως έχει επηρεάσει τον επιμελητή έκθεσης (curator), αλλά και τον περιπλανώμενο φιλότεχνο. Θα εξετάσουμε αρκετές σημαντικές εκθέσεις που από τη μία αποτελούν μία διαφορετική προσέγγιση στην επιμελητική διεργασία, και από την άλλη ευνοούν, έως και προϋποθέτουν την περιπλάνηση του θεατή.

Curator

Προτού προβούμε σε λεπτομερέστερη ανάλυση, ας δούμε πρώτα συνοπτικά την εξέλιξη του όρου επιμελητής (curator). Η πρώτη αναφορά στον όρο ήταν κατά τα ρωμαϊκά χρόνια, όπου ο τίτλος curator δινόταν σε κρατικούς υπαλλήλους που ήταν υπεύθυνοι των διαφόρων τμημάτων δημοσίων έργων, όπως για παράδειγμα της αποχέτευσης, της μεταφοράς, της αστυνόμευσης. Στη συνέχεια, κατά τον Μεσαίωνα, ο ρόλος του επιμελητή σχετίζεται περισσότερο με την εκκλησία.¹ Επίσης, κυρίως κατά τον 14^ο αιώνα –αλλά και πολύ πριν, κατά τα ρωμαϊκά χρόνια- ο όρος curator συχνά αφορά κάποιον που φροντίζει ανήλικους ή τρελούς.² Εντέλει, στα μέσα του 17^{ου} αιώνα κατέληξε να σημαίνει αυτόν που φροντίζει, που είναι υπεύθυνος ενός μουσείου, ενός ζωολογικού κήπου, μίας συλλογής. Σε κάθε περίπτωση πάντως,

¹ Rand - Kouris, *Cautionary Tales*, σ. 15.

² Rand - Kouris, *ό.π.*, σ. 27.

οφείλουμε να τονίσουμε ότι ο όρος επιμελητής από την αρχή ενέχει μία ιεραρχική χροιά, που υποδηλώνει τη σχέση μεταξύ φροντίδας και ελέγχου.

Στην εποχή μας, και πιο συγκεκριμένα τα τελευταία τριάντα περίπου χρόνια, οι επιμελητές σύγχρονης τέχνης αποτελούν τους κύριους εκπροσώπους και συνάμα τους πιο αμφιλεγόμενους εκφραστές της καλλιτεχνικής παραγωγής. Ξεπερνώντας τα τελευταία χρόνια την παντοδυναμία του κριτικού τέχνης, σε πολλές περιπτώσεις, ο επιμελητής επισκιάζει ακόμα και τη δημιουργική ιδιότητα του καλλιτέχνη. Από την άλλη, πολλοί καλλιτέχνες έχουν εξίσου αναλάβει πολλάκις το ρόλο του επιμελητή, αρκεί για παράδειγμα, να αναφερθούμε στην έκθεση των φοιτητών του Goldsmith's *Frieze* που έλαβε χώρα τον Ιούλιο του 1988 σε ένα άδειο βιομηχανικό κτίριο στα Docklands του Λονδίνου και που κύριος οργανωτής της, ήταν ο εικαστικός Damien Hirst. Άλλωστε, και στο προηγούμενο κεφάλαιο της παρούσας διατριβής είδαμε καλλιτέχνες που εν μέρει λειτουργούν και ως επιμελητές, όπως η Susan Hiller, ή ο Mark Dion, ή ακόμα και πριν από αυτούς ο Marcel Duchamp και ο Marcel Broodthaers.

Η επιμέλεια εκθέσεων ήταν πάντα ένα 'πάντρεμα' θεωρίας και αισθητικής/πρακτικής, το γεγονός ότι τα τελευταία χρόνια πολλοί καλλιτέχνες αναλαμβάνουν την επιμέλεια σύγχρονων εκθέσεων, είναι, κατά τον Julian Stallabrass³, γιατί εστιάζουν στην αισθητική πλευρά της έκθεσης, συχνά αποκλείοντας συνειδητά τις εξειδικευμένες γνώσεις, το θεωρητικό background. Ο Damien Hirst, που αναφέραμε πιο πριν, έχει πει ότι γι' αυτόν δεν υπάρχει καμία διαφορά μεταξύ της επιμέλειας και της καλλιτεχνικής πρακτικής⁴, κάτι που αντίστοιχα είδαμε και στο έργο της Hiller. Τα επιμελητικά προσόντα καλλιτεχνών είναι 'πρωταρχικά', κατά τον Stallabrass, και οι επιμελητικές επιλογές τους συχνά γίνονται αποδεκτές, μόνο και μόνο επειδή είναι γνωστοί στον κύκλο. Τέτοιου είδους επιμέλεια φέρει μεν το σήμα γνησιότητας και πρωτοτυπίας σε βάρος όμως πολλές φορές της κριτικής σκέψης και του θεωρητικού υπόβαθρου.

Παρ' όλη την δυσπιστία του Stallabrass, οφείλουμε να παραδεχτούμε ότι η επιρροή του καλλιτέχνη-επιμελητή έχει συχνά μία πολύ θετική επίδραση στην οργάνωση και παρουσίαση εκθέσεων σύγχρονης τέχνης. Για παράδειγμα, ο 'ερασιτέχνης' επιμελητής-καλλιτέχνης, Marcel Broodthaers στο μουσείο του, όπως διαπιστώσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, τελικά είχε μια πιο έντονη διαισθητική προσέγγιση και

³ Stallabrass, "Artist-Curators...", *Art & Design Magazine*, σσ. 79-80.

⁴ Stallabrass, *ό.π.*, σ. 80.

μια ανεξαρτησία από επιμελητικές συμβάσεις. Ο εικαστικός Richard Wentworth, για παράδειγμα, αναφερόμενος στην έκθεσή του με τίτλο *Thinking Aloud*⁵ έχει πει: «Δεν με ενδιαφέρει να είμαι περιγραφικός ή διδακτικός. Μέρος της δυσκολίας να παρουσιάσει κάποιος μια έκθεση είναι να μπορέσει να διατηρήσει αυτή τη ρευστότητα και την ελευθερία, όπου οι έννοιες είναι φευγαλέες και τα πράγματα μπορούν να συνδυαστούν με διάφορους τρόπους».⁶

Σε προηγούμενο κεφάλαιο είδαμε την τάση κατάλυσης των διαχωριστικών ορίων μεταξύ εικαστικών τομέων και αισθητικών μέσων στη σύγχρονη τέχνη, όπου δίνει τη δυνατότητα στους καλλιτέχνες πλέον να κινούνται και σε άλλους τομείς και να δανείζονται στοιχεία από τη μουσική, τον κινηματογράφο ακόμα και την επιστήμη. Για παράδειγμα είδαμε τον Mark Dion και την σχέση του με την αρχαιολογία, ή την Susan Hiller και την επιστήμη της ανθρωπολογίας. Αυτή η άνθηση των υβριδίων και της διεπιστημονικότητας είναι αναμφισβήτητα χαρακτηριστικό φαινόμενο της μεταμοντέρνας εποχής μας –όπως, θυμίζουμε, υποστηρίζει η Rosalind Krauss⁷-, και εκτείνεται σε πολλούς τομείς. Αλλά και κατά την Maria Lind είναι μία θετική εξέλιξη, σε πολλές περιπτώσεις η διεπιστημονικότητα αυτή είναι προάγγελος μιας προοδευτικής και δυναμικά απελευθερωτικής δραστηριότητας.⁸ Στην παρούσα διατριβή έχουμε υποστηρίξει και σε προηγούμενο κεφάλαιο ότι αυτή η διάλυση των ορίων μεταξύ εικαστικών μέσων ή καλλιτεχνικών τομέων είναι κάτι που θεωρούμε θεμιτό, συνεπώς η σχέση και πολλές φορές η αλληλοεπικάλυψη του καλλιτέχνη και του επιμελητή δεν θα πρέπει να μας προβληματίζει.

Για να επιστρέψουμε στην ανάλυσή μας, ο βασικότερος ρόλος του επιμελητή, τα τελευταία χρόνια είναι αυτός του διαμεσολαβητή μεταξύ καλλιτέχνη και κοινού.

Κατά τον David Carrier:

«Επειδή τα μουσεία τέχνης είναι εξαιρετικά δημοφιλείς δημόσιοι χώροι, οι μεγάλες εκθέσεις έχουν και μεγάλες εκπαιδευτικές δυνατότητες. Οι επιτυχείς επιμελητές είναι διαμεσολαβητές, που στέκονται ανάμεσα στους καλλιτέχνες και το κοινό τους. Έχουν σημαντικές επαφές στον κόσμο της τέχνης, δυνατές απόψεις, και την ικανότητα που

⁵ *Thinking Aloud*, National Touring Exhibitions, 1999.

⁶ Όπως παραθέτει η Teresa Gleadowe στο άρθρο της “Curating in a Changing Climate”, στο Wade, *Curating in the 21st Century*, σ. 36.

⁷ Krauss, *A Voyage on the North Sea*.

⁸ Wade, *Curating in the 21st Century*, σ. 98.

απαιτείται για να παρουσιάσουν την οπτική ανάλυσή τους αποτελεσματικά στο κοινό».⁹

Ο επιμελητής, σύμφωνα με τον Carrier, βρίσκεται ανάμεσα στον καλλιτέχνη και το κοινό, λειτουργεί εξίσου ως δημιουργός, αλλά και ως θεατής. Οφείλει να γνωρίζει τι θέλει να επικοινωνήσει ο καλλιτέχνης και να μεσολαβήσει για να γίνει αυτό κατανοητό στο κοινό. Σε ένα κοινό που όμως δεν είναι ένας παθητικός και αποστασιοποιημένος δέκτης, όπως παλαιότερα, αλλά σε ένα κοινό που συμμετέχει, σε ένα ενεργητικό κοινό. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι η θέαση του έργου τέχνης, δεν είναι πλέον παθητική. Όπως άλλωστε είδαμε και σε προηγούμενο κεφάλαιο, ο ‘θάνατος’ του συγγραφέα, κατά τον Roland Barthes, ή γενικότερα του δημιουργού, έχει ως αποτέλεσμα τον δυναμικό επαναπροσδιορισμό του αναγνώστη, του θεατή. Όπως πολύ εύστοχα θέτει ο Umberto Eco στο *Ανοικτό έργο* του (1962):

«Η ποιητική του ‘έργου εν κινήσει’ (και εν μέρει ‘ανοικτού’ έργου), θέτει σε τροχιά μια νέα μηχανική αισθητικής αντίληψης, μια διαφορετική θέση για το καλλιτεχνικό προϊόν στη σύγχρονη κοινωνία. Ανοίγει μια νέα σελίδα στην κοινωνιολογία και την παιδαγωγική και ένα νέο κεφάλαιο στην ιστορία της τέχνης. Εγείρει νέα πρακτικά προβλήματα με το να οργανώνει νέες επικοινωνιακές καταστάσεις. Εν ολίγοις, εγκαθιδρύει μια νέα σχέση ανάμεσα στην ενατένιση και τη χρησιμοποίηση ενός έργου τέχνης».¹⁰

Πολλά από τα σύγχρονά μας έργα ολοκληρώνονται με την παρουσία του θεατή, ο θεατής δεν τα βλέπει απλά, αλλά, όπως υποστηρίζει ο Eco, τα χρησιμοποιεί. Η πρόσληψη γίνεται εξίσου σημαντική με τη δημιουργία, συνεπώς ο επιμελητής, ως ο κρίκος που συνδέει τα δύο αυτά στάδια, αποκτά πλέον καίριο ρόλο. Στο ‘ανοικτό έργο’, όπως στο ‘ανοικτό κείμενο’ –ας θυμηθούμε το *Σχέδιο εργασίας περί στοών-* δίνεται έμφαση στη δυνατότητα πολλαπλών αναγνώσεων και συνεπώς ο ρόλος του θεατή στην κατασκευή του νοήματος είναι βασικός. Ο επιμελητής ως διαμεσολαβητής γίνεται απαραίτητος, η ταυτότητα και η προοπτική του πρέπει να είναι ευδιάκριτη και σαφής, αλλά όχι απόλυτη. Ο επιμελητής δεν αρκείται στην απλή διαμεσολάβηση, αλλά επηρεάζει τις σχέσεις μεταξύ καλλιτέχνη και θεατή, φιλτράρει το έργο, επηρεάζει την πρόσληψή του, αφήνοντας συγχρόνως και περιθώριο συμμετοχής του κοινού.

⁹ Rand - Kouris, *Cautionary Tales*, σ. 80.

¹⁰ Eco, *The Open Work*, σσ. 22-23.

Κάνοντας μία μικρή αναδρομή, να επισημάνουμε ότι η ενεργητική θέαση και πρόσληψη του έργου τέχνης κυριάρχησε από τις αρχές της δεκαετίας του '60 και ύστερα. Η νέα αυτή συνολική αισθητηριακή εμπειρία αντικατέστησε την προϋπάρχουσα μονόπλευρη παρατήρηση των έργων τέχνης ως αυτόνομα – αποκομμένα από κάθε πλαίσιο- αντικείμενα. Να θυμίσουμε ότι, όπως είδαμε και στα προηγούμενα κεφάλαια, κάτι αντίστοιχο συμπεράναμε και για την περιπλάνηση, που από οπτική και μόνο δραστηριότητα εξελίχθηκε σε συνολική αισθητηριακή εμπειρία. Αντιμέτωποι με το 'κενό' (*The Void*) του Klein (1958), τα δρώμενα του Karrow, τα περιβάλλοντα του Oldenburg, τα *dérive* των Καταστασιακών, οι θεατές δεν αποτελούν απλά αποστασιοποιημένους επισκέπτες, αλλά συμμετέχουν στο έργο, βιώνουν μια εμπειρία από την οποία είναι δύσκολο να διατηρηθεί μια απόσταση. Τα όρια μεταξύ τέχνης και ζωής καταλύονται, το έργο τέχνης ως αντικείμενο σταδιακά αντικαθιστάται από την έκθεση ως μορφή αισθητικής εμπειρίας. Και η έκθεση αυτή δεν είναι πια ο μονόλογος του εκάστοτε δημιουργού, αλλά ο διάλογος του δημιουργού και του επιμελητή με το κοινό.

Σε αυτή την εξέλιξη σαφώς έχει συμβάλει και το γεγονός ότι η ίδια η φύση του έργου τέχνης έχει αλλάξει με την αυξανόμενη χρήση της εγκατάστασης, του βίντεο, και άλλων νέων μέσων, καθώς και με την ολοένα πιο ευδιάκριτη αμφισβήτηση των ορίων μεταξύ εργαστηρίου και εκθεσιακού χώρου ως τόπου όχι μόνο παραγωγής, αλλά και έκθεσης. Να θυμίσουμε τις ανασκαφές του Mark Dion με τα εργαστήρια ταξινόμησης και καθαρισμού να αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της έκθεσης. Υπάρχουν επίσης σημαντικές αλλαγές στη σχέση του καλλιτέχνη με το μουσείο, ή τον εκθεσιακό χώρο.¹¹ Εικαστικοί, επιμελητές και θεωρητικοί της τέχνης καταλήγουν σε μια πιο κριτική ανάγνωση του θεσμού του Μουσείου και των συλλογών του, των πολιτικών ταξινόμησης και έκθεσης, καθώς και τη σχέση του μουσείου με την κοινωνία, όπως είδαμε αναλυτικά στο προηγούμενο κεφάλαιο.

Ως εκ τούτου, η μετατόπιση από τη δημιουργία στην παρουσίαση και από την απλή θέαση στη συμμετοχή, έχει ως συνέπεια η έκθεση πλέον να αποτελεί αυτοτελές έργο, ένα δυναμικό αδιάσπαστο σύνολο, που ενέχει πολλές έννοιες και εγείρει πληθώρα αναγνώσεων. Τα έργα στην έκθεση αντιπαραθέτονται, αλληλοσυμπληρώνονται, αλλά και συνομιλούν με το κοινό μέσα σε ένα ρευστό δημιουργικό πλαίσιο. Το κάθε έργο δεν είναι πλέον στάσιμο, αλλά μέσα από την αντιπαραθέση και το συνδυασμό

¹¹ Wade, *Curating in the 21st Century*, σσ. 30-31.

εξελίσσεται, δεν 'είναι', αλλά 'γίνεται', για να επανέλθουμε στην έννοια του Ντελέζ.

Κατά τον Θεόδωρο Γεωργίου:

«Η παράμετρος της εκθεσιακής πολιτικής έχει αποκτήσει στις μέρες μας την πρωτοκαθεδρία στην οργάνωση της 'αισθητικής καταστάσεως'. Έτσι εξηγείται και ο πρωταγωνιστικός ρόλος των ειδικών, των επιμελητών και των ερευνητών. Η συνεργασία των δημιουργών με τους επιμελητές καθίσταται ολοένα και στενότερη. Και η διάκριση ανάμεσα στο έργο των ερευνητών και την αισθητική εμπειρία του κοινού ρευστοποιείται. Όλα αυτά σημαίνουν ότι η αισθητική ιδιαιτερότητα των αντικειμένων δεν εξαρτάται μόνο από την έκθεσή τους. Ο τύπος εκθέσεως δεν είναι πάρεργο, αλλά αποτελεί ιδρυτικό στοιχείο της 'αισθητικής καταστάσεως'. Η ενίσχυση του ρόλου του εκθεσιακού τύπου στις συνθήκες της σύγχρονης τέχνης σημαίνει τον ριζικό επαναπροσδιορισμό της 'αισθητικής καταστάσεως', η οποία παύει να είναι ένα σύμπλεγμα αυτόνομων και καθαρών επιπέδων, αλλά μετατρέπεται σε ένα σύνολο στοιχείων που διαμεσολαβούνται».¹²

Αντιλαμβανόμαστε τελικά, όπως πολύ εύστοχα θέτει ο Γεωργίου στο παραπάνω παράθεμα, ότι πλέον το σύγχρονο έργο τέχνης είναι αποτέλεσμα συνεργασίας και ζυμώσεων. Οι καλλιτέχνες συνεργάζονται με τους επιμελητές, και εντέλει το αποτέλεσμα που θα παρουσιαστεί, θα ολοκληρωθεί με τη συμμετοχή του κοινού. Μπορεί η πρωτογενής δημιουργία, ή απλά η ιδέα, να ανήκει στον καλλιτέχνη, αλλά τελικά αυτό που προσλαμβάνει και συμπληρώνει ο θεατής είναι συγχρόνως και ιδέα του επιμελητή. Η έκθεση, όπως πολύ χαρακτηριστικά υποστηρίζει ο Θεόδωρος Γεωργίου δεν είναι πάρεργο, αλλά μέρος του έργου, συνεπώς δημιουργός δεν είναι πλέον μόνο ο καλλιτέχνης, αλλά και ο επιμελητής. Ξεπερνώντας το διαδικαστικό/διεκπεραιωτικό ρόλο, που μέχρι πρότινος τον περιόριζε, ο επιμελητής πλέον αποκτά εξίσου το ρόλο του δημιουργού του έργου. Ο επιμελητής μάλιστα πολύ συχνά εμπλέκεται ακόμα και στην παραγωγή ενός έργου, σε στενή συνεργασία με τον καλλιτέχνη.

Ο επιμελητής είναι συνεπώς ο ειδήμων, αλλά και ο διαχειριστής, είναι συγχρόνως δημιουργός και οργανωτής. Ο ρόλος του έχει επεκταθεί πέρα από την 'επίβλεψη' και τη φροντίδα, που ήταν αρχικά, για να συμπεριλάβει τη δημιουργία. Ο επιμελητής βρίσκεται μεταξύ τέχνης, χώρου και κοινού. Το κίνητρο του σύγχρονου επιμελητή είναι πλέον πιο κοντά στον πειραματισμό και στις πρακτικές των καλλιτεχνών από ότι

¹² Γεωργίου, «Σύγχρονη τέχνη και εκθεσιακή πολιτική», *Κριτική + Τέχνη*, σσ. 23-24.

στην ακαδημαϊκή ή γραφειοκρατική προσέγγιση του παραδοσιακού επιμελητή.¹³ Κατά τον Nicolas Bourriaud, ο επιμελητής πρέπει να είναι ο «αόρατος μάγος»¹⁴ που συντονίζει την έκθεση, μεσολαβεί μεταξύ καλλιτεχνών και θεατών και μεταμορφώνει το θεατή από απλό παρατηρητή σε ενεργό συμμετοχο. Ο επιμελητής πολλές φορές χαρακτηρίζεται ως ο «καταλύτης»¹⁵, ενώ κατά τον Harald Szeemann, τον πρώτο ίσως ‘ανεξάρτητο’ επιμελητή, ο ρόλος του είναι αυτός του: «διαχειριστή, ερασιτέχνη, συγγραφέα των παραγωγών, βιβλιοθηκάρη, διευθυντή και λογιστή, εμπνευστή, συντηρητή, χρηματοδότη και διπλωμάτη».¹⁶

Ένας ακόμα ιδιαίτερα πετυχημένος παραλληλισμός είναι αυτός του επιμελητή με τον DJ¹⁷, από την άποψη ότι και οι δύο επιλέγουν μεμονωμένα έργα, τα οποία στη συνέχεια συνδυάζουν για να παράγουν ένα αρμονικό σύνολο. Άλλοι παραλληλισμοί και λογοπαίγνια όπως αυτό του András Szántó είναι εξίσου εύστοχα: «Ο επιμελητής (curator) πάνω απ' όλα, είναι περίεργος (curious). Ο επιμελητής καλλιεργεί και προστατεύει. Ο επιμελητής είναι καλά οργανωμένος. Η αφήγηση ιστοριών είναι η κοινή τέχνη του επιμελητή εκθέσεων και του επιμελητή κειμένου».¹⁸ Αντίστοιχα, κατά τον David Carrier:

«Η επιμέλεια είναι μια άσκηση στην οπτική ρητορική. Ό,τι κάνει ο συγγραφέας σε κείμενα τέχνης, προβάλλοντας μία ερμηνεία έτσι ώστε να μας κάνει να δούμε με ένα νέο τρόπο, το ίδιο κάνει ο επιμελητής με τα έργα τέχνης. Ακριβώς όπως ένας συγγραφέας συγκεντρώνει μια ομάδα από εικόνες για να παρουσιάσει τη ανάπτυξη της τέχνης, ή να υποδείξει οπτικές συγγένειες, ένας επιμελητής επιτυγχάνει το ίδιο αποτέλεσμα με την τοποθέτηση των έργων μαζί σε μια έκθεση».¹⁹

Στο χωρίο αυτό, ο Carrier παραλληλίζει την έκθεση έργων τέχνης με ένα κείμενο, τον επιμελητή με συγγραφέα, άποψη που θα δούμε ξανά αργότερα. Άλλο ένα σημείο του παραπάνω παραθέματος, το οποίο οφείλουμε να σχολιάσουμε, είναι η έννοια της ‘συγκέντρωσης’. Όπως είδαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο ο καλλιτέχνης-συλλέκτης, παραλληλίζεται περισσότερο με τον ρακοσυλλέκτη και λιγότερο με τον συμβατικό συλλέκτη. Αυτό που είναι κοινό στον καλλιτέχνη-συλλέκτη και στον επιμελητή είναι η επιλογή, η οικειοποίηση -όπως σχολιάσαμε παραπάνω-, η

¹³ Rand - Kouris, *Cautionary Tales*, σ. 32.

¹⁴ Hoffmann, “New Voices in Curating...”, *Flash Art International*.

¹⁵ Wade, *Curating in the 21st Century*, σ. 19.

¹⁶ Rand - Kouris, *Cautionary Tales*, σ. 18.

¹⁷ Rand - Kouris, *ό.π.*, σ. 32.

¹⁸ Rand - Kouris, *ό.π.*, σ. 69.

¹⁹ Rand - Kouris, *ό.π.*, σ. 82.

‘ταξινόμηση’ και τελικά η παρουσίαση των ‘ευρημάτων’ σε μορφή εγκατάστασης, ή εντέλει έκθεσης. Είναι όμως ο καλλιτέχνης αυτός που ‘δανείζεται’ χαρακτηριστικά και ιδιότητες του επιμελητή για να ασκήσει ουσιαστικά την κριτική του έναντι στους μουσειακούς θεσμούς και τις εκθεσιακές συμβάσεις - όπως αναλύσαμε στο ακριβώς προηγούμενο κεφάλαιο. Ο επιμελητής δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί συλλέκτης – παρόλο που συγκεντρώνει, κατά τον Carrier εικόνες. Εξ ορισμού, βέβαια, ο επιμελητής σχετίζεται παραδοσιακά με τη συλλογή -εφόσον είναι ο υπεύθυνος, ο φροντιστής της συλλογής-, χωρίς όμως να είναι καθεαυτού συλλέκτης. Ο επιμελητής συγκεντρώνει κάποια έργα, δεν τα συλλέγει, ούτε τα συσσωρεύει. Όμως, όπως θα δούμε στη συνέχεια, υπάρχουν περιπτώσεις που ο επιμελητής λειτουργεί εν μέρει σαν το ρακοσυλλέκτη και τον αρχαιολόγο του Μπένγιαμιν, επαναπροσδιορίζοντας έργα, ή και απλά αντικείμενα, διαταράσσοντας τη γραμμικότητα της ιστορίας, προτάσσοντας αντισυμβατικούς συσχετισμούς.

Ριζωματική έκθεση

Μία καλή έκθεση δεν είναι απλώς η συγκέντρωση και παρουσίαση των έργων των μεγαλύτερων καλλιτεχνών, αλλά θα πρέπει εξίσου να περιλαμβάνει κάποιους κοινωνικούς προβληματισμούς, να μελετά πτυχές της ιστορίας γενικότερα και της ιστορίας της τέχνης ειδικότερα, να εμπεριέχει στοιχεία της γεωγραφίας, του πολιτισμού, και προφανώς να επικοινωνεί κάποιου είδους προσωπικής προοπτικής.²⁰ Και εδώ, προφανές είναι ότι η συγκέντρωση των έργων επηρεάζει το κάθε μεμονωμένο στοιχείο, το κάθε έργο, άλλοτε ενισχύοντάς το, αλλά δυστυχώς και κάποιες φορές απορροφώντας το. Ο επιμελητής μπορεί να κάνει διακριτικούς συσχετισμούς, έως και πρωτοποριακούς συνδυασμούς φαινομενικά αταίριαστων έργων. Έτσι έχουμε δει πολλές εκθέσεις να περιορίζονται σε συμβατικές ομαδοποιήσεις και παρουσιάσεις έργων καλλιτεχνών, που, για παράδειγμα, ανήκουν στο ίδιο καλλιτεχνικό κίνημα, ή δραστηριοποιήθηκαν στο ίδιο χρονικό πλαίσιο, αλλά και εκθέσεις που αντιπαραθέτουν πολύ διαφορετικά μεταξύ τους έργα, ή ακόμα και έργα με καθημερινά αντικείμενα, επαναπροσδιορίζοντάς τα και δημιουργώντας πρωτότυπους παραλληλισμούς. Ένα τέτοιο είδος εκθέσεων που θα μας απασχολήσει περισσότερο στην παρούσα διατριβή, είναι η λεγόμενη *ahistorical exhibition*^{21,22}, και

²⁰ Rand - Kouris, ό.π., σ. 11.

²¹ Αναφέρεται ως «ανιστορική» έκθεση στο «Το δυτικό παράδειγμα ως ιδεολογία οργάνωσης μουσείων: Σχεδιασμός Μουσείων και εκθέσεων» της Σόνιας Χαραλαμπίδου. Θα υιοθετήσουμε τη

τον επιμελητή αυτού του είδους έκθεσης είναι που τελικά συσχετίζουμε με το ρακοσυλλέκτη. Σε καμία περίπτωση δεν παραλληλίζουμε τη συγκέντρωση των έργων με τη συσσώρευση των απορριμμάτων, αλλά συσχετίζουμε τον επαναπροσδιορισμό των αντικειμένων-έργων, τον επαναπροσδιορισμό του ίδιου του παρελθόντος, και συνάμα την ριζωματική παρουσίαση της ιστορίας σύμφωνα με τις πρακτικές του ρακοσυλλέκτη και του αρχαιολόγου όπως είδαμε στην αφήγηση του Μπένγιαμιν. Οι «ανιστορικές» εκθέσεις αμφισβητούν τη συνοχή του ιστορικού πλαισίου και ενθαρρύνουν το θεατή να δει την τέχνη και την ιστορία του παρελθόντος μέσα από την οπτική του παρόντος. Εκτός όμως από τις συμβάσεις της ιστορίας, η έκθεση αυτού του τύπου καταργεί και τις συμβάσεις ταξινόμησης. Ο επιμελητής της βασίζεται στην ενσυναίσθηση²³ για να συνδέσει φαινομενικά αταίριαστα έργα, όπως έναν πίνακα του Rubens με μία εγκατάσταση του Beuys.²⁴ Η «ανιστορική» θεματική προσέγγιση έχει υιοθετηθεί από πολλά μουσεία, μεταξύ των οποίων την Tate Britain και την Tate Modern ακόμα και στην παρουσίαση των ίδιων των συλλογών τους. Έτσι για παράδειγμα βλέπουμε τα νούφαρα του Monet δίπλα σε ένα land-work του Richard Long. Ο στόχος είναι να αποκαλυφθούν αντιστοιχίες μεταξύ έργων που μπορεί να διαφέρουν πολύ υφολογικά, ή ακόμα και να είναι από πολύ μακρινές περιόδους και πολιτισμούς. Οι συγγένειες ξεπερνούν το ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο, ενώ τα συμβατικά υφολογικά κριτήρια που συνήθως εφαρμόζονται στην ιστορία της τέχνης αγνοούνται. Η γραμμικότητα της ιστορίας –και ειδικότερα της ιστορίας της τέχνης- αγνοείται και αντί αυτής παρουσιάζεται μία ιστορία με ριζωματική δομή, με πεδία και διαδρομές, μια ιστορία που υπόκειται σε συνεχή εξέταση. Οι «ανιστορικές» εκθέσεις δεν περιβάλλουν απλά τα έργα τέχνης, δεν τα απορροφούν, αλλά περισσότερο τα υποβάλλουν σε μία διαρκή διαδικασία εξέλιξης που ποτέ δεν σταθεροποιείται, στη διαδικασία του ‘γίγνεσθαι’. Το άνοιγμά τους προς όλες τις κατευθύνσεις και προς μη γραμμικές διαδρομές, προσκαλεί τον κάθε θεατή να βρει τον δικό του τρόπο ανάγνωσης και ερμηνείας. Αυτού του είδους οι απεικονίσεις, επιτρέπουν στο θεατή να δημιουργεί συνεχώς νέους συσχετισμούς και

μετάφραση αυτή με κάποια επιφύλαξη -αντί κάποιων περιφραστικών μεταφράσεων- εξ ου και παραθέτουμε τον όρο μέσα σε εισαγωγικά. Αλλού αναφέραμε ως ριζωματική έκθεση.

²² Μία εμπειριστωμένη ανάλυση στο θέμα της «ανιστορικής» έκθεσης είναι το άρθρο της Debora J. Meijers “The Museum and the ‘ahistorical’ exhibition: The latest gimmick by the arbiters of taste, or an important cultural phenomenon?”, στο Greenberg - Ferguson - Nairne, *Thinking about Exhibitions*, σσ. 7-20.

²³ Ο όρος είναι γνωστός στα αγγλικά ως empathy και αναλύεται στο Bois - Krauss, *Formless*.

²⁴ Το παράδειγμα δεν είναι τυχαίο, αλλά είναι από την έκθεση *A-Historische Klanken* που επιμελήθηκε ο Harald Szeemann το 1988 στο Boymans-van Beuningen Museum του Ρότερνταμ.

να προκαλεί την ιστορία ξανά και ξανά, χωρίς επιβεβλημένες, προ-δεδομένες κατηγορίες. Κατά τον Hans Ulrich Obrist²⁵, ενώ η κλασική ιστορία της έκθεσης τονίζει την τάξη και τη σταθερότητα, βλέπουμε τώρα διακυμάνσεις και αστάθεια και επιλογές με περιορισμένη προβλεψιμότητα. Αντί βεβαιότητες, η έκθεση πλέον εκφράζει συνδυαστικές δυνατότητες και προτάσεις. Τέτοιου είδους εκθέσεις, θα μπορούσαμε να πούμε ότι έχουν τη μορφή του ριζώματος και όχι του δέντρου, όπως είδαμε αναλυτικά στους στοχασμούς των Ντελέζ και Γκουατταρί.²⁶ Ο θεατής της «ανιστορικής» έκθεσης καλείται να περιπλανηθεί στη ριζωματική δομή της, να δημιουργήσει δικούς του συσχετισμούς και όχι να παραμείνει παθητικός δέκτης.

Ο τύπος αυτός έκθεσης δεν είναι εντέλει κάτι τόσο καινούργιο. Από τους πρώτους επιμελητές που τον υιοθέτησε ήταν ο Alexandrer Dornier (1893-1957).²⁷ Ο Dornier²⁸ υποστήριξε τον πρωτοποριακό αυτό για την εποχή τρόπο έκθεσης, με σκοπό να προσελκύσει μια μεγαλύτερη ποικιλία ανθρώπων, αυξάνοντας τα επίπεδα συμμετοχής. Οι καινοτομίες του στον εκθεσιακό χώρο του μουσείου στο Ανόβερο περιλάμβαναν συλλογές αντικείμενων θεματικές και όχι χρονολογικές, αντιπαράθεση έργων τέχνης με αντικείμενα διαφόρων ιστορικών περιόδων, ενώ στο RISD, αφαίρεσε πολλές από τις παραδοσιακές βιτρίνες που περιόριζαν τα αντικείμενα έτσι ώστε να κάνει την αισθητική τους απήχηση μεγαλύτερη.

Βέβαια, οφείλουμε να ομολογήσουμε ότι και πριν τον Dornier, πολλοί ήταν οι συλλέκτες, ή οι καλλιτέχνες που ενδιαφέρθηκαν για την μη-ευρωπαϊκή τέχνη, και που την αντιπαράθεσαν δίπλα σε ευρωπαϊκές εικαστικές δημιουργίες, συχνότερα για να τονίσουν τα κοινά τους στοιχεία, όπως με έργα του εξπρεσιονισμού, ή του κυβισμού. Στις μεικτές αυτές εκθέσεις, κατά την Meijers, ο επιμελητής και ο εθνογράφος συνεργάστηκαν στενά για να προβάλλουν ότι η έκφραση και το ένστικτο είναι

²⁵ Wade, *Curating in the 21st Century*, σ. 52.

²⁶ Deleuze - Guattari, *Mille Plateaux*.

²⁷ Somol, *Anatomy and Ideology*.

²⁸ Από τους πιο πρωτοποριακούς επιμελητές μουσείου, ο Dornier διορίστηκε επιμελητής του Κρατικού Μουσείου του Ανόβερου το 1923. Δύο χρόνια αργότερα έγινε ο νεότερος σε ηλικία διευθυντής μουσείου στη Γερμανία. Από τους πιο δεινούς συλλέκτες πρωτοποριακής τέχνης, προτιμούσε το κίνημα του κονστρουκτιβισμού, και προώθησε καλλιτέχνες όπως οι Piet Mondrian, Naum Gabo, Kazimir Malevich και El Lissitzky. Ως επιμελητής και διευθυντής μουσείου, ο Dornier υπήρξε εξαιρετικά αντισυμβατικός, αντιπαράθετοντας έργα τέχνης με άλλα αντικείμενα διαφόρων ιστορικών περιόδων. Η προοδευτική πολιτική του είχε ως αποτέλεσμα να τον φέρει σε άμεση αντιπαράθεση με το ναζιστικό κόμμα το 1933. Πρωτοστάτησε της αντίδρασης κατά της ναζιστικής έκθεσης τέχνης *Entartete Kunst* το 1936. Έφυγε αναγκαστικά για την Αμερική, όπου έγινε διευθυντής του Μουσείου Τέχνης του Rhode Island School of Design το 1937, όπου και πάλι συνεχίζοντας το πρωτοποριακό του όραμα αναδιοργάνωσε την παραδοσιακή-συμβατική έκθεση των έργων του μουσείου σε δραματικές εγκαταστάσεις που εντέλει κέρδισαν μεγάλη απήχηση από το κοινό.

χαρακτηριστικά της γνήσιας τέχνης, όχι της τέχνης της αστικής τάξης και ότι εκφάνσεις της μπορούμε να βρούμε σε όλες τις εποχές και τους τόπους.²⁹

Στη συνέχεια θα δούμε συγκεκριμένα παραδείγματα «ανιστορικών» εκθέσεων, επιχειρώντας να συσχετίσουμε τη δομή τους –ή καλύτερα την έλλειψη δομής τους- με την πρακτική της περιπλάνησης και τη δυναμική του ριζώματος. Πριν όμως από αυτό οφείλουμε να αναφέρουμε άλλη μία πολύ σημαντική καμπή όσον αφορά το ρόλο του επιμελητή στην καλλιτεχνική διαδικασία, την ανεξαρτητοποίησή του από το μουσείο κατά τη δεκαετία του '60, μέσα από το έργο των δύο πρώτων 'ανεξάρτητων' επιμελητών, Harald Szeemann και Walter Hopps. Έτσι, από μία πρακτική σχετικά στρατευμένη, και σε συμφωνία πάντα με τα κριτήρια και τη λογική του εκάστοτε μουσείου, ή ιδρύματος στο οποίο 'ανήκε' ο επιμελητής, η επιμελητική δράση έχει σήμερα εξελιχθεί σε μία δημιουργική διαδικασία που ξεπερνά τον όποιο θεσμοθετημένο περιορισμό –φυσικό ή ιδεολογικό- του μουσείου και τοποθετείται σε έναν ενδιάμεσο χώρο.

Πριν τους Harald Szeemann και Walter Hopps, ο επιμελητής όσο και δυναμικός και δημιουργικός και να ήταν, ουσιαστικά εργαζόταν ως υπάλληλος σε έναν ίδρυμα, ή σε ένα μουσείο και ήταν αναγκασμένος –'ακινητοποιημένος' ίσως είναι η καλύτερα λέξη στην προκειμένη περίπτωση- να ακολουθεί τους εσωτερικούς κανονισμούς, να παραμένει στάσιμος.

Έτσι, αρχικά ακόμα και ο πρωτοπόρος Harald Szeemann (1933-2005), εργάστηκε για την Kunsthalle της Βέρνης, στην Ελβετία. Το 1969 οργάνωσε την πρωτοποριακή έκθεση *Live in Your Head: When Attitudes Become Form: Works-Processes-Concepts-Situations-Information* (η όποια προσπάθεια μετάφρασης του τίτλου δεν θα ήταν δόκιμη) όταν ακόμα δούλευε στην Kunsthalle της Βέρνης. Η έκθεση αυτή, κατά πολλούς αποτελεί την απαρχή της σύγχρονης επιμελητικής δράσης, όπως είπε ο Bruce Altshuler: «την άνοδο του επιμελητή ως δημιουργού». ³⁰ Η καινοτόμα αυτή έκθεση σηματοδότησε το κλείσιμο μιας δεκαετίας εξαιρετικά εύφορης και πρωτοποριακής για την τέχνη, με έντονο πειραματισμό. Τα κινήματα της Pop Art, των Fluxus, του μινιμαλισμού, του μετα-μινιμαλισμού, της εννοιολογικής τέχνης, της Land Art, της Arte Povera και άλλα που παρουσιάστηκαν στην *Live in Your Head: When Attitudes Become Form* αμφισβήτησαν συμβάσεις της τέχνης που έως τότε

²⁹ Greenberg – Ferguson - Nairne, *Thinking about Exhibitions*.

³⁰ Rand - Kouris, *Cautionary Tales*, σ. 30.

υπήρξαν ανυπέρβλητες και που αφορούσαν το δημιουργό, τη διάρκεια, τη φύση και την υλικότητα του έργου τέχνης.

Στο σημείο αυτό αξίζει να παραθέσουμε ένα απόσπασμα από το εισαγωγικό στην έκθεση κείμενο του Scott Burton:

«Αυτή η έκθεση συγκεντρώνει μια σειρά από καλλιτέχνες των οποίων τα έργα έχουν πολύ λίγα αλλά και πολλά κοινά σημεία. Οι ομοιότητες είναι λιγότερο τυλιστικές απ' ό,τι πνευματικές, τουλάχιστον μεταξύ των συμμετεχόντων Αμερικανών. Κάποιες μεγάλες ομάδες μπορούν να δημιουργηθούν – πολυμορφική ή μη-άκαμπτη τέχνη (Claes Oldenburg, Robert Morris, Eva Hesse, Frank Viner, Richard Tuttle), εννοιολογική ή ιδεατή τέχνη (Edward Kienholz, Lawrence Weiner, Joseph Kosuth, Stephen Kaltenbach, Douglas Huebler), earthworks και έργα από οργανική ύλη (Dennis Oppenheim, Neil Jenney, Michael Heizer, Richard Long), γεωμετρική αφαίρεση (Carl Andre, Sol LeWitt, Richard Artschwager, Fred Sandback), τέχνη της διαδικασίας (Richard Serra, Keith Sonnier, Robert Ryman). Ομαδοποιώντας καλλιτέχνες σύμφωνα με τις προθέσεις τους ή την επιλογή των υλικών τους δημιουργούνται κοινότητες διαφορετικά άσχετες. Για παράδειγμα, ο στόχος των Artschwager και Huebler φαίνεται να είναι η ματαίωση της μεθόδου συλλογής πληροφοριών του θεατή, αλλά πόσο διαφορετικό είναι ένα έργο που αποτελείται από σαράντα ξεχωριστά μέρη ευρέως διασκορπισμένα (του Artschwager), από ένα έργο που περιέχει πληροφορίες (το περιτύλιγμα του πακέτου, τις ονομαστικές αποδείξεις του ταχυδρομείου) που αποδεικνύουν τις διαστάσεις του σε χιλιάδες χιλιόμετρα. Σε καμία περίπτωση δεν είναι δυνατόν να αντιληφθούμε το έργο στο σύνολό του, χωρικά, ή την παράταση του στο χρόνο (στην περίπτωση Huebler, περίπου 40 ημέρες, στην περίπτωση του Artschwager ωστόσο παίρνει καιρό για να εντοπίσει κάποιος όλα τα ξεχωριστά μέρη). Αλλά τα δύο δύσκολα μοιάζουν μεταξύ τους περισσότερο».³¹

Βλέπουμε τελικά πώς ο Burton αναφέρεται ενδεικτικά σε δύο πάρα πολύ διαφορετικά έργα από δύο πάρα πολύ διαφορετικούς καλλιτέχνες, το *40 blps* (1968) του Richard Artschwager και το *Duration Piece 9* (1969) του Douglas Huebler. Το πρώτο έργο αποτελούσαν 40 διασκορπισμένα στην πόλη αντικείμενα, τα γνωστά blps του Artschwager, ενώ το έργο του Huebler στο πνεύμα της mail-art, ήταν ένα κουτί που είχε αποσταλεί και επιστραφεί στον παραλήπτη του πολλές φορές καλύπτοντας έτσι πολλά μίλια της χώρας. Δύο τόσο διαφορετικά φαινομενικά έργα συνδυάστηκαν από τον Szeemann, με μόνο κοινό, αλλά αυθαίρετο παρονομαστή τη διάρκεια, προβληματίσαν τους θεατές, αμφισβήτησαν την παραδοσιακή μέθοδο έκθεσης. Τελικά ο Szeemann αναγκάστηκε να αποχωρήσει από το μουσείο της Βέρνης και να συνεχίσει την καριέρα του ως ανεξάρτητος πλέον επιμελητής.

³¹ Από τον κατάλογο έκθεσης Harald Szeemann, *Live in your Head: When Attitudes Become Form*, Kunsthalle Berne, Βέρνη 1969.

Ο Szeemann, ως ανεξάρτητος επιμελητής οργάνωσε εκθέσεις για πολλά μουσεία, γκαλερί και υπήρξε ο πρώτος διευθυντής της Documenta το 1972. Δεν περιορίστηκε όμως στους θεσμοθετημένους χώρους, αλλά επεκτάθηκε και σε εναλλακτικούς χώρους έκθεσης, εκτός μουσείου και γκαλερί. Από τη στιγμή που ανεξαρτητοποιήθηκε, επικεντρώθηκε στην οργάνωση εκθέσεων με τρόπο δημιουργικό που διέφερε κατά κόρον από την προσέγγιση του μουσείου. Ο Szeemann είναι στην πραγματικότητα ο πρόδρομος των νομάδων επιμελητών, των πλανόδιων επιμελητών, του περιπλανώμενου επιμελητή. Κατά τον Szeemann οι εκθέσεις δεν χρειάζεται να είναι εννοιολογικά ή ποιοτικά πειστικές, αλλά θα μπορούσαν να λειτουργήσουν ως πεδίο δοκιμών για τους καλλιτέχνες και ως «ένα βαρόμετρο για την ανάπτυξη της πρακτικής της τέχνης». ³²

Ο δεύτερος πρωτοπόρος ανεξάρτητος επιμελητής ήταν ο Walter Hopps (1932-2005) και αυτός ένας πολύ απρόβλεπτος επιμελητής που αδιαφορούσε για τους κανόνες, στο έργο του οποίου όμως δεν θα επεκταθούμε. Οι Harald Szeemann και Walter Hopps ήταν δύο από τους κύριους «αρχιτέκτονες»³³ της σημερινής επιμελητικής προσέγγισης, και μετέτρεψαν την πρακτική σε αυτό που είναι σήμερα. Η πιο σημαντική προσφορά τους ήταν η επιμονή τους να παραμείνουν ανεξάρτητοι, απελευθερωμένοι από τις θεσμικές προκαταλήψεις και τον έλεγχο των μουσείων και ιδρυμάτων. Οι εκθέσεις που οργάνωσαν χαρακτηρίζονται από πειραματισμό, ρίσκο - πνευματικό, εννοιολογικό και αισθητικό- αλλά και από έναν ιδιαίτερο σεβασμό προς τους καλλιτέχνες και τον τρόπο που δουλεύουν.

Συμπεραίνουμε συνεπώς ότι ο ανεξάρτητος επιμελητής δεν έχει ως βάση του ένα μουσείο, ή ένα ίδρυμα, αλλά διατηρεί την αυτονομία του και περιφέρεται στους καλλιτεχνικούς κόλπους σαν τον περιπλανώμενο πλάνητα στις παρισινές στοές. Ανήκει στον χώρο της τέχνης, αλλά συγχρόνως διατηρεί την κριτική απόστασή του. Ο κάθε επιμελητής είναι πρωτίστως ο φιλότεχνος, που κατά τον Μπένγιαμιν σχετίζεται με τον πλάνητα. Περνά από έκθεση σε έκθεση, από εργαστήριο σε εργαστήριο, περιπλανιέται στην τέχνη και συγκεντρώνει τα έργα που του αρέσουν, ή που του προκαλούν το ενδιαφέρον με απώτερο εντέλει σκοπό να παρουσιάσει τα έργα αυτά - τις εμπειρίες του αυτές- στο κοινό. Παρατηρεί γύρω του, γνωρίζει την τέχνη - που ουσιαστικά είναι το εμπόρευσμά του- καλύτερα από τον καθένα και χαρτογραφεί

³² Rand - Kouris, *Cautionary Tales*, σ. 30.

³³ Rand - Kouris, *Cautionary Tales*, σ. 17.

τη διαδρομή του, έτσι ώστε να μπορέσει ο θεατής να περιπλανηθεί και αυτός με τη σειρά του στην έκθεση που έχει οραματιστεί και πραγματοποιήσει. Άλλωστε, κατά τον John Tagg:

«Κάθε έκθεση είναι ένας χάρτης. Ως εκ τούτου, όχι μόνο χωρίζει, καθορίζει και περιγράφει μία ορισμένη περιοχή, σηματοδοτώντας τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της και τα σημαντικά σημεία της, παραλείποντας και απλουστεύοντας άλλα, αλλά απεικονίζει επίσης την περιοχή, σύμφωνα με μια μέθοδο προβολής: μια σειρά από συμβάσεις και κανόνες βάσει των οποίων ο χάρτης κατασκευάζεται... το πρόβλημα είναι ότι..., στις εκθέσεις όπως και στους χάρτες, η συμβατική φύση της αναπαράστασης τείνει να κρύβεται από τη χρήση».³⁴

Στο σημείο αυτό θα επιστρέψουμε στις ριζωματικές –όπως τις χαρακτηρίσαμε– εκθέσεις που αναφέραμε προηγουμένως, συγκεκριμένα στην έκθεση *A-Historische Klanken*, που παρουσιάστηκε στο Museum Boymans-van Beuningen του Ρότερνταμ το 1988. Η έκθεση, όπως δηλώνει και ο τίτλος της [Ανιστορικοί ήχοι] αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιου είδους έκθεσης, όπου πολύ διαφορετικά έργα παρουσιάστηκαν το ένα δίπλα στο άλλο. Ο Szeemann, επιμελητής της έκθεσης, χρησιμοποίησε την άνεση του χώρου έκθεσης –και κατ’ επέκταση της πορείας του επισκέπτη– με τέτοιο τρόπο ώστε η ποικιλομορφία και η διαφορετικότητα των έργων που συγκέντρωσε να εξισορροπηθεί. Και ενώ σε πρώτη προσέγγιση η ισορροπία αυτή διατηρείται, με μία πιο κοντινή ματιά οι διαφορές και οι αντιθέσεις ξεχωρίζουν. Η έκθεση οργανώθηκε σε τρεις αίθουσες, στο κέντρο της καθεμίας κυριαρχούσε ένα γλυπτό-εγκατάσταση, το *Grond* του Beuys, το *Buffet* του Imi Knoebel και το *Studio Piece* του Bruce Nauman. Σκοπός του Szeemann ήταν τα γλυπτά να επικοινωνήσουν με τα υπόλοιπα έργα της έκθεσης, του κάθε δωματίου, για την παραγωγή ενός διαλόγου.³⁵ Κάθε δωμάτιο είχε και ένα θέμα, με το κεντρικό δωμάτιο να παρουσιάζει, κατά τον επιμελητή, «μία πνευματική σύγχυση, μία έντονη προσφυγή στην ανθρώπινη δημιουργικότητα, τον πόνο και το θάνατο», στο δεύτερο δωμάτιο να κυριαρχεί «η σιωπή του κενού και του μονόχρωμου», και στο τρίτο «η ιερή ανύψωση του φαινομενικά ασήμαντου».³⁶ Αντισυμβατικές αντιπαραθέσεις έργων αναδείκνυαν τις θεματικές. Έτσι στο κεντρικό δωμάτιο το *Tower of Babel* [Ο πύργος της Βαβέλ]

³⁴ John Tagg, “A Socialist Perspective on Photographic Practice”, στο Hill – Kelly - Tagg, *Three Perspectives on Photography*.

³⁵ Όπως αναφέρει η Debora J. Meijers στο Greenberg – Ferguson - Nairne, *Thinking about Exhibitions*, σ. 9.

³⁶ Greenberg – Ferguson - Nairne, ό.π., σ. 10.

(1563) του Breughel, από τη συλλογή του μουσείου, εικονογραφούσε τη σύγχυση και το *Three Crosses* [Οι τρεις σταυροί] (1620) του Rubens τον πόνο. Εκτός των έργων του Breughel, του Rubens, του Beuys, του Nauman, παρουσιάστηκαν πολλά ακόμα έργα από πληθώρα καλλιτεχνών διαφόρων χρονολογιών και στυλ, όπως ο Rothko, ο Hieronymus Bosch, ο Mondrian, μαζί με έπιπλα και αντικείμενα από διαφορετικές εποχές. Απώτερος σκοπός του επιμελητή η αναζήτηση της διαχρονικής ουσίας της τέχνης, μίας ουσίας που δεν γνωρίζει ούτε χρονικούς ούτε υφολογικούς περιορισμούς.

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ο χώρος που φιλοξένησε την έκθεση ήταν ένας τυπικός 'άσπρος κύβος'. Η ουδετερότητα του χώρου, η ομοιόμορφη φωτεινότητα, η ευρυχωρία και η άνεση στην κίνηση, λειτούργησε κατά την Debra J. Meijers³⁷ σαν τον ίδιο το θεσμό του μουσείου, εξισώνοντας τα πάντα, και προβάλλοντας την πνευματικότητα της τέχνης. Από την άλλη, ένα τέτοιο πλαίσιο δεν είναι απαραίτητο για μία «ανιστορική» έκθεση. Το δεύτερο συνεπώς παράδειγμα «ανιστορικής» έκθεσης που θα δούμε φιλοξενήθηκε σε έναν σαφώς πιο περιορισμένο χώρο, τα έργα στήθηκαν σε αρκετά κοντινές αποστάσεις, ενώ αντί για καθαρό ομοιόμορφο φως, κυριάρχησαν οι έντονες φωτοσκιάσεις. Η έκθεση *The Physical Self* με επιμελητή τον σκηνοθέτη Peter Greenaway φιλοξενήθηκε στο ίδιο μουσείο, το Museum Boymans-van Beuningen στο Ρότερνταμ το 1991-2. Αυτή τη φορά ο επιμελητής επέλεξε να προβάλλει όχι την πνευματικότητα, αλλά την υλικότητα της τέχνης. Κατέρριψε και αυτός ταξινομικές και εκθεσιακές συμβάσεις, αμφισβήτησε τη γραμμικότητα της ιστορίας. Όλα τα έργα –ζωγραφικά ή γλυπτικά- που παρουσιάστηκαν, προήλθαν από διαφορετικές εποχές και στο σύνολό τους αφορούσαν το ανθρώπινο σώμα. Τα έργα αντιπαραθέτονταν με αντικείμενα που σχετίζονται με το σώμα, σέλες ποδηλάτων, μαχαιροπίρουνα και πολλά άλλα. Τα γυμνά αγάλματα που υπερτερούσαν της όλης σύνθεσης συνομιλούσαν άμεσα με το κοινό.

Κατά την Meijers³⁸, ενώ ο Szeemann προβάλλει την πνευματικότητα της τέχνης, ο Greenaway ασκεί κριτική στον ίδιο το θεσμό του μουσείου. Έτσι βλέπουμε πως τελικά ο τύπος αυτός έκθεσης δεν περιορίζεται σε κάποια συγκεκριμένη θεματολογία, ούτε αποτελεί μία νοσταλγική ματιά στο παρελθόν, αλλά είναι ένας δυναμικός τρόπος παρουσίασης της τέχνης, χωρίς να την κατηγοριοποιεί, να την περιορίζει, να τη στριμώχνει σε καλούπια. Η «ανιστορική» έκθεση είναι ένα ρίζωμα, μία συνάθροιση,

³⁷ Greenberg – Ferguson - Nairne, ό.π., σ. 17.

³⁸ Greenberg – Ferguson - Nairne, ό.π., σ. 18.

ένα κολάζ ανόμοιων αποσπασμάτων, θραυσμάτων, όπου μπορεί να διακοπεί σε οποιοδήποτε σημείο χωρίς να επηρεαστεί η δομή της. Κάθε θραύσμα επαναπροσδιορίζεται σε σχέση και με τα υπόλοιπα. Κάθε έργο στη ριζωματική έκθεση μπορεί να συνδεθεί με οποιοδήποτε άλλο και συνδέεται με όλα τα άλλα. Κάθε έργο αποτελεί και ένα ξεχωριστό δυναμικό πεδίο. Η ριζωματική έκθεση συνάδει με τη θεώρηση της ιστορίας ως αποσπασματική και όχι ως γραμμική, όπως είδαμε στον Μπένγιαμιν στο πρώτο μέρος της διατριβής, αλλά και με την παραδοχή ότι εμμένοντας σε μία αντίστοιχη θεώρηση γραμμικής εξέλιξης της τέχνης, ουσιαστικά την περιορίζουμε.

Και εδώ διακρίνουμε μία ασυμφωνία. Πως μπορούμε να δεχτούμε ότι μπορεί να πραγματοποιηθεί μία ριζωματική έκθεση ενώ διατηρείται η παντοδυναμία του ενορχηστρωτή, του επιμελητή; Κατά τον Frans Boenders³⁹ αυτή ακριβώς η παντοδυναμία του επιμελητή αποκαλύπτει την εγωιστική πλευρά της «ανιστορικής» έκθεσης. Ο επιμελητής επιλέγει τα έργα βάση των δικών του και μόνο κριτηρίων, βάση του δικού μόνο ενστίκτου. Η συνεπώς έκθεση μπορεί να λειτουργήσει ως ένα παιχνίδι δύναμης μεταξύ των επιμελητών και των διευθυντών μουσείων, όπως πολύ χαρακτηριστικά υποστηρίζει η Meijers.⁴⁰ Αυτή η εξαιρετικά υποκειμενική επιλογή διασφαλίζει τη θέση ισχύος του παντοδύναμου επιμελητή, ο οποίος εντέλει πλέον όχι μόνο ενορχηστρώνει την έκθεση, αλλά κατευθύνει την ίδια την αγορά της τέχνης. Μήπως τελικά εδώ κάποιοι οικειοποιούνται την πρακτική της περιπλάνησης –και, όπως συσχετίστηκε στο πρώτο μέρος, την έννοια του ριζώματος- για να διασφαλίσουν την παντοδυναμία τους; Και μήπως τελικά ο θάνατος του συγγραφέα έχει απλά γεννήσει έναν ακόμα πιο ισχυρό *auteur*; Και ενώ οι Ντελέζ και Γκουατταρί δηλώνουν «εφόσον ο καθένας μας ήταν αρκετοί, ήμασταν ήδη πλήθος»⁴¹, ο εγωκεντρικός επιμελητής της ριζωματικής έκθεσης τονίζει ότι υπάρχει μόνο εκείνος. Δεν υποστηρίζουμε ότι μία τέτοιου είδους έκθεση δεν θα μπορούσε να λειτουργήσει, αλλά για να επιτύχει όλα αυτά που πρεσβεύει θα πρέπει να μετριάσει την παρουσία του ενός δημιουργού ειδήμονα, ειδάλλως απλά λειτουργεί σαν εργαλείο στα χέρια κάποιων που ουσιαστικά κατευθύνουν το κοινό και την αγορά. Αρκεί στο αντίποδα

³⁹ Boenders, *Kunst zonder Kader*.

⁴⁰ Greenberg – Ferguson - Nairne, *Thinking about Exhibitions*, σ. 18.

⁴¹ Deleuze - Guattari, *A Thousand Plateaus*, σ. 3.

να θυμηθούμε την πραγματικά ‘δημοκρατική’ επιλογή των ευρημάτων στις ανασκαφές του Dion που είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο.

Ο περιπλανώμενος φιλότεχνος

Στο σημείο αυτό, και πριν ολοκληρώσουμε την παρούσα διατριβή, θα αναφερθούμε και στην αντιστροφή των ρόλων, στον θεατή-φιλότεχνο ως περιπλανώμενο. Ήδη, είδαμε στην αφήγηση του Μπένγιαμιν ότι ο πλάνητας, η γραφική αυτή φιγούρα των παρισινών στοών, σχετίζεται με τον φιλότεχνο. Και ήδη αναλύσαμε προηγουμένως πως η θέαση του έργου τέχνης, ή της έκθεσης τέχνης -που υποστηρίξαμε ότι αντικατέστησε το έργο- είναι πλέον ενεργητική, ο θεατής εξελίσσεται σε συμμετέχοντα. Επίσης είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο πώς κάποιοι καλλιτέχνες προσκαλούν τους θεατές, ή καλύτερα, τους συμμετέχοντες στο έργο τους να περιπλανηθούν στην πόλη, όπως, για παράδειγμα, οι Καταστασιακοί, ή η Janet Cardiff. Στο σημείο αυτό θα αναφερθούμε σε κάποιες εκθέσεις που εντέλει ευνοούν την ίδια την περιπλάνηση του θεατή.

Παλαιότερα ένα έργο τέχνης χαρακτηριζόταν ‘καλό’ αν ήταν αισθητικά άρτιο, αν πληρούσε τους ‘κανόνες’ –θεματικούς, υφολογικούς, τεχνικούς- που όριζε η κάθε εποχή. Από τις δεκαετίες του ‘50 – ‘60 και ύστερα, ένα εικαστικό έργο μπορούσε να θεωρηθεί ‘επιτυχημένο’, εάν ήταν εννοιολογικά βάσιμο. Σήμερα, η υπέρτατη αναγνώριση είναι ότι ένα έργο «λειτουργεί καλά σε ένα συγκεκριμένο χώρο».⁴²

Σύμφωνα με αυτή την άποψη, η εντοπιότητα του έργου, ο τρόπος έκθεσής του, και η ενεργή συμμετοχή του κοινού στην πρόσληψή του παίζουν καθοριστικό ρόλο στην επιτυχία του. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα ο θεατής, όπως είπαμε και πριν, να συμμετέχει πλέον στην καλλιτεχνική διαδικασία, να πρέπει να κινηθεί, εκτοπίζοντας ουσιαστικά την ίδια την έννοια του ‘θεατή’⁴³, εξελίσσοντας την οπτική δραστηριότητα της θέασης σε συνολική αισθητηριακή εμπειρία. Από τα δρώμενα του Kargow, και την περιπλάνηση των Καταστασιακών, στα έργα του μινιμαλισμού και ύστερα, ο θεατής δεν περιορίζεται στη θέαση του έργου τέχνης, αλλά υποχρεώνεται να επενδύσει στην επαφή του με αυτά. Το κίνημα του μινιμαλισμού συγκεκριμένα δημιούργησε μια νέα πραγματικότητα, τροποποιώντας τις συμβάσεις της εικαστικής πρόσληψης. Μας έδωσε μια διαφορετική μορφή ευχαρίστησης από την τέχνη

⁴² Greenberg – Ferguson - Nairne, *Thinking about Exhibitions*, σ. 116.

⁴³ Θυμίζουμε την αντίστοιχη αναφορά σε σχέση με το έργο της Janet Cardiff.

καθιερώνοντας νέα κριτήρια, όπως αναφέρει η Johanne Lamoureux.⁴⁴ Έκτοτε, αντί της φορμαλιστικής εμπειρίας, όπου η επαφή με ένα ζωγραφικό συνήθως έργο αποτελούσε μία στιγμή «αισθητικής απολίθωσης»⁴⁵, ο φιλότεχνος πλέον απαιτεί να βιώσει το ίδιο το ταξίδι, η εμπειρία και η συμμετοχή στο καλλιτεχνικό έργο είναι ένας από τους όρους της αισθητικής ευχαρίστησης ή του ενδιαφέροντος του. Το μοντέλο αυτό επηρεάζει την ίδια τη συμπεριφορά του θεατή. Επίσης, το μέσον της εγκατάστασης, καθώς και η έκθεση τέχνης σε εναλλακτικούς χώρους, αναπόφευκτα ξεπερνούν το μουσείο, συνδέουν το μουσείο με την πόλη και προσβλέπουν στην περιπλάνηση του θεατή. Η επίσκεψη στο μουσείο αντικαθίσταται από μια σειρά διαδρομών μέσα στην ίδια την πόλη.

Σαφώς πρόδρομοι αυτής της μορφής τέχνης, ή μάλλον καλύτερα πρόσληψης τέχνης, όπως είδαμε και σε προηγούμενο κεφάλαιο, ήταν οι Καταστασιακοί, όπου με το *dérive*, την βασική τεχνική της ψυχογεωγραφίας τους, επεδίωξαν να ξαναγνωρίσουν την πόλη τους, να βιώσουν την πραγματική ζωή πέρα από το παραπλανητικό φίλτρο της κοινωνίας του θεάματος. Για τους Καταστασιακούς η ζωή και η τέχνη ήταν άρρηκτα συνδεδεμένες και βρίσκονταν μέσα στην ίδια την πόλη. Αλλά και πολύ πριν τους Καταστασιακούς φαίνεται να σχετίζεται η περιπλάνηση με την εικαστική πρόσληψη. Συγκεκριμένα, ενδιαφέρον ίσως θα ήταν να αναφέρουμε ότι, τα προτεινόμενα σχέδια για την ανακαίνιση του Λούβρου -όπως φαίνεται σε ορισμένα έργα του Hubert Robert-, που τελικά καρποφόρησαν τον 19ο αιώνα, πρότειναν αίθουσες με θεατρικό φωτισμό και βιτρίνες που φιλοξενούσαν τα έργα ζωγραφικής, και που έμοιαζαν πολύ με τις στοές που απολάμβανε ο πλάνητας του Μποντλέρ.⁴⁶ Στο σημείο αυτό θα ήταν ίσως ενδιαφέρον να θυμίσουμε τον Henry James και το έργο του *A Small Boy and Others* (1913), που αναφέραμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, και την εξαιρετικά επωφελή και ελεύθερη περιπλάνησή του ως μικρό παιδί στις αίθουσες του Λούβρου.⁴⁷

Κατά τον Hans Ulrich Obrist, υπάρχουν τρία βασικά είδη μεγάλων εκθέσεων σήμερα:

«Από τη μία πλευρά, υπάρχει η σε μεγάλη κλίμακα διασπαρμένη έκθεση όπου τα έργα θα πρέπει να αναζητηθούν σαν μια βελόνα στα άχυρα, αφήνοντας τον επισκέπτη να συμπεριφέρεται σαν χοίρος σε αναζήτηση τρουφών. Η διαδραστικότητα περιορίζεται στην ανάγνωση του χάρτη. Η πράξη του βλέπειν γίνεται ένα απλό

⁴⁴ Greenberg - Ferguson - Nairne, *Thinking about Exhibitions*, σ. 116.

⁴⁵ Greenberg - Ferguson - Nairne, *ό.π.*, σ. 122.

⁴⁶ Greenberg - Ferguson - Nairne, *ό.π.*, σ. 121.

⁴⁷ James, *A Small Boy and Others*.

τσεκάρισμα του καταλόγου. Από την άλλη πλευρά, υπάρχει η block-buster έκθεση η οποία είναι ακόμη πιο προβληματική καθώς επιχειρεί να παράσχει μια πανοπτική έρευνα. Εκεί πάντα υπάρχει ο κίνδυνος να φαίνεται επιτηδευμένη, δεδομένου ότι δεν λαμβάνει υπ' όψιν το γεγονός ότι η έκθεση είναι 'μία αλήθεια που περιβάλλεται από πολλές άλλες αλήθειες που αξίζει να διερευνηθούν'. Η τρίτη επιλογή είναι η μεγάλης κλίμακας έκθεση ως περίπατος». ⁴⁸

Η διαφορά του πρώτου με το τρίτο είδος είναι φαινομενικά μικρή, αλλά ουσιαστικά καίρια, και αφορά κυρίως την ελευθερία, τη συμμετοχή και εντέλει τη συμπεριφορά του θεατή και το πόσο δημιουργική και μη στρατευμένη μπορεί να είναι η περιπλάνησή του στην έκθεση. Σε μία έκθεση περίπατο, ο θεατής διατηρεί την αυτοτέλειά του, ενώ στην πρώτη περίπτωση, στην μεγάλης κλίμακας «διασπαρμένη στο χώρο» ⁴⁹ έκθεση, ο θεατής απλά νομίζει ότι περιπλανιέται, ενώ στην πραγματικότητα κατευθύνεται. Εδώ βλέπουμε πώς η ταχύτητα και ο χρόνος παίζουν ξανά σημαντικό ρόλο στην περιπλάνηση, ουσιαστικά διαφοροποιώντας την από τη στρατευμένη πορεία. Η μεγάλης κλίμακας έκθεση 'κυνήγι', μέσω της καταχρηστικής οικειοποίησης της περιπλάνησης, εντέλει αποτελεί ένα τέχνασμα στα χέρια του ίδιου του μουσείου. Από την άλλη η έκθεση περίπατος αφήνει πραγματικά ελεύθερο το θεατή να διαγράψει τη δική του διαδρομή, να βγάλει τα δικά του συμπεράσματα. Αντίστοιχη διαφοροποίηση επισημαίνει ο De Certeau ⁵⁰ ανάμεσα στο χάρτη και την περιήγηση, περιγράφοντας το χάρτη ως αυτόνομο, που ο καθένας μπορεί να χρησιμοποιήσει όπως επιθυμεί, ενώ από την άλλη, η περιήγηση είναι συγκεκριμένη, έως και στρατευμένη.

Για να επανέλθουμε στον Obrist, ο επιμελητής υποστηρίζει ότι ο καλύτερος τρόπος να γνωρίσουμε το μουσείο, είναι αν το δούμε ως ένα περίπατο. Παραλληλίζει την εμπειρία αυτή με την ανάγνωση των έργων του Robert Walser. ⁵¹ Κατά τον Obrist, ο Walser στα αποσπασματικά του έργα συνειδητά διακόπτει τη γραμμικότητα της αφήγησης, με αποτέλεσμα η έλλειψη της αφηγηματικής πλοκής να εκλαμβάνεται – λανθασμένα- από τους αναγνώστες ως έλλειψη δράσης. Η έλλειψη αυτή αφήνει το εκάστοτε έργο ανοικτό -όπως υποστήριξε ο Eco- σε ποικίλους τρόπους ερμηνείας. Ο κάθε αναγνώστης συνδέει τα θραύσματα που αποτελούν το έργο με τον δικό του τρόπο, όπως άλλωστε είδαμε και στο *Σχέδιο εργασίας περί στοών* του Μπένγιαμιν. Η

⁴⁸ Obrist, "In the Midst of Things...", *Art & Design Magazine*, σ. 89.

⁴⁹ Η Mary Jane Jacob, χαρακτηρίζει αυτού του είδους τις εκθέσεις ως 'scattered site', στο άρθρο της "Making History in Charleston", στο Jacob, *Places with a Past*, σ. 5. Μεταφράζουμε περιφραστικά ως «διασπαρμένες στο χώρο» εκθέσεις μέσα σε εισαγωγικά.

⁵⁰ De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, σσ. 119-130.

⁵¹ Obrist, "In the Midst of Things...", *Art & Design Magazine*, σ. 87.

οπτική του Walser παραλληλίζεται με εκείνη του περιπλανώμενου φιλότεχνου που βιώνει το παρόν σαν μια διαστρωμάτωση του χρόνου. Είναι αρκετά ενδιαφέρον το γεγονός ότι ο Hans Ulrich Obrist, ένας από τους πιο πρωτοποριακούς ανεξάρτητους επιμελητές παγκοσμίως, σχετίζει την ανάγνωση ενός αποσπασματικού συγγραφικού έργου με τη μουσειακή εμπειρία, κάτι που είδαμε προηγουμένως να κάνει και ο David Carrier.

Ο Obrist περνά από τη θεωρία στην πράξη με μία από τις πιο ενδιαφέρουσες εκθέσεις που έχει επιμεληθεί, την έκθεση *Retrace your Steps: Remember Tomorrow*, που οργανώθηκε το 2000 στο Sir John Soane's Museum. Η έκθεση σύγχρονων έργων τέχνης, οι δημιουργοί των οποίων επηρεάστηκαν και ανταποκρίθηκαν στο χώρο και την ιστορία του Μουσείου, σε συνδυασμό με την ήδη υπάρχουσα συλλογή, τονίζει αυτή τη διαστρωμάτωση του χρόνου που αναφέραμε προηγουμένως σε σχέση με τις «ανιστορικές» εκθέσεις, ενώ η έκθεση μέσα στην έκθεση, το μουσείο μέσα στο μουσείο, όπως θα δούμε πιο αναλυτικά στη συνέχεια, ευνοεί την περιπατητική εμπειρία που προσβύει ο επιμελητής. Μπορεί η περιπλάνηση να μη πραγματοποιείται στην πόλη, αλλά σίγουρα λαμβάνει χώρα στην ιστορία και στον 'ενδιάμεσο χώρο' του πρωτότυπου αυτού μουσείου.

Το μουσείο του αρχιτέκτονα και συλλέκτη Sir John Soane (1753-1837), άνοιξε τέσσερα χρόνια πριν το θάνατό του -το 1833-, στεγάζεται στο σπίτι και εργαστήριο του Soane και φιλοξενεί πολλά και πολύ διαφορετικά έργα, από αντίκες, πίνακες του Turner και του Hogarth, έως αρχιτεκτονικά σχέδια του ίδιου του Sir John Soane. Το μουσείο θυμίζει εκτεταμένο 'δωμάτιο θαυμάτων', (Wunderkammer) και σχεδόν δεν υπάρχει χώρος για να αναπνεύσει κανείς. Κάθε δωμάτιο και διάδρομος είναι γεμάτος με έργα ζωγραφικής, χαρακτηριστικά, θραύσματα γλυπτών και αρχιτεκτονικά απομεινάρια. Τα ράφια φτάνουν ως την οροφή και υπάρχουν τοίχοι μέσα στους τοίχους, και αναρίθμητες κόγχες. Υπάρχει μια αίσθηση τεράστιας συμπίεσης, και μια «διάχυτη αίσθηση του χαώδους», όπως αναφέρεται στο δελτίο τύπου της έκθεσης.⁵² Οι περισσότεροι από τους καλλιτέχνες που επιλέχθηκαν από τον επιμελητή να συμμετάσχουν στο εγχείρημα έχουν αποφύγει να διαταράξουν την ήδη υπάρχουσα έκθεση, σε σημείο πολλά από τα έργα να είναι σχεδόν πραγματικά αόρατα. Το μουσείο του Sir John Soane, βρίσκεται ανάμεσα στην ιδιωτική και τη δημόσια

⁵² Musgrave, "Retrace your Steps: Remember Tomorrow", *Art Monthly*, σσ. 27-29.

σφαίρα, τα σύγχρονα έργα γίνονται ένα με την υπάρχουσα έκθεση, η διαφοροποίηση μεταξύ του έργου και του πάρεργου για μια ακόμα φορά καταρρίπτεται. Κατά τον επιμελητή, η μόνιμη έλξη μεταξύ της προβολής και της αφάνειας χαρακτηρίζει και την ίδια την έκθεση.⁵³ Οι καλλιτέχνες που ‘συνομιλούν’ με τον Sir John Soane είναι οι Douglas Gordon, Gilbert & George, Katharina Fritsch, Anish Kapoor, Richard Hamilton, οι αρχιτέκτονες Rem Koolhaas, Herzog & De Meuron και πολλοί άλλοι, ενώ στα πλαίσια της έκθεσης φιλοξενούνται στο μουσείο δύο ακόμα μικρά μουσεία, το Nano Museum και το The Museum of Jurassic Technology, καθώς και εκθέματα από ένα τρίτο μουσείο, το Invisible Museum. Η κατεύθυνση του ‘περιπάτου’ του επισκέπτη δεν είναι προκαθορισμένη, αλλά ο ριζωματικός, λαβυρινθώδης χώρος επιτρέπει πολλές διαφορετικές διαδρομές, καθώς και πολλές διαφορετικές αναγνώσεις. Τα έργα δεν έχουν σήμανση και στους θεατές/συμμετέχοντες στην εμπειρία δίνεται ένα πλάνο του χώρου που συμπεριλαμβάνει και τις νέες προσθήκες, τα σύγχρονα έργα. Η ιδιαίτερη αυτή έκθεση που επιμελήθηκε ο Hans Ulrich Obrist πραγματικά μετατρέπει την εμπειρία του επισκέπτη στο μουσείο σε περίπατο, σε μία περιπλάνηση όχι τόσο μόνο μέσα στο χώρο, αλλά ακόμα περισσότερο μέσα στο χρόνο. Η ιστορία που έχει βρει καταφύγιο στο σπίτι του Sir John Soane δεν είναι μία ιστορία γραμμική και συμβατική, αλλά μία ιστορία ριζωματικής μορφής, όπου τα διαφορετικά στρώματα, της αρχαιότητας, του 19^{ου} αιώνα, ή της σύγχρονης εποχής, μπλέκονται μεταξύ τους εμπλουτίζοντας την εμπειρία και αμφισβητώντας τις μουσειακές συμβάσεις.

Άλλες εκθέσεις που ευνοούν την περιπλάνηση του κοινού, είναι εκείνες που επεκτείνονται στην πόλη. Μία από τις πρώτες εκθέσεις τέτοιου είδους ήταν η *Skulptur Projekte Münster* στο Μύνστερ της Γερμανίας. Η έκθεση *Skulptur Projekte Münster* οργανώθηκε για πρώτη φορά το 1977. Σε πειραματικό ακόμα στάδιο, αποτελείτο από οκτώ υπαίθρια έργα, ενώ το 1987 η έκθεση επεκτάθηκε και περιλάμβανε περίπου πενήντα νέες παρεμβάσεις στο αστικό περιβάλλον, και το 1997 διευρύνθηκε και πάλι, όπου και παρουσιάστηκαν περίπου 80 σχέδια και μακέτες. Η έκθεση συνεχίστηκε και το 2007. Ειδικά στη δεύτερη έκθεση, του 1987, οι επιμελητές Kasper König και Klaus Bussmann, εστίασαν περισσότερο σε έργα που

⁵³ Obrist, “Retrace your Steps: Remember Tomorrow...”, *Parkett*, σσ. 185-188.

σχετίζονταν με την πόλη και την ιστορία της.⁵⁴ Αφορμή για την έκθεση αρχικά, ήταν η δημόσια κατακραυγή που επέφερε η τοποθέτηση του κινητικού γλυπτού του George Rickey στην πόλη τη δεκαετία του '70. Και οι δύο επιμελητές, Kasper König και Klaus Bussmann, ήταν εξαιρετικά εξοικειωμένοι με την πόλη του Μύνστερ, την ιστορία, τη δομή και το περιβάλλον της, γεγονός που αποτέλεσε τεράστιο πλεονέκτημα στην οργάνωση και διευκόλυνση αυτής της πολύ φιλόδοξης έκθεσης. Σύμφωνα με τους επιμελητές, ο ιδανικός θεατής μίας τέτοιας έκθεσης δεν είναι άλλος από τον πλάνητα: «Ο ιδανικός επισκέπτης της έκθεσης δεν είναι ο συμμετέχων στο διεθνή τουρισμό τέχνης, αλλά ο πλάνητας που άπραγος κάνει βόλτες στο Μύνστερ και παρακολουθεί την αλληλεπίδραση τέχνης και πόλης».⁵⁵ Ο θεατής δεν είναι πλέον ένας παθητικός δέκτης, ένα ζευγάρι μάτια, αλλά προσκαλείται να αναζητήσει τα έργα τέχνης που αποκαλύπτονται, κριτικάρουν και εγείρουν θέματα που σχετίζονται με τον τόπο και το χώρο. Η έκθεση περιελάμβανε πολλά στούντιο καλλιτεχνών, παρακάμπτοντας με τον τρόπο αυτό ακόμα περισσότερες εκθεσιακές συμβάσεις της εποχής. Επιπλέον, δεν υπήρχε καμία απαίτηση ότι τα έργα πρέπει να λειτουργούν ως ένα σύνολο, και δεν υπήρχε καμία πίεση προς τον συμμετέχοντα 'θεατή' να πρέπει να εντοπίσει κάθε έργο, πόσο μάλλον να ακολουθήσει κάποια συγκεκριμένη διαδρομή. Αντί συμβατικού καταλόγου, οι επιμελητές παρουσίασαν ενός είδους οδηγού της πόλης που περιελάμβανε ένα συνοπτικό εισαγωγικό κείμενο, και σύντομα λήμματα για κάθε έργο, ή παρέμβαση.

Ως άλλοι πλάνητες⁵⁶, οι επισκέπτες της έκθεσης *Skulptur Projekte Münster* αφήνονταν ελεύθεροι να περιπλανηθούν στην πόλη του Μύνστερ, να ακολουθήσουν τις δικές τους προσωπικές διαδρομές, να αναζητήσουν τις δικές τους ερμηνείες και τους δικούς τους συσχετισμούς, να δημιουργήσουν τις δικές τους ξεχωριστές και προσωπικές αφηγήσεις. Με την έκθεση των έργων γύρω από την πόλη, οι επιμελητές εξασφάλισαν διττό ρόλο για την πόλη. Η πόλη ήταν ο εκθεσιακός χώρος μεν, αλλά και το αντικείμενο αναφοράς.⁵⁷ Ο περιπλανώμενος φιλότεχνος γινόταν μέρος της πόλης του Μύνστερ, ως ο ιδανικός επισκέπτης. Αυτή η σχέση προσδίδει ουσιαστικά στο θεατή μια καλλιτεχνική συμπεριφορά, ο θεατής περιπλανώμενος συμπληρώνει, όπως έχουμε κατ' επανάληψη επαναλάβει, το έργο. Δεδομένου ότι ο χάρτης

⁵⁴ Marincola, *What makes a great Exhibition?*, σσ. 33-34.

⁵⁵ Marincola, ό.π., σ. 34.

⁵⁶ Σαφώς αναφερόμαστε στον επισκέπτη της έκθεσης ως πλάνητα συμβολικά και όχι κυριολεκτικά, καθώς –όπως έχουμε αναλύσει σε προηγούμενο κεφάλαιο– ο πλάνητας ουσιαστικά υφίσταται μόνο σε συγκεκριμένο ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο και γεωγραφικό προσδιορισμό, το Παρίσι του 19^{ου} αιώνα.

⁵⁷ Greenberg - Ferguson - Nairne, *Thinking about Exhibitions*, σ. 128.

αντικαθιστά την εικόνα, η πόλη τελικά αντικαθιστά το μουσείο, όπως χαρακτηριστικά λέει η Johanne Lamoureux.⁵⁸

Ο επισκέπτης επίσης σχετίζεται με τον πλάνητα –συμβολικά και πάλι- λόγω της κοινής τους αποστασιοποίησης. Αυτό σημαίνει ότι, για την τροποποίηση της πολιτιστικής συμπεριφοράς, δεν είναι αρκετό μόνο να αλλάξει ο τόπος ή ο τρόπος όπου η τέχνη έχει τεθεί στη διάθεση του κοινού, αλλά θα πρέπει να επηρεαστεί και η ίδια η συμπεριφορά του κοινού, και τελικά αυτή είναι η διαφορά μεταξύ του πρώτου και του τρίτου είδους έκθεσης που αναφέρει ο Obrist παραπάνω. Η ουσιαστική διαφορά έγκειται στη συμπεριφορά του θεατή, αν ο θεατής εμμονικά προσπαθεί να βρει όλα τα έργα της «διασπαρμένης στο χώρο» έκθεσης, χάνει την ουσία, και μετατρέπεται στον ‘άνθρωπο του πλήθους’ του Πόε, ενώ, αν διατηρήσει την απόστασή του και περιπλανηθεί ελεύθερα μέσα στην πόλη, συγχρόνως παρατηρώντας και την ίδια την πόλη, παραλληλίζεται με τον άνετο και αποστασιοποιημένο πλάνητα. Το σημείο αυτό είναι καίριο και ίσως από τα πιο σημαντικά επιχειρήματα όλης της διατριβής. Ο αποστασιοποιημένος και ανεξάρτητος φιλότεχνος, αυτός που δεν καταναλώνει απλά παθητικά την τέχνη, αλλά συμμετέχει συνειδητά στην τέχνη προβάλλοντας τη δική του ανάγνωση είναι ο ήρωας της μεταμοντέρνας ζωής όπως ο πλάνητας, που δεν επηρεάστηκε από το ρυθμό της εκβιομηχάνισης, ήταν ο ήρωας της μοντέρνας ζωής. Η κατευθυνόμενη πορεία που κατακρίθηκε από τον Henry James έχει τη μορφή του δέντρου που οι Ντελέξ και Γκουατταρί αμφισβητούν. Η περιπλάνηση του πλάνητα, το χάσιμο στο λαβύρινθο του άστεως ή του κειμένου του Μπένγιαμιν, το *dérive* των Καταστασιακών, το ριζωμα του Ντελέξ συγκλίνουν και πρεσβεύουν τελικά ένα δημιουργικό τρόπο σκέψης και μία αντιμετώπιση ζωής, της ζωής όπου τίποτα δεν είναι στατικό, τα πάντα εξελίσσονται, γίνονται, και όπου τίποτα δεν θα πρέπει να γίνεται αποδεκτό παθητικά.

Για να επανέλθουμε στις εκθέσεις, «διασπαρμένες στο χώρο» εκθέσεις, όπως η *Skulptur Projekte Münster* ήταν πολύ διαδεδομένες στα τέλη της δεκαετίας του ‘80 και στις αρχές της δεκαετίας του ‘90. Άλλα σημαντικά παραδείγματα ήταν η έκθεση *Chambres d’Amis* του 1986 στο Ghent, ή η *Places with a Past* στο Charleston της Αμερικής. Συγκεκριμένα στην έκθεση που επιμελήθηκε η Mary Jane Jacob στο Charleston, οι 17 συνολικά εγκαταστάσεις είχαν άμεση σχέση με τον τόπο, την

⁵⁸ Greenberg - Ferguson - Nairne, ό.π., σ. 129.

ιστορία του. Οι καλλιτέχνες, από τον Καναδά, την Ευρώπη, την Αυστραλία, καθώς και από τις Ηνωμένες Πολιτείες διερεύνησαν πτυχές της πόλης του Charleston. Η έκθεση συμπεριλάμβανε μια σειρά από εγκαταστάσεις που σχεδιάστηκαν για παλιά ή ερειπωμένα κτίρια, ή και μερικές για ιδιωτικούς χώρους ή κατοικίες. Σχεδόν όλοι οι καλλιτέχνες πήγαν στο Charleston για να μάθουν την πόλη και από την πόλη, για να επικοινωνήσουν με τους πολίτες. Μέρος και πάλι της έκθεσης ήταν η ίδια η πόλη και ο ιδανικός θεατής ήταν και πάλι ο περιπλανώμενος φιλότεχνος. Από την άλλη στην *Chambres d'Amis* που επιμελήθηκε ο Jan Hoet, τα έργα-εγκαταστάσεις μοιράστηκαν και 'κρύφτηκαν' στην ιδιωτική σφαίρα, σε δωμάτια σπιτιών. Και εδώ ο επιμελητής αναζήτησε έναν χώρο εκτός μουσείου, αλλά με τη διαφορά ότι δεν επέλεξε να στήσει τα έργα στο δημόσιο χώρο, σε ηλιόλουστα πάρκα, όπως πολύ χαρακτηριστικά δήλωσε.⁵⁹

Αυτός ο πλέον διαδεδομένος τρόπος έκθεσης, η «διασπαρμένη στο χώρο» έκθεση, για άλλη μια φορά αμφισβητεί την αυτοδυναμία της έκθεσης στη γκαλερί, ή το μουσείο, υπονομεύοντας το ιδανικό του καθαρού, λευκού κύβου. Η μεταβίβαση από τον ουδέτερο χώρο της γκαλερί στην αξιοποίηση χώρων με έντονο χαρακτήρα, όπως για παράδειγμα η ίδια η πόλη, προφανώς απαιτεί και το αντίστοιχο κοινό. Οι θεατές που πλέον αναγκάζονται να αναζητήσουν μέσα στην πόλη την έκθεση πρέπει να είναι εναργείς και όχι παθητικοί όπως από την εμπειρία σε ένα συμβατικό μουσείο.

Και στην Ελλάδα τα τελευταία χρόνια έχουν γίνει αρκετές αξιόλογες προσπάθειες υλοποίησης «διασπαρμένων στο χώρο» εκθέσεων, με πιο σημαντική ίσως την έκθεση *Ο Μεγάλος Περίπατος* που οργανώθηκε το 2006 από το Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, σε επιμέλεια Άννας Καφέτση. Η έκθεση συνολικά συμπεριέλαβε πάνω από 40 έργα, δημιουργώντας διαδρομές μεταξύ των Στύλων του Ολυμπίου Διός και της Ακαδημίας Πλάτωνος, ενώνοντας το Γκάζι με την Ακρόπολη, τη Ρωμαϊκή αγορά με το Λόφο του Φιλοπάππου. Κατά την επιμελήτρια:

«Η κυκλική αφήγηση υπερβαίνει το χώρο και το χρόνο ανάγοντας κάθε τι στο κέντρο. Αναδεικνύει αναπάντεχες συναντήσεις και δεσμούς με εικόνες, κείμενα, ήχους, πρόσωπα και χρονολογίες. Με όνειρα και επιθυμίες. Φέρνει το παρελθόν στο μέλλον, διαλύοντας τα όρια μεταξύ ανάμνησης και προσδοκίας. Το παρόν μετατρέπεται σ' έναν ενδιάμεσο υβριδικό χώρο, ανάμεσα στο είναι και δεν είναι, στο εδώ και στο εκεί. Περιπατώντας μέσα στους κύκλους της αφήγησης, η εμπειρία της

⁵⁹ Greenberg - Ferguson - Nairne, ό.π., σ. 126.

κίνησης δεν είναι πια η ίδια. Ούτε οι σχέσεις μας με την πόλη ή οι δεσμοί με τον κήπο. Μέσα από τις ιστορίες, τις μνήμες και τις ταυτότητες των Άλλων ξαναδιαβάζουμε την Ιστορία και το τοπίο μας, επινοούμε τη ζωή, αναζητώντας νέα ονόματα και περιεχόμενα στην ‘άλλη διάσταση’, την ανθρώπινη. Φέρνουμε στο νου τους δρόμους της απόστασης και της μετανάστευσης που ξαναχαράσσονται». ⁶⁰

Και πράγματι, τα έργα, είτε είναι η εγκατάσταση του Christian Boltanski στο κτίριο του Συλλόγου Ελλήνων Αρχαιολόγων, είτε είναι ο πλακόστρωτος πεζόδρομος του Πικιώνη στην Ακρόπολη, συνυπάρχουν με τα αρχαία μνημεία της Αθήνας, αλλά και με τους σύγχρονους κατοίκους σε πλήρη αρμονία, υπερβαίνοντας χρονικοτοπικές συμβάσεις, προσκαλώντας το θεατή-πλάνητα να περιπλανηθεί στο χώρο και στο χρόνο, στο παρόν και στην ιστορία.

Les Immatériaux

Στο σημείο αυτό, και πριν ολοκληρώσουμε την παρούσα εργασία θα εξετάσουμε μία από τις πιο σημαντικές και πρωτοποριακές εκθέσεις, που και στη δομή, και στο περιεχόμενο και στον τρόπο πρόσληψής της από το κοινό υπήρξε κατεξοχήν ‘ριζωματική’, την έκθεση *Les Immatériaux* που επιμελήθηκε ο φιλόσοφος Jean-François Lyotard, το 1985 στο Κέντρο Georges Pompidou στο Παρίσι. Η έκθεση *Les Immatériaux* ήταν μία προσπάθεια του Lyotard να δώσει μορφή στη μεταμοντέρνα κατάσταση που ανέλυσε στο ομώνυμο σύγγραμμά του. ⁶¹ Η μεγάλη πρωτοτυπία της έκθεσης ήταν ότι ήταν μία παρουσίαση φιλοσοφικών ιδεών και όχι έργων τέχνης, ή έστω έργων τέχνης σε συνδυασμό με άλλα αντικείμενα. Άλλωστε, ο επιμελητής ήταν φιλόσοφος και όχι ιστορικός, ή θεωρητικός τέχνης, και όπως ο ίδιος αναφέρει: «Η ιδέα της έκθεσης είναι φιλοσοφική. Κατ’ αρχάς θα θέσουμε ερωτήσεις, και θα ενθαρρύνουμε τους άλλους να θέσουν ερωτήσεις, όχι μόνο για την υλικότητα, αλλά και για τις σχέσεις της υλικότητας». ⁶² Ο Lyotard δεν έμεινε σε μία απλή παράθεση και παρουσίαση ιδεών, αλλά οργάνωσε μία έκθεση που ευνοούσε την περιπλάνηση του κοινού, όχι μόνο στο χώρο, αλλά και στη σκέψη, μία έκθεση που «έκανε φιλοσοφία». ⁶³ Άλλωστε, ο Lyotard υποστήριζε ότι οι εικόνες που παρουσιάζονται σε μία έκθεση δεν αποτελούν απλά ντοκουμέντα της ιστορίας, αλλά αποτελούν

⁶⁰ Καφέτση, *Ο Μεγάλος Περίπατος*.

⁶¹ Ο πρωτότυπος τίτλος της μελέτης του Lyotard ήταν *La condition postmoderne* (1979). Εδώ χρησιμοποιούμε τη μετάφραση Λυοτάρ, *Η μεταμοντέρνα κατάσταση*.

⁶² Greenberg - Ferguson - Nairne, *Thinking about Exhibitions*, σ. 160.

⁶³ Rajchman, “Les immatériaux...”, *Tate Papers*, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/les-immateriaux-or-how-construct-history-exhibitions>, (ημερ. πρόσβασης 13/03/2014)

«παρουσιάσεις ιδεών»⁶⁴, άποψη που προφανώς τονίζει με τον τίτλο που επιλέγει για την έκθεση και που παραπέμπει στον Ντελέζ και τα ‘πεδία’ του που είδαμε στο πρώτο μέρος.⁶⁵

Στη δομή της η έκθεση είχε τη μορφή λαβύρινθου (βλ. εικόνα 32) –ας θυμηθούμε τον Μπένγιαμιν και το εποικοδομητικό χάσιμο στο λαβύρινθο-, όπου οι θεατές αφήνονταν ελεύθεροι να περιπλανηθούν, χωρίς προδιαγεγραμμένη διαδρομή, χωρίς καν κατάλογο, συχνά κινδυνεύοντας να μην βρουν καν την έξοδο.⁶⁶ Οι μόνες ‘φαινομενικά’ οδηγίες ήταν το ακουστικό υλικό που δινόταν στους επισκέπτες, που κάθε άλλο παρά τους εξηγούσε, ή τους οδηγούσε μέσα στην έκθεση. Το ακουστικό υλικό δεν είχε δομή, παρά αποτελείτο από αποσπασματικά κείμενα, ποιήματα και άλλα που δεν σχετίζονταν επακριβώς με τα εκθέματα που έβρισκαν στην πορεία τους οι επισκέπτες. Όπως αναφέραμε ήδη δεν υπήρχε κατάλογος, παρά μόνο δύο εκδόσεις, η μία με ένα τύπου ημερολόγιο της οργάνωσης της έκθεση και μεμονωμένες κάρτες, η δεύτερη με τα αποτελέσματα ενός φιλοσοφικού πειράματος του Lyotard. Δεν υπήρχε ξεναγός, και μόνο στο κλείσιμο της έκθεσης μπορούσαν να γίνουν κάποιες συζητήσεις.

Όσον αφορά τα εκθέματα, υπήρχαν κάποια έργα τέχνης μεν, αλλά στην πλειοψηφία τους ήταν λέξεις, κείμενα, σύμβολα, ήχοι και τεχνολογικά αντικείμενα:

«Τα αντικείμενα που παρουσιάζονται πρέπει ωστόσο να προκαλούν περάσματα, επικαλύψεις και αποκλίσεις από τη μία σημασιολογική περιοχή στην άλλη. Ο επισκέπτης θα πρέπει τουλάχιστον να έχει την αίσθηση ότι το υλικό δεν είναι απλά ό,τι η ανθρώπινη δραστηριότητα χρησιμοποιεί, και αν αυτό είναι όντως ένα νέο υλικό, τότε το σύνολο του δικτύου των συσχετισμών που προτείνεται παραπάνω τροποποιείται ως συνέπεια».⁶⁷

Βλέπουμε συνεπώς μία μεγάλη ομοιότητα στα πεδία του Ντελέζ και στις ιδέες που παρουσιάζει ο Lyotard στην έκθεση. Αντίστοιχα, το σύνολο αυτών των πεδίων, η ίδια η έκθεση δεν θα μπορούσε παρά να έχει τη μορφή και τη λειτουργία του ριζώματος. Τα πεδία-ιδέες και η έκθεση ριζώμα απέχουν κατά κόρον από την καθαρή μοντερνιστική θεώρηση του έργου και της έκθεσης αυτού, η υλικότητα πλέον δεν αποτελεί αυτοσκοπό, ούτε και περιορισμό. Η ιδέα εξελίσσεται και εξαπλώνεται σε

⁶⁴ Rajchman, ό.π.

⁶⁵ Deleuze - Guattari, *Mille Plateaux*.

⁶⁶ Heinich, “Les immatériaux Revisited...”, *Tate Papers*, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/les-immateriaux-revisited-innovation-innovations>, (ημερ. πρόσβασης 13/03/2014)

⁶⁷ Greenberg - Ferguson - Nairne, *Thinking about Exhibitions*, σ. 161.

έναν κόσμο που χαρακτηρίζεται από την παγκοσμιοποίηση, σε έναν κόσμο όπου η πληροφορία υπερτερεί της ύλης. Κατά τον John Rajchman, ο Lyotard με την έκθεσή του *Les immatériaux* αποδίδει τιμή στο *Musée Imaginaire* του Malraux⁶⁸, προσπαθώντας να καταστήσει ορατό, και νοητό αυτό που δεν φαίνεται, ούτε ακούγεται, ούτε νοείται.⁶⁹

Κατά τον ίδιο, στο άρθρο του “Les immatériaux or How to Construct the History of Exhibitions”⁷⁰ η έκθεση του Lyotard ακολουθεί τις εκθεσιακές πρακτικές του Dornier, ή του Lissitzky, επενδύοντας στη συμμετοχή του κοινού. Και πράγματι και ο ίδιος ο επιμελητής δηλώνει ότι σκοπός του ήταν ο επισκέπτης να θέσει ο ίδιος ερωτήσεις, να προβληματιστεί κατά τη διάρκεια, αλλά και μετά από την έκθεση: «Ο σκοπός της έκθεσης είναι ακριβώς αυτός: να διεγείρει τον προβληματισμό των επισκεπτών και το άγχος τους για την μεταμοντέρνα κατάσταση μέσω των ερωτήσεων που θέτει».⁷¹ Ο Lyotard συνεπώς δεν θεωρεί τον επισκέπτη της έκθεσης ‘ένα μάτι’, όπως συνεπάγεται στον μοντερνισμό, αλλά «ένα σώμα σε κίνηση».⁷² Ως εκ τούτου, όπως χαρακτηριστικά συνεχίζει ο Lyotard, περιπλανιέται στον κόσμο, βιώνει πληθώρα περιπετειών και εμπειριών, τις φιλτράρει χρησιμοποιώντας τη νοημοσύνη του και επιστρέφει σπίτι του έχοντας προφανώς επηρεαστεί και έχοντας ουσιαστικά διαπλάσει τον ίδιο του τον χαρακτήρα από αυτές. Αντίστοιχα, μία έκθεση δεν λειτουργεί απλά και μόνο ως ένα οπτικό ερέθισμα, αλλά ως μία ολοκληρωμένη αισθητηριακή εμπειρία που επηρεάζει τον συμμετέχοντα.

Ο χώρος που φιλοξένησε την έκθεση ήταν για τον φιλόσοφο ένας ενδιάμεσος χώρος, ενώ η ίδια η ταξινόμηση ξεπέρασε θεσμοθετημένες συμβάσεις: «ούτε τίθεται θέμα ταξινόμησης των αντικειμένων που εμφανίζονται ανάλογα με το θέμα ή τον τομέα, καθώς οι περιορισμοί από τους οποίους η τέτοιου είδους ταξινόμηση προέκυψε είναι ανέπαφοι ακόμα και σήμερα».⁷³ Η έκθεση συνεπώς οργανώθηκε όχι σε θεματικές ενότητες, αλλά σε «ζώνες»⁷⁴, μεταξύ των οποίων υπήρχε ένας ενδιάμεσος ουδέτερος χώρος. Ο επισκέπτης περνούσε από τη μία ζώνη στην άλλη, ελεύθερα, χωρίς καθοδήγηση, ενώ η διαδρομή του μπορούσε να καταγραφεί και να του δοθεί κατά την

⁶⁸ Malraux, *Le Musée Imaginaire*.

⁶⁹ Rajchman, “Les immatériaux...”, *Tate Papers*, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/les-immateriaux-or-how-construct-history-exhibitions>, (ημερ. πρόσβασης 13/03/2014)

⁷⁰ Rajchman, *ό.π.*

⁷¹ Greenberg - Ferguson - Nairne, *Thinking about Exhibitions*, σ. 165.

⁷² Greenberg - Ferguson - Nairne, *ό.π.*, σ. 167.

⁷³ Greenberg - Ferguson - Nairne, *ό.π.*, σ. 168.

⁷⁴ Greenberg - Ferguson - Nairne, *ό.π.*, σ. 168.

έξοδο. Βλέπουμε συνεπώς, ότι η έκθεση *Les immatériaux* συνδυάζει όλα όσα εξετάσαμε στο παρόν, και όχι μόνο, κεφάλαιο. Έτσι, η συμμετοχή του κοινού, η λαβυρινθώδης δομή -που ουσιαστικά απαιτεί την περιπλάνηση του επισκέπτη χωρίς καμία προκαθορισμένη διαδρομή, ή στόχο, παρά μόνο για την εμπειρία της ίδιας της περιπλάνησης, στο χώρο και τη διανόηση-, η κατάλυση των χρονικών, ιστορικών, διεπιστημονικών ορίων είναι κάποια από τα χαρακτηριστικά αυτής της εξαιρετικά πρωτοποριακής ακόμα και για σήμερα έκθεσης. Ακόμα και ο τύπου κατάλογος με τις κάρτες παραπέμπει στη συλλογή, ενώ στο σύνολό του το όλο εγχείρημα είναι η απεικόνιση, θα μπορούσαμε να πούμε, του ριζώματος και της έννοιας του γίνεσθαι των Ντελέζ και Γκουατταρί.

Ολοκληρώνοντας στο σημείο αυτό την επιχειρηματολογία μας, συμπεραίνουμε τελικά ότι ο διορατικός περιπλανώμενος μπορεί να δώσει σημασία και ερμηνεία σε αυτό που φαίνεται ασυνάρτητο και χωρίς νόημα. Επενδύει με σημασία στο φευγαλέο, στα καθημερινά φαινόμενα της πόλης που οι απλοί άνθρωποι ίσως πολλές φορές δεν αντιλαμβάνονται, στα απορριφθέντα συντρίμια μίας κοινωνίας του θεάματος. Ο περιπλανώμενος, απαιτεί άνεση χώρου και η κίνησή του είναι αβίαστη, όχι αγχώδης. Δεν θα παρασυρθεί από την ταχύτητα της μεγαλούπολης και η επιλογή τού πού θα κατευθυνθεί, τότε θα σταματήσει, είναι κατεξοχήν στο χέρι του. Δεν περιπλανιέται από ανάγκη ή εμμονή, αλλά από επιλογή. Ο περιπλανώμενος φιλότεχνος απολαμβάνει την εμπειρία που του προσφέρει η τέχνη και η έκθεσή της, χωρίς να υποτάσσεται ούτε σε προδιαγεγραμμένες διαδρομές, ούτε από χρονικά ή υφολογικά πλαίσια.

Κλείνοντας το παρόν κεφάλαιο και κατ' επέκταση και την παρούσα διατριβή, ευελπιστούμε να μπορέσαμε να ανιχνεύσουμε την εμφάνιση της έννοιας και πρακτικής της περιπλάνησης σε διαφορετικό κάθε φορά ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο για να καταλήξουμε ότι ο περιπλανώμενος αποτελεί δημιουργό, διαμεσολαβητή έως και αποδέκτη της σύγχρονης τέχνης, αναπόσπαστο μέλος της καλλιτεχνικής παραγωγής και καταλύτη της καλλιτεχνικής πρόσληψης, ενώ η ίδια η περιπλάνηση συνιστά μία μέθοδο συνεχούς 'γίνεσθαι'.

Από την άλλη, προτού ολοκληρώσουμε την παρούσα διατριβή οφείλουμε να αναφερθούμε εν συντομία και στον αντίλογο, ή έστω σε κάποιους προβληματισμούς

που προκύπτουν. Η Rosalind Krauss στο δοκίμιό της “Postmodernism’s Museum without Walls”⁷⁵ αμφισβητεί τη συμβολοποίηση του ρακοσυλλέκτη του Μπένγιαμιν σε καλλιτέχνη, συμφωνώντας με τον Adorno ότι είναι μία πολύ ρομαντική θεώρηση και ότι ουσιαστικά αποτυγχάνει να κωδικοποιήσει τις φιγούρες αυτές. Υποστηρίζει συνεπώς ότι ο ρακοσυλλέκτης, και κατ’ επέκταση ο καλλιτέχνης, ή πιο συγκεκριμένα ο καλλιτέχνης συλλέκτης, ανακυκλώνει σκουπίδια προσδίδοντάς τους ανταλλακτική αξία, συμμετέχοντας εντέλει στις καπιταλιστικές διεργασίες. Αυτή η ανακύκλωση του παρελθόντος, υποστηρίζει η Krauss επεκτείνεται στο μουσείο χωρίς τοίχους, μετατρέποντάς το σε υπαίθριο παζάρι. Αντίστοιχους προβληματισμούς είχαμε και σε προηγούμενο κεφάλαιο, όπου συγκεκριμένα αναφέραμε ότι η περιπλάνηση τελικά δημιουργεί υπεραξίες στην αγορά τέχνης, και ότι η άσκοπη φαινομενικά δραστηριότητα –την οποία παραλληλίσσαμε με την εμμονή στο κενό κάποιων καλλιτεχνών- αποκτά αγοραστική αξία. Τώρα ερχόμαστε τελικά αντιμέτωποι με άλλη μία οικειοποίηση της περιπλάνησης από τον ίδιο το θεσμό του μουσείου ή τον επιμελητή, αφ’ ενός στην «ανιστορική» έκθεση -με το να διατηρεί την παντοδυναμία του, όπως είπαμε πιο πάνω- και αφ’ ετέρου στην έκθεση που ευνοεί την περιπλάνηση του κοινού, με το να εκμεταλλεύεται τελικά την ίδια μας την εμπειρία. Όπως ο μποντλερικός πλάνητας ουσιαστικά πουλούσε στο κοινό την ίδια την εικόνα του, έτσι και το μουσείο, ή ο επιμελητής τελικά για λόγους μάρκετινγκ εμπορεύεται την ίδια την περιπλάνησή μας. Αυτού του είδους οι εκθέσεις είναι αυτές που χαρακτηρίζει ο Obrist ως κυνήγι τρουφών και το κοινό τους, που παραπλανημένο τελικά νομίζει ότι περιπλανιέται, ο ίδιος παραλληλίζει με χοίρους - όπως αντίστοιχα ο Henry James με γαϊδούρια. Τελικά, όπως κάθε τι το πρωτοποριακό εξελίσσεται σε κατεστημένο, με τον ίδιο τρόπο κινδυνεύει να περιοριστεί και η περιπλάνηση. Όμως ας καταλήξουμε λέγοντας ότι η περιπλάνηση και η αυθεντικότητά της, όσο και να έχει γίνει προϊόν ή εργαλείο, τελικά μπορεί να επιβιώσει, και αυτό μόνο μέσω του ιδίου του σύγχρονου περιπλανώμενου, καλλιτέχνη, επιμελητή, φιλότεχνου, που συνειδητά διατηρεί την ανεξαρτησία του, την ταχύτητά του, υποστηρίζει τις επιλογές του.

⁷⁵ Greenberg - Ferguson - Nairne, σσ. 341-348.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Έχοντας ολοκληρώσει την παρούσα διατριβή, θεωρούμε σκόπιμο να κάνουμε μία συνοπτική αναδρομή στο περιεχόμενο και ειδικότερα στα συμπεράσματα στα οποία καταλήξαμε, έτσι ώστε ο αναγνώστης να έχει μια πιο συνολική εικόνα του σκοπού και της επιχειρηματολογίας της διατριβής και κατ' επέκταση να εξάγει και τα δικά του συμπεράσματα.

Το πρώτο μέρος της εργασίας, όπως διευκρινίζεται και στην εισαγωγή, αφορά τη θεωρητική προσέγγιση στο θέμα της περιπλάνησης.¹ Ως απαρχή της έννοιας θεωρήσαμε ένα λογοτεχνικό κείμενο, το διήγημα *Ο άνθρωπος του πλήθους* του Πόε. Ενώ διακρίναμε την αρνητική πλευρά του ανθρώπου του πλήθους, αλλά και τις θετικές προεκτάσεις του 'διπλού' του, υποστηρίξαμε ότι *Ο άνθρωπος του πλήθους* εμπεριέχει σημαντικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη νεωτερικότητα -εκτός από την ίδια την έννοια της περιπλάνησης-, όπως το 'βλέμμα', την ενεργή συμμετοχή του αναγνώστη, το *doppelgänger* και άλλα που αναπτύχθηκαν στη συνέχεια.

Ακολουθώντας την εξέλιξη του 'ανθρώπου του πλήθους' σε πλάνητα στο έργο και τους στοχασμούς του Μποντλέρ, επιχειρηματολογήσαμε ότι παρότι ο πλάνητας αρχικά αποτέλεσε μία αρνητικά προβεβλημένη φιγούρα, τελικά ενέχει δημιουργικές και δυναμικές πτυχές, και εντέλει συνιστά ένα αντίδοτο απέναντι στην αφομοιωτική τάση της καπιταλιστικής κοινωνίας του 19^{ου} αιώνα. Ο ήρωας της μοντέρνας ζωής, όπως χαρακτηρίστηκε από τον Μποντλέρ μένει ανεπηρέαστος από την ταχύτητα της εκβιομηχανισμένης μεγαλούπολης, διατηρεί την ανεξαρτησία και το ρυθμό του, και οι πρακτικές του προβάλλουν το εφήμερο και το αποσπασματικό ως έκφραση του μοντέρνου. Ακόμη είδαμε ότι, σύμφωνα με τον Crayg, η προσοχή, ως ενεργητική πράξη, και όχι πλέον ως παθητική θέαση, χαρακτηρίζει τον μοντέρνο άνθρωπο. Ως εκ τούτου υποστηρίξαμε ότι ο πλάνητας, με κύρια ικανότητα την οξυμένη προσοχή αποτελεί κοινωνό της νεωτερικότητας. Ο πλάνητας του Μποντλέρ καταλήξαμε ότι έπαιξε σημαντικό ρόλο στις ζυμώσεις που ταρακουνώντας το *status quo* της τέχνης του 19^{ου}

¹ Θα μπορούσε να είχε επιλεγεί μία 'ριζωματική' και όχι μία σαφής γραμμική δομή, που ενδεχομένως να συμφωνούσε περισσότερο με τα θέματα που αναλύθηκαν. Μία τέτοια δομή, όμως σε ένα ήδη αρκετά περίπλοκο θέμα θα δυσκόλευε την επιχειρηματολογία και την κατανόηση.

αιώνα έφεραν προ των πυλών την αμφισβήτηση του κλασικισμού και του ρομαντισμού για να ανοίξουν το δρόμο στη νεωτερικότητα.

Μπορεί ο κατεξοχήν μποντλερικός πλάνης να υπάρχει μόνο στις παρισινές στοές, αλλά, όπως εκτενώς μελετήθηκε από τον Βάλτερ Μπένγιαμιν, η σχέση του με τον φυσιολόγο, τον ντεντέκτιβ, το ρακοσυλλέκτη, τον αρχαιολόγο, αλλά και τον καλλιτέχνη, τον επιμελητή, το φιλότεχνο είναι άρρηκτη. Στον Μπένγιαμιν, η πρακτική της περιπλάνησης ξεπερνά τα όρια που έθεσε ο Μποντλέρ, και αποτελεί ένα εργαλείο εννοιολογικής ερμηνείας της μοντέρνας ζωής. Πιο συγκεκριμένα υποστηρίξαμε ότι πρακτικές όπως η περιπλάνηση, η παρακολούθηση, η παρατήρηση, η κοινωνιολογική καταγραφή, και η συλλογή αποτελούν αναπόσπαστα εργαλεία του κοινωνιολόγου, του ανθρωπολόγου και του καλλιτέχνη, απαραίτητα για την ανάγνωση και ερμηνεία της καθημερινής μας ζωής στο μοντέρνο άστυ.

Στη συνέχεια εστίασαμε στο συσχετισμό της περιπλάνησης με τη συλλογή, στην αφήγηση του Μπενγιαμιν. Πιο συγκεκριμένα, για τον Μπένγιαμιν, ο πλάνητας είναι και ο ρακοσυλλέκτης που καταπιάνεται με τη συσσώρευση καθημερινών απορριμμάτων. Η συγκέντρωση των φαινομενικά άχρηστων αυτών ‘θραυσμάτων’ από τον ρακοσυλλέκτη, έχει ως αποτέλεσμα τη διάσωση και τον επαναπροσδιορισμό τους, ο αλχημιστής-ρακοσυλλέκτης συναρμολογεί το όλον εξ αρχής, προβάλλοντας το παρελθόν, ακόμα και την ίδια την ιστορία ως ένα νέο μωσαϊκό, αμφισβητώντας τελικά την ίδια τη γραμμικότητα του χρόνου.

Με αφορμή τους στοχασμούς του Μπένγιαμιν μελετήσαμε το πιο σημαντικό ίσως έργο του, την ατελή του μελέτη για τις παρισινές στοές, το *Σχέδιο εργασίας περί στοών*.

Υποστηρίξαμε ότι το δυναμικό αυτό εγχείρημα του στοχαστή ξεκίνησε ως μία ιστορική ‘περιπλάνηση’ του δημιουργού στις παρισινές στοές και στον 19^ο αιώνα γενικότερα, και εξελίχθηκε σε μία ατέρμονη συσσώρευση υλικού που εντέλει για την ολοκλήρωσή της αποζητά ένα εναργή αναγνώστη που θα συμμετάσχει στη σύνθεση και την ερμηνεία.

Είδαμε ότι ο Μπένγιαμιν συνέδεσε το κείμενο με την πόλη και την εμπειρία της ανάγνωσης με την εμπειρία της περιπλάνησης και υποστήριξε το ‘χάσιμο’ μέσα στον αστικό ιστό υιοθετώντας μη προκαθορισμένες διαδρομές, ‘χάσιμο’ που εντέλει

αποσκοπεί σε μία πιο προσωπική και άμεση ανάγνωση των δομών του σύγχρονου άστεως.

Στη συνέχεια, στο τελευταίο κεφάλαιο του θεωρητικού μέρους, αναλύσαμε την έννοια του ριζώματος των Ντελέζ και Γκουατταρί, συνδέοντάς τη με την πρακτική και τη δυναμική της περιπλάνησης στην πόλη και στο κείμενο. Το ρίζωμα επισημάναμε ότι δεν είναι ένα, αλλά ένα κολάζ πολλαπλών. Δεν αποτελείται από μονάδες, αλλά από πολλαπλότητες, διαδρομές, διαστάσεις σε κίνηση. Δεν έχει ούτε αρχή ούτε τέλος, αλλά πάντα μέσον, από το οποίο μέσον μεγαλώνει και εξελίσσεται.

Στο δεύτερο μέρος της εργασίας αναπτύξαμε το θεωρητικό κομμάτι που προηγήθηκε περαιτέρω, σε σχέση με το έργο καλλιτεχνών που, ενώ δραστηριοποιήθηκαν εν μέσω διαφορετικών ιστορικό-κοινωνικών συνθηκών, ενστερνίστηκαν την πρακτική της περιπλάνησης –και της συλλογής- για να συμβάλλουν αρχικά στη σύσταση του μοντέρνου κινήματος, και στη συνέχεια, στην αμφισβήτησή του.

Ο πρώτος καλλιτέχνης που εξετάσαμε ήταν ο Constantin Guys. Υποστηρίξαμε ότι ο Guys απομακρύνθηκε από τα κλασικά πρότυπα, και λόγω της τεχνικής, αλλά κυρίως λόγω της θεματικής επιλογής των έργων του και, όχι τυχαία, ίσως αποτέλεσε την ενσάρκωση του πλάνητα για τον Μποντλιέρ. Μετά τον Guys, ο Manet και οι ιμπρεσιονιστές συνέβαλαν στην απελευθέρωση της τέχνης από δεσμεύσεις του παρελθόντος ανοίγοντας το δρόμο για τους μεταγενέστερους μοντερνιστές.²

Συγκεκριμένα οι ακαδημίες παρακάμπτονται, ενώ η άμεση εξάρτηση από την Εκκλησία και το Κράτος αντικαθίσταται από μία νέα οικονομική σχέση, συμβατή με τον συνεχώς αναπτυσσόμενο καπιταλισμό, τη σχέση με την αγορά και τον ατζέντη, ή και από την πλήρη ανεξαρτητοποίηση. Σκοπός τελικά του καλλιτέχνη-πλάνητα που πρωτοεμφανίζεται στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, κατά τον Μποντλιέρ, είναι να συλλάβει το εφήμερο που χαρακτηρίζει την αστική εμπειρία, να παρουσιάσει την ομορφιά του καθημερινού, αλλά και να σχολιάσει τη σύγχρονη του κοινωνία -κυρίως όπως είδαμε στο

² Όπως χαρακτηριστικά έχει πει ο Clement Greenberg στο Greenberg, “Modern and Postmodern”, *Arts* 54: «Με ασφάλεια μπορούμε να πούμε ότι ο μοντερνισμός εμφανίστηκε στα μέσα του περασμένου αιώνα -και μάλλον σε τοπικό επίπεδο, στη Γαλλία, με τον Μποντλιέρ στη λογοτεχνία και τον Manet στη ζωγραφική, και ίσως, επίσης, με τον Flaubert στην πεζογραφία».

έργο του Manet- καθιστώντας τελικά τη φαινομενικά άσκοπη περιπλάνηση και την απλή παρατήρηση του πλάνητα σε όργανο κριτικής και αμφισβήτησης.

Υποστηρίξαμε ότι ο Guys, ο Manet και οι ιμπρεσιονιστές μέσα από το έργο τους προέβαλλαν μία κοινωνία «φαντασμαγορική»³, στην οποία, ένα περίπου αιώνα αργότερα και μέσα σε ένα εντελώς διαφορετικό ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο αντιδρούν οι Καταστασιακοί. Τα μέλη της Καταστασιακής Διεθνούς οικειοποιούμενοι την πρακτική της περιπλάνησης επεδίωξαν να ανακαλύψουν χαμένες νύξεις της πραγματικής ζωής πίσω από το τέλεια δομημένο πρόσωπο της σύγχρονής τους κοινωνίας του θεάματος, ενώ απώτερος σκοπός τους ήταν η διάλυση της κοινωνίας αυτής.

Η περιπλάνηση των Καταστασιακών στην πόλη αποτελεί το όπλο του ακτιβιστή καλλιτέχνη. Οι Καταστασιακοί βιώνουν την περιπλάνηση με όλες τους τις αισθήσεις, μυρίζουν, βλέπουν, νιώθουν την ατμόσφαιρα κάθε τοποθεσίας, την ψυχογεωγραφία της πόλης. Η περιπλάνηση, συνεπώς δεν αποτελεί πλέον απλή οπτική ηδονοβλεψία, αλλά ολοκληρωτική εμπειρία των αισθήσεων. Ο περιπλανώμενος Καταστασιακός χρησιμοποιεί μία ‘ξεπερασμένη’ τεχνική, αυτήν του περπατήματος, σε μία πλήρως εκβιομηχανισμένη κοινωνία, για να επιτεθεί στις ίδιες της δομές της κοινωνίας αυτής. Το περπάτημα, η περιπλάνηση γίνεται πλέον ‘εκτροπή’-‘μεταστροφή’ και αποσκοπεί στη διάλυση της κοινωνίας του θεάματος. Η περιπλάνηση των Καταστασιακών δεν επηρεάζεται από τους ρυθμούς της πόλης, αλλά τους επηρεάζει, το *dérive* δεν πραγματοποιείται στα συνήθη προδιαγεγραμμένα μονοπάτια, αλλά διαγράφει νέες διαδρομές γεφυρώνοντας τελικά το χάσμα μεταξύ τέχνης και ζωής. Το περπάτημα και η περιπλάνηση για τους Καταστασιακούς αποτελεί ‘τακτική’, όπως χαρακτηρίζει ο De Certeau τις πρακτικές που αντιδρούν στις παγιωμένες ‘στρατηγικές’ που επιβάλλουν οι θεσμοθετημένοι φορείς.

Στη συνέχεια παρουσιάσαμε έργα μεταγενέστερων και σύγχρονων δημιουργών που έχουν υιοθετήσει την πρακτική της περιπλάνησης. Από τον Vito Acconci, που εστιάζει στη γλώσσα του σώματος και προασπίζει το μέσο της επιτέλεσης στην τέχνη, στην Sophie Calle που διερευνά θέματα ταυτότητας, ελέγχου και αποπλάνησης,

³ Η έννοια της «φαντασμαγορίας», ή της «φαντασμαγορίας του εμπορεύματος» έχει εκτενώς αναφερθεί από τον Μποντλιέρ και στη συνέχεια αναλυθεί από τον Μπένγιαμιν. Βλ. υποσημείωση 53 στο κεφάλαιο 2.

καταφεύγοντας σε μία ντεντεκτιβική περιπλάνηση με φεμινιστικές προεκτάσεις, στον Francis Alÿs με το έντονο πολιτικό του μήνυμα και στην Janet Cardiff που με το έργο της αντιστρέφει τους όρους και μετατρέπει το φιλότεχνο σε περιπλανώμενο.

Υποστηρίξαμε ότι η πρακτική της περιπλάνησης μπορεί να αποτελέσει αυτοτελές έργο που γεφυρώνει το χάσμα μεταξύ σύγχρονης τέχνης και σύγχρονης ζωής, ενώ σε άλλες περιπτώσεις η καταγραφή της περιπλάνησης συνιστά τελικά το εικαστικό έργο. Και ακόμα τονίσαμε πως η περιπλάνηση δεν είναι πια μία οπτική δραστηριότητα, αλλά μία συνολική αισθητηριακή εμπειρία για τον καλλιτέχνη, αλλά και για τον θεατή. Τελικά καταλήξαμε ότι οι σύγχρονοι καλλιτέχνες που εξετάσαμε οικειοποιούνται την πρακτική της περιπλάνησης, μία τεχνική που αρχικά και μέσα από το έργο των ιμπρεσιονιστών συνέβαλλε στη σύσταση του μοντέρνου κινήματος, για να αμφισβητήσουν τον θεσμοθετημένο πλέον μοντερνισμό και να στραφούν σε μία μεταμοντέρνα προσέγγιση.

Όπως στο θεωρητικό μέρος συσχετίσαμε τον περιπλανώμενο με τον ρακοσυλλέκτη και το συλλέκτη, στο δεύτερο μέρος εξετάσαμε κάποιους καλλιτέχνες-συλλέκτες για να καταλήξουμε ότι τελικά στόχος τους είναι αφ' ενός η ανεξαρτητοποίηση από τα περιχαρακωμένα εικαστικά μέσα και αφ' ετέρου η θεσμική κριτική. Διευκρινίσαμε ότι ο καλλιτέχνης-συλλέκτης διαφοροποιείται από τον συμβατικό συλλέκτη και παραλληλίζεται με τον ρακοσυλλέκτη του Μπένγιαμιν. Εστίασαμε σε δύο κατηγορίες καλλιτεχνικών συλλογών, συλλογές που συμπεριλαμβάνουν το κουτί, ή περίβλημα και έργα-συλλογές που υιοθετούν το σχηματισμό του καννάβου.

Ο πρώτος καλλιτέχνης που εξετάσαμε ήταν ο Marcel Duchamp, που παρόλο που δεν αποτελεί χαρακτηριστικό 'συλλέκτη' καλλιτέχνη, με το έργο του, και ειδικότερα με τα *ready-mades* του συνετέλεσε στην αποδέσμευση της τέχνης από πολλές περιοριστικές μοντερνιστικές συμβάσεις. Το *Πράσινο κουτί*, αλλά ακόμα περισσότερο οι βαλίτσες του Duchamp επεκτείνονται στο χώρο, καταργούν τα όρια έργου και πάρεργου, έργου και περιβάλλοντος, καταρρίπτουν την εσωτερικότητα και καθαρότητα που προώθησε ο μοντερνισμός. Ο Duchamp ασκεί επίσης κριτική στο θεσμό του μουσείου παρακάμπτοντας τους καθιερωμένους εκθεσιακούς φορείς της τέχνης, τον έφορο, τον επιμελητή, το ίδιο το μουσείο.

Στη συνέχεια, ο Cornell με το *Crystal Cage* του επαναπροσδιορίζει, ως άλλος ρακοσυλλέκτης, το εφήμερο, το θραυσματικό, έως και άχρηστο μέσα στην καλλιτεχνική του συλλογή, ενώ ο Broodthaers, ένας καλλιτέχνης που ουδέποτε περιορίστηκε στον τομέα των τεχνών, στο *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* ασκεί κριτική ανοιχτά στο μουσείο, όχι μόνο ως χώρο συντήρησης, φύλαξης και ταξινόμησης έργων, αλλά ακόμα και ως θεσμό που ορίζει την τέχνη.

Εκτός από την θεσμική κριτική, η αποδέσμευση από τον περιορισμό των διακριτών, αυστηρά περιχαρακωμένων μέσων που προαναφέραμε είναι ίσως και η πιο σημαντική προσφορά των έργων-συλλογών στην ιστορία της σύγχρονης τέχνης. Η οικειοποίηση, η επιλογή του καλλιτέχνη που υπερισχύει της χειρωνακτικής παραγωγής, καθώς και η συνειδητή αμφισβήτηση των ορίων έργου και πάρεργου είναι διεργασίες άμεσα συνδεδεμένες με την καλλιτεχνική συλλογή. Ως εκ τούτου, τα έργα-συλλογές και οι δημιουργοί τους έρχονται να αμφισβητήσουν ένα πολύ μεγάλο κεφάλαιο της ιστορίας της τέχνης, αυτό του γκρημπεργκιανού μοντερνισμού, της καθαρής μορφής, της αμιγούς οπτικότητας, της εσωτερικότητας. Εικαστικά μέσα, όπως η ζωγραφική και η γλυπτική που τόσο απόλυτα διαχώρισαν οι πρεσβευτές του μοντερνισμού, έρχονται τώρα να αναμειχθούν και ως εκ τούτου να βρεθούν σε δευτερεύοντα ρόλο, παραχωρώντας τη θέση τους στις ίδιες τις έννοιες.

Από καλλιτέχνες που υιοθετούν τον σχηματισμό του καννάβου, εστίασαμε στον Gerhard Richter και το έργο του *Άτλας* και σε κάποια έργα της Susan Hiller. Η Hiller με τον τρόπο που πραγματοποιεί τις συλλογές της, κυρίως μέσω της οικειοποίησης, αμφισβητεί τα όρια των συμβατικών εικαστικών μέσων. Τοποθετώντας τις τουριστικές κάρτες του *Dedicated to the Unknown Artists* σε σχηματισμό καννάβου -έναν σχηματισμό που κατά την Rosalind Krauss αποτελεί έμβλημα του μοντερνισμού- αυτομάτως τις επαναπροσδιορίζει μετατρέποντάς τις σε έργο 'υψηλής' τέχνης, ασκώντας μία διακριτική, αλλά σαφή κριτική απέναντι στις συμβάσεις του μοντερνισμού, αλλά και στο θεσμό του μουσείου και στην εμπορευματοποίηση της τέχνης.

Μεμονωμένα εξετάστηκε η περίπτωση του αμερικανού καλλιτέχνη Mark Dion, εφόσον οικειοποιείται όχι μόνο τις τεχνικές συσσώρευσης και επαναπροσδιορισμού του ρακοσυλλέκτη, αλλά και πρακτικές του αρχαιολόγου. Το έργο του *Tate Thames Dig*

προβάλλει την ‘εντοπιότητα’ του έργου, και συγχρόνως αποτελεί σαφή κριτική στο θεσμό του μουσείου, συσχετίζοντας την τοποθεσία της ‘παραγωγής’ με την τοποθεσία της ‘κατανάλωσης’. Οι τρεις διαδοχικές και αλληλένδετες φάσεις του έργου του Dion, της συγκέντρωσης/συλλογής, της ταξινόμησης και της έκθεσης, θέτουν καίρια ερωτήματα σχετικά με τα όρια της τέχνης και πώς αυτά έχουν καθοριστεί από τα θεσμοθετημένα όργανα. Και πάλι, η κατάρριψη του διαχωρισμού μεταξύ καλλιτεχνικών μέσων και τομέων ή πειθαρχιών προβάλλεται αφ’ ενός με την τελική έκθεση αντικειμένων που δεν αποτελούν έργα τέχνης με τη συμβατική έννοια, αλλά και μέσω της επιτελεστικής διαδικασίας που παλινδρομεί ανάμεσα στην τέχνη και την επιστήμη. Ο Dion επιλέγει, οικειοποιείται αντικείμενα, τα οποία επαναπροσδιορίζει μέσω της συλλογής του και τα ‘βαφτίζει’ έργα τέχνης, και ενώ εν μέρει αναλαμβάνει το ρόλο του επιμελητή, στην ουσία υπονομεύει την ίδια την επιμελητική διεργασία, καθιστώντας ορατό τον υποκειμενικό της χαρακτήρα.

Στο τελευταίο κεφάλαιο της διατριβής αναλύσαμε την πρακτική της περιπλάνησης, όπως έχει επηρεάσει τον ανεξάρτητο επιμελητή, αλλά και τον σύγχρονο φιλότεχνο. Εξετάσαμε παραδείγματα ‘ριζωματικών’ εκθέσεων επιχειρηματολογώντας ότι έχουν συντελέσει σε μία νέα θεώρηση της ιστορίας της τέχνης. Επίσης, αναφέραμε ότι η ενεργητική θέαση και πρόσληψη του έργου τέχνης, που κυριάρχησε από το τέλος της δεκαετίας του ’50, είχε ως αποτέλεσμα η νέα αυτή συνολική αισθητηριακή εμπειρία να αντικαταστήσει την προϋπάρχουσα μονόπλευρη παρατήρηση των έργων τέχνης ως αποκομμένα από κάθε πλαίσιο αντικείμενα. Ως εκ τούτου, καταλήξαμε ότι ο σημερινός φιλότεχνος οφείλει να αναλάβει έναν ενεργητικό ρόλο στην πρόσληψη του έργου, ενώ διακρίναμε ότι η ουσιαστική διαφορά μεταξύ του παθητικού παρατηρητή και του περιπλανώμενου φιλότεχνου έγκειται στην ίδια τη συμπεριφορά του θεατή. Σε σχέση ειδικότερα με τις «διασπαρμένες στο χώρο» εκθέσεις που αναφέραμε, προέκυψε ότι ο θεατής δεν θα πρέπει να προσπαθήσει με εμμονή να βρει όλα τα έργα της έκθεσης, αλλά να διατηρήσει την απόστασή του και περιπλανηθεί ελεύθερα μέσα στην έκθεση, συγχρόνως παρατηρώντας και την ίδια την πόλη που συνήθως φιλοξενεί τέτοιου είδους εκθέσεις. Ο αποστασιοποιημένος και ανεξάρτητος περιπλανώμενος φιλότεχνος, δεν καταναλώνει

παθητικά την τέχνη, αλλά συμμετέχει συνειδητά στη διαδικασία προβάλλοντας τη δική του ανάγνωση.

Τέλος σχολιάζοντας την έκθεση *Les immatériaux*, που επιμελήθηκε ο φιλόσοφος François Lyotard, καταλήξαμε ότι τα πεδία-ιδέες που αποτέλεσαν τα 'εκθέματα', αλλά και όλη η ριζωματική δομή της αντιτάσσονται στην καθαρή μοντερνιστική θεώρηση του έργου και της έκθεσης αυτού, διαμηνύοντας ότι η υλικότητα πλέον δεν αποτελεί αυτοσκοπό, ούτε και περιορισμό. Η ιδέα υπερτερεί, εξελίσσεται διαρκώς και εξαπλώνεται. Η έκθεση του Lyotard συνδυάζει όλα όσα θίξαμε στην παρούσα διατριβή. Έτσι, η συμμετοχή του κοινού, η λαβυρινθώδης δομή που ευνοεί την περιπλάνηση του επισκέπτη χωρίς καμία προκαθορισμένη διαδρομή, η κατάλυση των χρονικών, και επιστημολογικών ορίων είναι κάποια από τα χαρακτηριστικά αυτής της εξαιρετικά πρωτοποριακής έκθεσης, που προσπαθήσαμε να αναδείξουμε.

Κλείνοντας την παρούσα διατριβή, ευελπιστούμε να καταφέραμε να ανιχνεύσουμε την εμφάνιση της έννοιας και πρακτικής της περιπλάνησης όπως δεξιώνεται κάθε φορά σε διαφορετικό ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο. Η περιπλάνηση του μποντλερικού πλάνητα, η συνειδητή απώλεια προσανατολισμού στο λαβύρινθο της πόλης ή στα κείμενα του Μπένγιαμιν, το *dérive* των Καταστασιακών, το ριζώμα των Ντελέζ και Γκουατταρί τελικά συγκλίνουν και προωθούν έναν περισσότερο δυναμικό τρόπο παραγωγής και πρόσληψης της τέχνης, όπως και μία αμφισβήτηση των συμβάσεων (θεσμικών, αισθητικών, κοκ) του παρελθόντος.

Ο περιπλανώμενος, άλλοτε ως δημιουργός, διαμεσολαβητής έως και αποδέκτης της σύγχρονης τέχνης, αποτελεί αναπόσπαστο μέλος της πρωτοποριακής καλλιτεχνικής παραγωγής και καταλύτης της καλλιτεχνικής πρόσληψης. Ο περιπλανώμενος που διατηρεί την αυτοτέλεια και την ανεξαρτησία του και δεν (στα μέτρα πάντα του εφικτού) αφομοιώνεται από τους ρυθμούς της βιομηχανικής μητρόπολης του ύστερου παγκοσμιοποιημένου καπιταλισμού αποτελεί τον ήρωα της -μοντέρνας κατά τον 19^ο αιώνα- μεταμοντέρνας έπειτα ζωής. Η περιπλάνηση που επιχειρήσαμε να περιγράψουμε είναι η ελεύθερη περιπλάνηση του πλάνητα, του κατά Μπένγιαμιν ρακοσυλλέκτη, του δημιουργικού αναγνώστη, του ανεξάρτητου επιμελητή, του εναργή φιλότεχγου, σαν εναλλακτική της συμβατικής σχεδόν μηχανικής κίνησης εντός του λευκού κύβου. Ο

μεταμοντέρνος ήρωας περιπλανώμενος είναι αυτός που παρεκκλίνει από την πορεία αυτή, που μεταστρέφει τους χάρτες και που διαγράφει τη δική του προσωπική διαδρομή, κάθε φορά καινούργια, κάθε φορά δημιουργική, επαναπροσδιορίζοντας μέσα από τις εμπειρίες του και τα θραύσματα που διασώζει, την τέχνη, την ιστορία, την ίδια τη ζωή.

Σκοπός της παρούσας διατριβής είναι να υποστηρίξει την πρακτική αυτή της περιπλάνησης -είτε αυτή αφορά την περιπλάνηση στο σύγχρονο αστικό περιβάλλον, είτε αφορά μία ιδεατή περιπλάνηση στη θεωρία και τη σκέψη- και πέρα από το χώρο της τέχνης, ως μέθοδο αντίστασης στην αφομοίωση που συνεπάγεται η σύγχρονη ζωή, και ως τρόπο διατήρησης της ταυτότητας και της αυτονομίας του σύγχρονου σκεπτόμενου ανθρώπου σε μία εποχή όπου η ταυτότητα χάνεται στο πλήθος, στην τεχνολογία, στον διαδικτυακό ιστό, όπου η αυτονομία ισοπεδώνεται από την παγκοσμιοποίηση και τις ασύλληπτες ταχύτητες προόδου, επικοινωνίας και κίνησης.

Υποστηρίζουμε μία περιπλάνηση που συνιστά μέθοδο συνεχούς 'γίνεσθαι', αέναης εξέλιξης και διαρκούς αμφισβήτησης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΒΙΒΛΙΑ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Βανεγκέμ, Ραούλ, *Η επανάσταση της μοντέρνας ζωής: Πραγματεία Σαβουάρ-Βίβρ προορισμένη για τις νέες γενιές*, μτφ. Σεραφείμ Βελέντζας, Ακμών, Αθήνα 2002

Γιαλούρη, Ελέανα (επιμ.), *Υλικός πολιτισμός: Η Ανθρωπολογία στη χώρα των πραγμάτων*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2013

Δασκαλοθανάσης, Νίκος, *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19^ο στον 21^ο αιώνα*, Άγρα, Αθήνα 2004

Ζίμελ, Γκεόργκ, *Περιπλάνηση στη νεωτερικότητα*, επιμ. Σπύρος Γάγγας, Κώστας Καλφόπουλος, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2004

Ζίμελ, Γκεόργκ, *Πόλη και ψυχή*, μτφ. Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος, Έρασμος, Αθήνα 1993

Ιωακειμίδης, Χρήστος Μ. (επιμ.), *Outlook*, Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού Α.Ε., Αθήνα 2003

Internationale Situationiste, *Το αισθητικό και το πολιτικό*, μτφ. Πάνος Τσαχαγέας, Νίκος Β. Αλεξίου, Ελεύθερος Τύπος, Αθήνα 1996

Internationale Situationiste, *Το ζεπέραςμα της τέχνης: Ανθολογία κειμένων της Καταστασιακής Διεθνούς*, μτφ. Γιάννης Δ. Ιωαννίδης, Ύψιλον, Αθήνα 1985

Καντ, Ιμμάνουελ, *Κριτική της κριτικής δύναμης*, μτφ. Κώστας Ανδρουλιδάκης, Ιδεόγραμμα, Αθήνα 2002

Καραμπά, Ελπίδα (επιμ.), *“Curating”*, *Απόψεις για την επιμελητική δράση*, Futura/Gap, Αθήνα 2005

Καφέτση, Άννα, *Ο Μεγάλος Περίπατος*, Υπουργείο Πολιτισμού, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Αθήνα 2006

Λυοτάρ, Ζαν Φρανσουά, *Η μεταμοντέρνα κατάσταση*, μτφ. Κωστής Παπαγιώργης, Εκδόσεις Γνώση, Αθήνα 2008

Μάλβεϊ, Λόρα, *Οπτικές και άλλες απολαύσεις*, μτφ. Μαργαρίτα Κουλεντιανού, Παπαζήσης, Αθήνα 2004

Μερλώ-Ποντύ, Μορίς, *Σημεία*, μτφ. και επιμ. Γιώργος Φαράκλας, Εστία, Αθήνα 2005

Μπάκ-Μορς, Σούζαν, *Η διαλεκτική του βλέπιν: Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και το Σχέδιο εργασίας περί στοών*, μτφ. Μανόλης Αθανασάκης, επιμ. Αριστείδης Μπαλτάς,

Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2009

- Μπένγιαμιν, Βάλτερ, *Εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, επιμ. Αγγελική Σπυροπούλου, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2007
- Μπένγιαμιν, Βάλτερ, *Για το έργο τέχνης: Τρία δοκίμια*, μτφ. Αντώνης Οικονόμου, Πλέθρον, Αθήνα 2013
- Μπένγιαμιν, Βάλτερ, *Μονόδρομος*, επιμ. Γιώργος Σαγκριώτης, μτφ. Νέλλυ Ανδρικοπούλου, Άγρα, Αθήνα 2004
- Μπέργκερ, Τζον, *Η εικόνα και το βλέμμα*, μτφ. Ειρήνη Σταματοπούλου, Μεταίχμιο, Αθήνα 2011
- Μποντλέρ, Σαρλ, *Αποφθέγματα παρηγοριάς για τον έρωτα. Ο ζωγράφος της μοντέρνας ζωής*, μτφ. Στέργιος Βαρβαρούσης, Ερατώ, Αθήνα 2000
- Μποντλέρ, Σαρλ, *Τεχνητοί παράδεισοι*, μτφ. Νίκος Φωκάς, Εστία, Αθήνα 1986
- Μποντλέρ, Σαρλ - Τοντορόφ, Τζβετάν - Βοναπάρτη, Μαρία - Καμπό, Ζακ, *Έντγκαρ Άλαν Πόε*, μτφ. Ανδρέας Ταρνανάς, Άλλυ Δρακουλίδη, Τάκης Αντωνόπουλος, Αιγόκερως, Αθήνα 1982
- Ντελέζ, Ζιλ, *Ο Νίτσε και η φιλοσοφία*, Πλέθρον, Αθήνα 2002
- Ντελέζ, Ζιλ, *Ο Σπινόζα και το πρόβλημα της έκφρασης*, μτφ. Φώτης Σιατίστας, Κριτική, Αθήνα 2002
- Ντελέζ, Ζιλ, *Φουκώ*, μτφ. Τάσος Μπέτζελος, Πλέθρον, Αθήνα 2005
- Ντελέζ, Ζιλ - Γκουατταρί, Φελίξ, *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια. Ο Αντι-Οιδίπους*, μτφ. Καίτη Χατζηδήμου, Ιουλιέτα Ράλλη, Εκδόσεις Ράππα, Αθήνα, 1981
- Ντεμπόρ, Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, μτφ. Πάνος Τσαχαγέας, Νίκος Β. Αλεξίου, Ελεύθερος Τύπος, Αθήνα 1986
- Ντεμπόρ, Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, μτφ. Σύλβια, Διεθνής Βιβλιοθήκη, Αθήνα 2000
- Ντε Σερτώ, Μισέλ, *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική*, μτφ. Κική Καψαμπέλη, Σμίλη, Αθήνα 2010
- Ροζάνης, Στέφανος, *Walter Benjamin: Η ιεροποίηση του αποσπάσματος*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2006
- Πιρς, Σούζαν, *Μουσεία, αντικείμενα και συλλογές: μία πολιτισμική μελέτη*, μτφ. Λία Γυιόκα, Αλέξης Καζάζης, Παναγιώτης Μπίκας, Βάνιας, Θεσσαλονίκη 2002
- Πόε, Έντγκαρ Άλαν, *Έντγκαρ Άλαν Πόε, Το πηγάδι και το εκκρεμές*, μτφ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, Αιγόκερως, Αθήνα 1982-1999
- Ρίκου, Ελπίδα (επιμ.), *Ανθρωπολογία και σύγχρονη τέχνη*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2013

- Σταυρακάκης, Γιάννης - Σταφυλάκης, Κωστής (επιμ.), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Εκκρεμές, Αθήνα 2008
- Τομανάς, Βασίλης (επιμ.), *Ομάδες, κινήματα, τάσεις της σύγχρονης τέχνης μετά το 1945*, μτφ. Μαρία Καραγιάννη, Εξάντας, Αθήνα 1991
- Φλώρου, Ειρήνη, *Μοντέρνα Τέχνη: μία πρώτη προσέγγιση*, ΑΣΚΤ, Αθήνα 2000-2001
- Φουκώ, Μισέλ, *Η ζωγραφική του Μανέ*, μτφ. και επιμ. Πόλα Καπόλα, Γεράσιμος Κουζέλης, Νήσος, Αθήνα 2004
- Φουκώ, Μισέλ, *Οι λέξεις και τα πράγματα: μία αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου*, μτφ. Κωστής Παπαγιώργης, Γνώση, Αθήνα 1986
- Φρόνυτ, Σίγκμουντ, *Το ανοίκειο*, μτφ. Έμη Βαϊκούση, Πλέθρον, Αθήνα 2009

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Alÿs, Francis - Van Tuyl, Gijs - Lutgens, Annalie, *Francis Alÿs: Walking Distance from the Studio*, Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 2004
- Ayers, Andrew, *The Architecture of Paris*, Axel Menges, Στουτγάρδη 2004
- Baldwin, Thomas (επιμ.), *Reading Merleau-Ponty: On Phenomenology of Perception*, Routledge, Λονδίνο 2007
- Barthes, Roland, *Mythologies*, μτφ. Annette Lavers, Paladin, Λονδίνο 1973
- Baudelaire, Charles, *Art in Paris 1845-1862: Salons and Other Exhibitions*, επιμ. και μτφ. Jonathan Mayne, Phaidon Press, Λονδίνο 1965
- Baudelaire, Charles, *Correspondance*, Gallimard, Παρίσι 1973
- Baudelaire, Charles, *The Painter of Modern life and Other Essays*, μτφ. και επιμ. Jonathan Mayne, Phaidon, Λονδίνο, Νέα Υόρκη 1964
- Baudelaire, Charles, *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, Παρίσι 1975
- Benjamin, Walter, *The Arcades Project*, επιμ. Rolf Tiedemann, μτφ. Howard Eiland, Kevin McLaughlin, Belknap Press, Νέα Υόρκη 2002
- Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, μτφ. Harry Zohn, Verso, Λονδίνο 1997
- Benjamin, Walter, *The Correspondence of Walter Benjamin*, επιμ. Gershom Scholem, Theodor Adorno, μτφ. Manfred Jacobson, Evelyn Jacobson, University of Chicago Press, Σικάγο και Λονδίνο 1994
- Benjamin, Walter, *Gesammelte Briefe*, επιμ. Christoph Gödde και Henri Lonitz, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1995-2000

- Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, επιμ. Rolf Tiedemann, Henry Schweppenhäuser, με τη συμμετοχή των Theodor Adorno και Gershom Scholem, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974
- Benjamin, Walter, *Illuminations*, επιμ. Hannah Arendt, μτφ. Harry Zohn, Fontana, Λονδίνο 1973
- Benjamin, Walter, *One-Way Street and Other Writings*, μτφ. Edmund Jephcott, Kingsley Shorter, εισαγ. Susan Sontag, Verso, Λονδίνο 1983
- Benjamin, Walter, *The Origin of German Tragic Drama*, μτφ. John Osbourne, εισαγ. George Steiner, Verso, Λονδίνο 1985
- Benjamin, Walter, *Understanding Brecht*, μτφ. Anna Bostock, Verso, Λονδίνο 1983
- Biesenbach, Klaus - Beck, Hubert - Sabau, Luminita, *Francis Alys: Blue Orange 2004*, Martin-Gropius-Bau, Βερολίνο 2004
- Blair, Lindsey, *Joseph Cornell's Vision of Spiritual Order*, Reaktion Books Ltd., Λονδίνο 1998.
- Boenders, Frans, *Kunst zonder Kader, Museum zonder Hoed*, Kritik, Louvain 1991
- Bois, Yve-Alan - Krauss, Rosalind, *Formless: A User's Guide*, Zone Books, Νέα Υόρκη 1997
- Boucher, François - De Eugny, Anne - Coursaget, René, *Au temps de Baudelaire, Guys et Nadar*, Le Chêne, Παρίσι 1945
- Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structured champ littéraire*, Le Seuil, Παρίσι 1992
- Bowness, Alan, *Modern European Art*, Thames and Hudson, Λονδίνο 1995
- Brand, Dana, *The Spectator and the City in Nineteenth-Century American Literature*, Cambridge University Press, Κέιμπριτζ 1991
- Buck-Morss, Susan, *The Dialectics of Seeing, Walter Benjamin and the Arcades Project*, The MIT Press, Κέιμπριτζ και Λονδίνο 1991
- Buck-Morss, Susan, *The Origin of Negative Dialectics: Theodor Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*, Harvester Press, Hassocks, Sussex 1977
- Burke, Peter, *The French Historical Revolution: The Annales School 1929-89*, Stanford University Press, Καλιφόρνια 1991
- Buse, Peter - Hirschkop, Ken - McCracken, Scott - Taithe, Bertrand, *Benjamin's Arcades: Un Unguided Tour*, Manchester University Press, Μάντσεστερ 2006
- Calle, Sophie - Auster, Paul, *Sophie Calle: Double Game – with the participation of Paul Auster*, Violette, Λονδίνο 1999

- Calle, Sophie - Baudrillard, Jean, *Suite Vénitienne / Please Follow me*, μτφ. Barash, Dany; Hatfield, Danny, Bay Press, Σηάτλ 1998
- Carman, Taylor, *Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ 2004
- Cassari, Massimo, *Icônes de la Lois*, μτφ. Marilène Raiola, εκδ. Christian Bourgois, Παρίσι 1990
- Chandler, Raymond, *The Trouble is my Business*, Vintage Books, ΗΠΑ 1950
- Charney, Leo - Schwartz, Barbara (επιμ.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, University of California Press, Καλιφόρνια 1995
- Clark, T.J., *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, Princeton University Press, Πρίνστον 1999
- Cleator, Philip E., *Archeology in the Making*, Hale, Λονδίνο 1976
- Colebrook, Claire, *Gilles Deleuze*, της σειράς *Routledge Critical Thinkers: Essential Guides for Literary Studies*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 2002
- Cook, Pam - Bernink, Mieke (επιμ.), *The Cinema Book*, PFI Publishing, Λονδίνο 1999.
- Crary, Jonathan, *Suspensions of Perception; Attention, Spectacle and Modern Culture*, MIT Press, Κέμπριτζ 1999
- Coles, Alex - Dion, Mark, (επιμ.), *Mark Dion: Archeology*, Black Dog Publishing, Λονδίνο 1999
- Crow, Thomas, *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent*, Yale University Press, New Haven 2004
- Darwin, Charles, *The Decent of Man, and Selection in Relation to Sex*, Princeton University Press, Πρίνστον 1981
- Debord, Guy, *Situationist International Anthology*, μτφ. και επιμ. Ken Knabb, A K Press Distribution, Καλιφόρνια 1981
- Debord, Guy - Jorn, Asger, *Mémoires*, Éditions Situation International, Παρίσι 1959
- De Certeau, Michel, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Καλιφόρνια 1984
- Deleuze, Gilles, *Cinéma I: L'image- mouvement*, Minuit, Παρίσι 1983
- Deleuze, Gilles, *Cinéma II: L'image- temps*, Minuit, Παρίσι 1985
- Deleuze, Gilles, *David Hume, la vie, son oeuvre*, PUF, Παρίσι 1952
- Deleuze, Gilles, *Différence et Répétition*, PUF, Παρίσι 1968
- Deleuze, Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, PUF, Παρίσι 1962

- Deleuze, Gilles, *Pourparlers*, Minuit, Παρίσι 1990
- Deleuze, Gilles, *Spinoza et le probleme de l' expression*, Éditions de Minuit, Παρίσι 1968
- Deleuze, Gilles - Guattari, Félix, *L'Anti-Oedipe*, τόμ. 1 του *Capitalism et schizophrénie*, Minuit, Παρίσι 1972
- Deleuze, Gilles - Guattari, Félix, *Mille Plateaux*, τόμ. 2 του *Capitalism et schizophrénie*, Minuit, Παρίσι 1980
- Deleuze, Gilles - Guattari, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Minuit, Παρίσι 1991
- Deleuze, Gilles - Guattari, Félix, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, μτφ. Brian Massumi, Continuum, Λονδίνο 1987
- Deleuze, Gilles - Guattari, Félix, *What is Philosophy?*, μτφ. Graham Burchell; Hugh Tomlinson, Verso, Λονδίνο & Νέα Υόρκη 1994
- De Rattier, Paul Ernest, *Paris n'existe plus*, Paris, Παρίσι 1857
- De Zenger, Catherine - Wigley, Mark (επιμ.), *The Activist Drawing: Retracing Situationist Architectures from Constant's New Babylon to beyond*, The Drawing Centre - MIT Press, Νέα Υόρκη και Κέιμπριτζ 2001
- Dickens, Charles, *Sketches by "Boz", Illustrative of Every-day Life and Every-day People*, John Macrone, Λονδίνο 1936
- Dion, Mark, *L'ichthyosaure, La pie et autres merveilles du monde naturel*, Images en Manoeuvres Éditions, Marseille 2003
- Duchamp, Marcel - Lebel, Robert, *Sur Marcel Duchamp*, Trianon Press, Παρίσι 1959
- Dumontier, Pascal, *Les situationnistes et mai 68: théorie et la practice de la révolution (1966-1972)*, Ivrea, Παρίσι 1995
- Eco, Umberto, *The Open Work*, Harvard University Press, Βοστώνη 1989
- Einzig, Barbara (επιμ.), *Thinking about Art: Conversations with Susan Hiller*, Manchester University Press, Μάντσεστερ 1996
- Engels, Friedrich, *Die Lage der arbeitenden Klasse in England*, Leibniz 1848
- Ford, Simon, *The Situationist International: a user's guide*, Black Dog, Λονδίνο 2005
- Foster, Hal (επιμ.), *Postmodern Culture*, Pluto Press, Λονδίνο 1985
- Frascina, Francis - Harris, Jonathan (επιμ.), *Art in Modern Culture: an Anthology of Critical Texts*, Phaidon σε συνεργασία με το Open University, Λονδίνο 1992
- Francis Frascina - Charles Harrison, *Modern Art and Modernism: A critical Anthology*, Paul Chapman Publishing Ltd, σε συνεργασία με το Open University, Λίβερπουλ και Λονδίνο 1982

- Fried, Michael, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, University of Chicago Press, Σικάγο 1998
- Fried, Michael, *Manet's Modernism: or The Face of Painting in the 1860's*, The University of Chicago Press, Σικάγο 1996.
- Frisby, David, *Fragments of Modernity: Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin*, MIT Press, Κέμπριτζ 1988
- Gale, Matthew, *Dada & Surrealism*, Phaidon Press Inc., Λονδίνο 1997
- Gay, Peter, *Modernism: The Lure of Heresy*, W. W. Norton and Company, Νέα Υόρκη και Λονδίνο 2007
- Gallagher, Ann (επιμ.), *Susan Hiller*, Tate Publishing, Λονδίνο 2011
- Geist, Johann Friedrich, *Arcades: The History of a Building Type*, MIT Press, Κέμπριτζ, Μασαχουσέτη 1985
- Gillogh, Graeme, *Myth & Metropolis: Walter Benjamin and the City*, Polity Press, Κέμπριτζ 1996
- Graziose Corrin, Lisa - Miwon, Kwon - Bryson, Norman, *Mark Dion: Contemporary Artist*, Phaidon Press, Λονδίνο 1997
- Greenberg, Clement. *Art and Culture: Critical Essays*, Beacon Press, Βοστώνη 1961
- Greenberg, Reesa - Ferguson, Bruce W. - Nairne, Sandy (επιμ.), *Thinking about Exhibitions*, Routledge, Λονδίνο 1996
- Godfrey, Tony, *Conceptual Art*, Phaidon, Λονδίνο 1998.
- Gombrich, E.H., *Aby Warburg: An intellectual Biography*, Phaidon Press, Λονδίνο και Οξφόρδη 1986
- Gombrich, E.H., *The Story of Art*, Phaidon, Λονδίνο 1997
- Guys, Constantin - Musée Carnavalet - Musée de la vie romantique - Musée du Petit Palais, *Musée De La Vie Romantique, Constantin Guys: Fleurs du Mal*, Musée De La Vie Romantique, Παρίσι 2002
- Habermas, Jürgen, *The Philosophical Discourse of Modernity*, Polity Press, Κέμπριτζ 1987
- Hall, Clifford, *Constantin Guys*, Faber and Faber, Λονδίνο 1947
- Harrison, Carol E., *The Bourgeois Citizen in Nineteenth Century France: Gender, Sociability and the Uses of Emulation*, Oxford University Press, Οξφόρδη 1999
- Harrison, Charles - Wood, Paul (επιμ.) *Art in Theory, 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, Οξφόρδη και Κέμπριτζ 1992

- Hayes, Kevin J., *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ 2002
- Herbert, Robert L., *Impressionism: Art, Leisure and Parisian Society*, Yale University Press, New Haven 1991.
- Hill, Paul - Kelly, Angela - Tagg, John (επιμ.), *Three Perspectives on Photography*, Hayward Gallery, Λονδίνο 1979
- Hobson Quinn, Arthur, *Edgar Allan Poe, A Critical Biography*, πρόλογος Shawn Rosenheim, The Johns Hopkins University Press, Βαλτιμόρη 1997
- Hogarth, Paul, *Artistes reporters*, Casterman, Παρίσι 1986
- Holt, Nancy, (επιμ.), *The Writings of Robert Smithson: Essays with Illustrations*, New York University Press, Νέα Υόρκη 1979
- Ingold, Tim - Vergunst, Ji Lee (επιμ.), *Ways of Walking: Ethnography and Practice on Foot*, Aldershot, Ashgate 2008
- Jacob, Mary Jane (επιμ.), *Places with a Past*, Rizzoli, Νέα Υόρκη 1991
- James, Henry, *A Small Boy and Others*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1983
- James, William, *Principles of Psychology*, Ignas K. Skrupskelis (επιμ.), Harvard University Press, Κέμπριτζ 1981
- Jameson, Frederic, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Λονδίνο 1991
- Jan Ader, Bas - Beenker, Erik - Heiser, Jorg - Dean, Tacita – De Groot, Elbrig - Hardeman, Doede, *Please don't leave me*, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, Ρότερνταμ 2006
- Jennings, Michael W., *Dialectical Images: Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism*, Cornell University Press, Νέα Υόρκη 1987
- Jennings, Michael W., *Walter Benjamin: Selected Writings: Volume 2: 1927-1934*, The Belknap Press of Harvard University Press, Κέμπριτζ & Λονδίνο 1999
- Kaye, Nick, *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 2000
- Keesing, Roger, *Cultural Antropology : A Contemporary Perspective*, Holt, Rinehart and Winston, Fort Worth 1995
- Konersmann, Ralf, *Erstarrte Unrule: Walter Benjamin's Begriff der Geschichte*, Fisher Verlag, Frankfurt am Main 1991
- Krauss, Rosalind, *The Optical Unconscious*, The MIT Press, Κέμπριτζ, 1993

- Krauss, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Κέιμπριτζ, 1986
- Krauss, Rosalind, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, Λονδίνο 1999
- Linker, Kate, *Vito Acconci*, Rizzoli International Publications, Inc., Νέα Υόρκη 1994
- Lloyd, Rosemary (επιμ.), *The Cambridge Companion to Baudelaire*, Cambridge University Press, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 2005
- Macel, Christine (επιμ.), *Sophie Calle: m'as – tu vue*, Centre Pompidou: Xavier Barral, Παρίσι 2003
- Malraux, André, *Le Musée Imaginaire*, Gallimard, Παρίσι 2004
- Marincola, Paula (επιμ.), *What makes a great Exhibition?*, Philadelphia Exhibitions Initiative, Philadelphia Center for Arts and Heritage, Reaction Books, University of Chicago Press, Η.Π.Α. και Καναδάς 2006
- Marx, Ursula - Schwarz, Gudrun - Schwarz, Michael - Wisila, Erdmut (επιμ.), *Walter Benjamin's Archive: Image, Texts, Signs*, μτφ. Esther Leslie, Verso, Λονδίνο & Νέα Υόρκη 2007
- Mauriès, Patrick, *Cabinets of Curiosities*, Thames & Hudson, Λονδίνο 2011
- Mauss, Marcel, *Sociology and Psychology: Essays*, μτφ. B. Brewster, Routledge, Λονδίνο 1979
- McDonough, Tom (επιμ.), *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*, October, The MIT Press, Κέιμπριτζ & Λονδίνο 2004
- McShine, Kynaston (επιμ.), *Joseph Cornell*, The Museum of Modern Art & Prestel, Νέα Υόρκη 1980
- Medina, Cuauhtemoc - Ferguson, Russel - Fusher, Jean, *Francis Alÿs*, Phaidon, Λονδίνο 2007
- Merewether, Charles (επιμ.), *The Archive*, σειρά *The Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery και MIT Press, Λονδίνο και Μασαχουσέτη 2006
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of Perception*, μτφ. Colin Smith, Routledge & Kegan Paul, Λονδίνο 1962
- Meyer-Hermann, Eva - Perchuk, Andrew - Rosenthal, Stephanie, *Allan Kaprow: Art as Life*, Getty Publications, Λος Άντζελες 2008
- Missac, Pierre, *Walter Benjamin's Passages*, μτφ. Shierry Weber Nicholzen, The MIT Press, Κέιμπριτζ και Λονδίνο 1995
- Nietzsche, Friedrich, *Werke*, Schlechta, Μόναχο 1956

- Nord, Philip, *Impressionists and Politics: Art and Democracy in the Nineteenth Century*, Routledge, Λονδίνο 2000
- Plant, Sadie, *The Most Radical Gesture: The Situationist International in a Postmodern Age*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 1992
- Prest, Wilfrid, *Albion Ascendant: English History, 1660-1815*, Oxford University Press, Οξφόρδη 1998
- Preziosi, Donald (επιμ.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη και Οξφόρδη 1998
- Price, Roger, *The French Second Empire: An Anatomy of Political Power*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ 2001
- Priestman, Martin (επιμ.), *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ 2003
- Quinn, Patrick, *The French Face of Edgar Poe*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1957
- Rajchman, John, *The Deleuze Connections*, The MIT Press, Κέμπριτζ και Λονδίνο 2000
- Rampley, Matthiew, *The Remembrance of Things Past*, Harassowitz Verlag, Wiesbaden 2000
- Rank, Otto, *Der Doppelgänger: Eine psychoanalytische Studie*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Leipzig, Βιέννη και Ζυρίχη 1925
- Rand, Steven - Kouris, Heather (επιμ.), *Cautionary Tales: Critical Curating*, Apexart, Νέα Υόρκη 2007
- Renfrew, Colin - Bahn, Paul, *Archeology, Theories, Methods, Practice*, Thames & Hudson, Λονδίνο 1996
- Renoir, Jean, *Renoir: My Father*, μτφ. Randolph; Dorothy Weaver, Collins, Λονδίνο 1962
- Richter, Gerhard - Elger, Dietmar - Obrist, Hans Ulrich, *Gerhard Richter: Text, Writings, Interviews and Letters, 1961-2007*, Thames & Hudson, Λονδίνο 2009
- Rivière, Georges, *Renoir et ses amis*, H. Floury Éditeur, Παρίσι 1921
- Roscoe Hardigan, Lynda, *Joseph Cornell: Navigating the Imagination*, Yale University Press, New Haven 2007
- Ross, Kristin, *May '68 and its Aftermath*, The University of Chicago Press, Σικάγο 2002
- Sandler, Simon, *The Situationist City*, The MIT Press, Λονδίνο και Κέμπριτζ 1999

- Scaggs, John, *Crime Fiction*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 2005
- Schaffner, Ingrid - Winzer, Matthias (επιμ.), *Deep Storage: Collecting, Storing and Archiving in Art*, Prestel, Μόναχο 1998
- Schaub, Miriam, *Janet Cardiff: The Walk Book*, Thyssen Bornemisza Art Contemporary με τη συνεργασία του Public Art Fund, Νέα Υόρκη 2005
- Schneider, Pierre, *The World of Manet 1832 –1883*. Time Life Books, Νέα Υόρκη 1968
- Simmel, Georg, *Soziologie*, Duncker & Humblot, Leipzig 1908
- Smith, Gary, *On Walter Benjamin: Critical Essays and Recollections*, MIT Press, Κέμπριτζ 1988
- Smith, Gary, *Walter Benjamin: Philosophy, Aesthetics, History*, University of Chicago Press, Σικάγο 1989
- Somol, Robert E. (επιμ.), *Anatomy and Ideology: Positioning an Avant-Garde in America*, Νέα Υόρκη 1997
- Szeemann, Harald (επιμ.), *Live in your Head: When Attitudes Become Form*, Kunsthalle Berne, Βέρνη 1969
- Taylor, Ronald (επιμ. και μτφ.), *Aesthetics and Politics: Debates between Bloch, Lukács, Brecht, Benjamin Adorno*, Verso, Λονδίνο 1980
- Tomkins, Calvin, *Duchamp: A Biography*, Henry Holt & Co, Νέα Υόρκη 1996
- Tompkins Lewis, Mary (επιμ.), *Critical Readings in Impressionism and Post-Impressionism: An Anthology*, University of California Press, Καλιφόρνια 2007
- Wade, Gavin (επιμ.), *Curating in the 21st Century*, The New Art Gallery Walsall & University of Wolverhampton, Walsall, Wolverhampton και Manchester 2000
- Walter, Ingo F. (επιμ.), *Impressionist Art*, Taschen, Köln 1997
- Ward, Frazer - Taylor, Mark C. - Bloomer, Jennifer, *Vito Acconci*, Contemporary Artists, Phaidon, Λονδίνο 2002
- Wilson, Elizabeth, *The Sphinx in the City*, Virago, Λονδίνο 1991
- Zweifel, Stefan - Steiner, Juri - Stahlhut, Heinz, *In girum imus nocte et consumimur igni: the Situationist International: 1957-1972*, JRP Ringier, Ζυρίχη 2006

ΑΡΘΡΑ

- Γεωργίου, Θεόδωρος, «Σύγχρονη τέχνη και εκθεσιακή πολιτική», Ένωση Κριτικών Τέχνης AICA Ελλάς, Μαραγκού, Μαρία, Φραγκόπουλος, Μίλτος (επιμ.), *Κριτική + Τέχνη*, τεύχ. 2, Αθήνα 2008, σσ. 23-24

- Σωτήρης, Παναγιώτης, «Ο νομαδικός εμπειρισμός του Ζ. Ντελέζ», επιθεώρηση *Θέσεις*, τ. 82, Ιανουάριος-Μάρτιος 2003, σσ. 117-148
- Bernheimer, Charles, “Manet’s Olympia: The Figuration of Scandal”, *Poetics Today*, v. 1, no2, *Art and Literature II*, Καλοκαίρι 1989, σσ. 255-277.
- Bois, Yve-Alan, “Character Study”, *Artforum International*, τεύχ. 38, Απρίλιος 2000, σσ. 126-131
- Buchloh, Benjamin, “Three Conversations in 1985: Claes Oldenberg, Andy Warhol, Robert Morris”, *October*, v. 70, Φθινόπωρο 1994, σσ. 33-54
- Buck-Morss, Susan, “Benjamin’s *Passagen-Werk*: Redeeming Mass Culture for the Revolution”, *New German Critique*, v. 29, Άνοιξη/Καλοκαίρι 1983, σσ. 211-240
- Buck-Morss, Susan, “The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering”, *New German Critique*, v. 39, Δεύτερο ειδικό τεύχος για τον Βάλτερ Μπένγιαμιν, Φθινόπωρο 1986, σσ. 99-140
- Bush, Kate, “Susan Hiller; Freud Museum”, *Untitled: A Review of Contemporary Art*, v. 5, Καλοκαίρι 1994, σ. 12
- Carrier, David, “Manet and His Interpreters”, *Art History*, v. 8, 1985, σσ. 320-35.
- Deleuze, Gilles, “I Have Nothing to Admit”, μτφ. Janis Forman, *Semiotext(e), Anti-Oedipus*, τεύχ. 2, v. 3, 1977, σ. 12
- Deleuze, Gilles, “Nomad Thought”, μτφ. Jaqueline Wallace, *Semiotext(e), Nietzsche’s Return*, τεύχ. 3, v. 1, 1978, σσ. 12-20
- Derrida, Jacques, “The Parergon”, μτφ. Craig Owens, *October*, τ. 9, Καλοκαίρι 1979, σσ. 3-41
- Duve, Thierry de, “Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism”, μτφ. Rosalind Krauss, *October*, v. 70, Φθινόπωρο 1994, σσ. 61-97
- Feneon, Félix, “Un boirgeois de Paris: Un peintre de la Vie Moderne, à l’Âge Romantique: Constantin Guys”, *Figaro Illustré*, v. 171, Παρίσι 1904, σσ. 1-7
- Greenberg, Clement, “Modern and Postmodern”, *Arts 54*, v.6, Φεβρουάριος 1980, σσ. 64-66
- Hoffmann, Jens, “New Voices in Curating, Part II”, *Flash Art International*, v. 228, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 2003
- Ivornel, Philippe, “Paris, capital of the Popular Front, or the posthumous life of the nineteenth century”, *New German Critique*, v. 39 Δεύτερο ειδικό τεύχος για τον Βάλτερ Μπένγιαμιν, Φθινόπωρο 1986, σσ. 61-87

- Lindner, Burkhardt, “The *Passagenwerk*, the *Berliner Kindheit* and the archeology of the ‘recent past’”, *New German Critique*, v. 39 Δεύτερο ειδικό τεύχος για τον Βάλτερ Μπένγιαμιν, Φθινόπωρο 1986, σσ. 25-48
- Louandre, Charles, “Statistique littéraire de la production intellectuelle en France depuis quinze ans”, *Revue de deux mondes*, 15 Νοεμβρίου 1847, σ. 686
- Mazurek, Ray, “Art, Ambiguity, and the Artist in Poe's *The Man of the Crowd*”, *Poe Studies*, τεύχ. XII, v. 2, Δεκέμβριος 1979, σσ. 25-28
- Mazzucco, Katia, “The Work of Ernst H. Gombrich on the Warburg Fragments”, *Journal of Art Historiography*, v. 5, Δεκέμβριος 2011
- Musgrave, David, “Retrace your Steps: Remember Tomorrow”, *Art Monthly*, v. 233, Φεβρουάριος 2000, σσ. 27-29
- Obrist, Hans-Ulrich, “In the Midst of Things, at the Centre of Nothing”, *Art & Design Magazine*, v. 52: *Curating, the Contemporary Art Museum and Beyond*, Academy Group Ltd., Λονδίνο 1997, σσ. 86-90
- Obrist, Hans-Ulrich, “Retrace your Steps: Remember Tomorrow: An Exhibition in Sir John Soane’s Museum”, *Parkett*, v. 57, 1999, σσ. 185-188
- Pezolet, Nicola, “The Cavern of Antimatter: Giuseppe ‘Pinot’ Gallizio and the Technological Imaginary of the Early Situationist International”, *Grey Room*, v. 38, Χειμώνας 2010, σσ. 62-89
- Stallabrass, Julian, “Artist-Curators and the New British Art”, *Art & Design Magazine*, v. 52: *Curating, the Contemporary Art Museum and Beyond*, Academy Group Ltd., Λονδίνο 1997, σσ. 78-81
- Stüssi, Anna, “Erinnerung an die Zukunft: Walter Benjamin’s *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*”, *Paelaestra*, τομ. 266
- Weinstoc, Jeffrey Andrew, “The Crowd Within: Poe’s Impossible Aloneness”, *The Edgar Allan Poe Review*, τεύχ. 7, v. 2, Φθινόπωρο 2006, σσ. 50-64.
- Wohlfarth, Irwing, “Et Cetera? The Historian as Chiffonier”, *New German Critique*, v. 39, Δεύτερο Ειδικό Τεύχος για τον Walter Benjamin, Φθινόπωρο 1986, σσ. 142-168

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΑ ΕΓΓΡΑΦΑ – ΑΡΘΡΑ ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΩΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΩΝ

- Χαραλαμπίδη, Σόνια, «Το δυτικό παράδειγμα ως ιδεολογία οργάνωσης μουσείων: Σχεδιασμός Μουσείων και εκθέσεων»,
 Αθήνα, courses.arch.ntua.gr/fsr/135858/Course1.pdf, (ημερ. πρόσβασης 20/12/2015)

- Christov-Bakargiev, Carolyn, “Villa Medici Walk”, 1998, Cardiff, Janet - Bures Miller, George, *Janet Cardiff – George Bures Miller*, Νέα Υόρκη, <http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/medici.html>, (ημερ. πρόσβασης 10/9/2013)
- Cardiff, Janet - Bures Miller, George, *Janet Cardiff – George Bures Miller*, Νέα Υόρκη, <http://www.cardiffmiller.com/about.html>, (ημερ. πρόσβασης 10/9/2013)
- Cardiff, Janet, “Her Long Black Hair”, 2004, Cardiff, Janet - Bures Miller, George, *Janet Cardiff – George Bures Miller*, Νέα Υόρκη, <http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/longhair.html>, (ημερ. πρόσβασης 10/9/2013)
- Cardiff, Janet, “The Missing Voice”, 1999, Cardiff, Janet - Bures Miller, George, *Janet Cardiff – George Bures Miller*, Νέα Υόρκη, http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/missing_voice.html (ημερ. πρόσβασης 10/9/2013)
- Dillon, Brian, “Aby Warburg’s Mnemosyne Atlas”, *Frieze Magazine*, τεύχ. 80, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 2004, http://www.frieze.com/issue/article/collected_works/, (ημερ. πρόσβασης 20/12/2013)
- Heinich, Nathalie, “Les immatériaux Revisited: Innovation in Innovations”, 2009, *Tate Papers*, v. 12, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/les-immateriaux-revisited-innovation-innovations>, (ημερ. πρόσβασης 13/03/2014)
- Herd, Colin, “The Collective Consciousness: Susan Hiller”, 2011, *Aesthetica*, <http://www.aestheticamagazine.com/the-collective-conscience>, (ημερ. πρόσβασης 04/02/2014)
- Hiller, Susan, *Susan Hiller: About*, Λονδίνο, 2012, <http://www.susanhiller.org/about.html>, (ημερ. πρόσβασης 04/02/2014)
- Rajchman, John, “Les immatériaux or How to Construct the History of Exhibitions”, 2009, *Tate Papers*, v.12, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/les-immateriaux-or-how-construct-history-exhibitions>, (ημερ. πρόσβασης 13/03/2014)
- Richter, Gerhard - Hage, Joe, *Gerhard Richter*, <http://www.gerhard-richter.com/art/atlas/>, (ημερ. πρόσβασης 04/02/2014)

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ

1. Guys, Constantin - Musée Carnavalet - Musée de la vie romantique - Musée du Petit Palais, *Musée De La Vie Romantique, Constantin Guys: Fleurs du Mal*, Musée De La Vie Romantique, Παρίσι 2002
2. Guys, Constantin - Musée Carnavalet - Musée de la vie romantique - Musée du Petit Palais, *Musée De La Vie Romantique, Constantin Guys: Fleurs du Mal*, Musée De La Vie Romantique, Παρίσι 2002
3. http://www.musee-orsay.fr/typo3temp/zoom/tmp_59ede832dd43bc8154f09abffca6e101.gif
4. <http://media35a.dimu.no/media/image/NMK-B/NG.M.01293/31562?width=600&height=380>
5. http://www.musee-orsay.fr/typo3temp/zoom/tmp_0d8110013e6d4aed5b34b5259d04149b.gif<http://www.photos-galleries.com/wp-content/uploads/2008/12/galette-300x199.jpg>
6. http://www.musee-orsay.fr/typo3temp/zoom/tmp_ffb1cbcc36d08fc8a12fe4ae34738d8f.gif
7. <http://www.citylightsprojects.com/sites/citylightsprojects.com/files/the-naked-city-1000.jpg>
8. <http://images.metmuseum.org/CRDImages/ph/web-large/Aconci2000.273.jpg>
9. Calle, Sophie - Auster, Paul, *Sophie Calle: Double Game – with the participation of Paul Auster*, Violette, Λονδίνο 1999
10. Calle, Sophie - Auster, Paul, *Sophie Calle: Double Game – with the participation of Paul Auster*, Violette, Λονδίνο 1999
11. Calle, Sophie - Auster, Paul, *Sophie Calle: Double Game – with the participation of Paul Auster*, Violette, Λονδίνο 1999
12. Medina, Cuauhtemoc - Ferguson, Russel - Fusher, Jean, *Francis Alÿs*, Phaidon, Λονδίνο 2007
13. Medina, Cuauhtemoc - Ferguson, Russel - Fusher, Jean, *Francis Alÿs*, Phaidon, Λονδίνο 2007
14. Medina, Cuauhtemoc - Ferguson, Russel - Fusher, Jean, *Francis Alÿs*, Phaidon, Λονδίνο 2007
15. http://www.cardiffmiller.com/images/walks/villa_medici/villa_medici_2.jpg
16. http://www.cardiffmiller.com/images/walks/long_hair/long_black_hair_2.jpg

17. http://www.cardiffmiller.com/images/walks/missing_voice/missing_voice_1.jpg
18. http://www.metmuseum.org/toah/images/h2/h2_2002.42a-vvvv.jpg
19. http://www.moma.org/collection_images/resized/321/w500h420/CRI_226321.jpg
20. [http://www.warhol.org/uploadedImages/Warhol_Site/Warhol/Content/Education/Resources_and_Lessons/Collaboration_Unit\(1\)/Images/05142012_EDU_Joseph-Cornell-3_large.jpg](http://www.warhol.org/uploadedImages/Warhol_Site/Warhol/Content/Education/Resources_and_Lessons/Collaboration_Unit(1)/Images/05142012_EDU_Joseph-Cornell-3_large.jpg)
21. Krauss, Rosalind, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, Λονδίνο 1999
22. Krauss, Rosalind, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, Λονδίνο 1999
23. http://conversations.aaschool.ac.uk/wp-content/uploads/2013/02/AA05_web.jpg
24. http://www.gerhard-richter.com/datadir/images_new/xxlarge/4436.jpg
25. http://www.gerhard-richter.com/datadir/images_new/xxlarge/4438.jpg
26. Gallagher, Ann (επιμ.), *Susan Hiller*, Tate Publishing, Λονδίνο 2011
27. Gallagher, Ann (επιμ.), *Susan Hiller*, Tate Publishing, Λονδίνο 2011
28. Gallagher, Ann (επιμ.), *Susan Hiller*, Tate Publishing, Λονδίνο 2011
29. Coles, Alex - Dion, Mark, (επιμ.), *Mark Dion: Archeology*, Black Dog Publishing, Λονδίνο 1999
30. Coles, Alex - Dion, Mark, (επιμ.), *Mark Dion: Archeology*, Black Dog Publishing, Λονδίνο 1999
31. Coles, Alex - Dion, Mark, (επιμ.), *Mark Dion: Archeology*, Black Dog Publishing, Λονδίνο 1999
32. <http://www.ednm.fr/leurslumieres/wp-content/uploads/2012/10/PlanDesImmateriaux.jpg>

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΟΝΟΜΑΤΩΝ

Γεωργίου, Θεόδωρος, 263

Δασκαλοθανάσης, Νίκος, 122

Καφέτση, Άννα, 281

Λοϊζίδη, Νίκη, 201-202, 210

Πικιώνης, Δημήτρης, 282

Ροζάνης, Στέφανος, 62, 70-71, 73, 76, 80-82

Σταυρακάκης, Γιάννης, 102, 128, 154, 156, 163-165, 174, 202, 214

Σταφυλάκης, Κωστής, 102, 128, 154, 156, 163-165, 174, 202, 214

Acconci, Vito, 4, 6, 10, 19, 50, 153-154, 157-161, 166-167, 169-170, 172, 174-175, 177, 179, 183-184, 188, 191, 195, 207, 218, 246, 290

Ader, Bas Jan, 161

Adorno, Theodor, 47, 53, 76, 80-81, 83, 210, 286

Altshuler, Bruce, 268

Alÿs, Francis, 4, 11, 23, 153, 165, 175-181, 183-188, 191, 195, 199, 290

Apollinaire, Guillaume, 54

Appel, Karel, 129

Aragon, Louis, 67-68

Artschwager, Richard, 269

Auvray, Louis, 121

Balzac, 26-27, 50

Barthes, Roland, 17, 63, 73, 261

Baudelaire, Charles, 2, 5, 7, 9, 13, 15-16, 18-39, 41-55, 60, 64, 66, 69-70, 76-78, 84, 93, 102, 105-118, 120-121, 123, 125, 132, 141, 146-147, 184-187, 196-197, 199, 258, 275, 286-289, 294

Baudrillard, Jean, 87, 169, 171-173

Bechers, Bernd, 227

Bechers, Hilla, 227

Benjamin, Walter, 2-4, 7-8, 16-17, 19-20, 22, 25, 28-31, 33, 35-36, 38-40, 42, 44-47, 49-64, 66-86, 89-95, 99-100, 102, 108, 123, 132, 146, 148, 151-152, 166, 172-173, 178, 180, 186-188, 192, 194, 197-199, 201, 205, 210-213, 215, 217, 220-225, 227,

231, 234, 239, 243-244, 249, 258, 265-266, 270, 273-274, 276, 280, 283, 286, 288,
291, 294

Berger, John, 10, 174

Bernheimer, Charles, 122-123

Beuys, Joseph, 196, 236-237, 266, 271-273

Boenders, Frans, 273

Bois, Yve-Alan, 197, 231, 266

Boltanski, Christian, 196, 200, 282

Bonaparte, Marie, 18-19

Bourriaud, Nicolas, 264

Brecht, Bertolt, 55, 66, 249

Brett, Guy, 231

Broodthaers, Marcel, 4, 6, 54, 156, 196, 214-218, 220, 224-227, 234, 236, 238-239,
243, 250, 255, 259, 291

Buchloh, Benjamin, 223, 225, 227

Buck-Morss, Susan, 44, 51, 55, 71-72, 79, 123

Bures Miller, Georges, 189-190, 192-193

Burton, Scott, 269

Bush, Kate, 233

Bussmann, Klaus, 278-279

Calle, Sophie, 4, 6, 10, 50, 112, 147, 151, 153, 166-175, 177-180, 183-184, 191, 194-
195, 213, 247-248, 290

Cardiff, Janet, 4, 50, 153, 171, 186, 188-195, 211, 274, 290

Carrier, David, 118, 260-261, 264-265, 277

Cézanne, Paul, 8, 123-124

Chambers, Ross, 35

Clark, T.J., 104, 116-121

Cohn, Alfred, 68-69, 71

Coles, Alex, 240-246, 248-250, 252, 254, 257

Constant, 129, 134, 141-142

Corneille, 129

Cornell, Joseph, 4, 54, 196, 208-217, 233, 237, 239, 243, 245, 291

Crary, Jonathan, 9, 16, 21, 39-41, 81, 123-124, 287

Creed, Martin, 160

De Certeau, Michel, 16, 24, 74-75, 100, 147, 181-182, 185, 276, 290
 Debord, Guy, 38, 129-135, 137-140, 142-151, 155
 Deleuze, Gilles, 3, 5, 61, 71, 73, 81, 83, 87-100, 102, 141, 164, 173, 212, 218, 220-221, 234, 238, 245, 263, 267, 273, 283, 285, 289, 294
 Delvau, Alfred, 47
 De Rattier, Paul Ernest, 32
 Derrida, Jacques, 87, 196, 206, 209, 217-218, 220, 254
 Dickens, Charles, 8-9
 Dion, Mark, 4, 56, 165, 187, 227, 239-257, 259-260, 262, 274, 292-293
 Dorner, Alexander, 267, 284
 Duchamp, Marcel, 4, 57, 196, 200-214, 216-218, 233-234, 237-239, 251, 254-255, 258-259, 291
 Dufilho, Jérôme, 107
 Eco, Umberto, 17, 261, 276
 Engels, 30
 Ferguson, Russel, 179, 181, 183-187, 266, 268, 271-275, 279-284, 286
 Flinders-Petrie, W.M., 245
 Foster, Hal, 164-165, 230, 240, 245, 251
 Foucault, Michel, 87, 118-119, 218
 Freud, Sigmund, 10, 158, 232-234, 237, 252
 Fried, Michael, 118, 122, 155
 Fritsch, Katharina, 278
 Fry, Roger, 125
 Fusher, Jean, 179, 181, 183-187
 Gallagher, Ann, 229, 231-237
 Gallizio, Giuseppe 'Pinot', 129, 138-139
 Gilbert & George, 278
 Gilloch, Graeme, 31, 51, 56, 60-61, 64, 67, 72, 79-85, 239, 244
 Gombrich, E.H., 104, 116-117, 121, 220-222, 224
 Gordon, Douglas, 278
 Greenaway, Peter, 272
 Greenberg, Clement, 125, 155, 163-164, 207, 219
 Guattari, Félix, 5, 87, 89-90, 93-95, 97-100, 245, 267, 273, 283

Guys, Constantin, 3, 9, 18, 20-21, 37, 39, 102, 105-108, 110-113, 124-126, 153, 167, 184, 258, 289

Hamilton, Richard, 278

Harrison, Charles, 103, 114, 120, 122, 127, 134, 154-155, 163-164, 200-201, 203

Hausmann, Louis-Philippe, 31, 77, 103-104, 117-119, 151

Herbert, Robert, 29, 103-104, 106, 114, 117

Hiller, Susan, 4, 6, 54, 196, 224, 228-239, 252, 254-255, 259-260, 292

Hirst, Damian, 259

Hoet, Jan, 281

Hopps, Walter, 268, 270

Horkheimer, Max, 56, 77, 80

Huebler, Douglas, 269

Ingold, Tim, 23-24

Jacob, Mary Jane, 281

James, Henry, 36-38, 51, 64, 146, 275, 280, 286

James, William, 41, 124

Jameson, Frederic, 164

Jorn, Asger, 129, 139, 147-148

Kant, Immanuel, 206, 254

Kapoor, Anish, 278

Kaprow, Allan, 247, 249, 262, 274

Kassovitz, Mathieu, 32

Kayman, Martin A., 48, 50

Keesing, Roger, 16, 23, 181

Klein, Yves, 160, 262

Knoebel, Imi, 271

Konig, Kasper, 278-279

Koolhaas, Rem, 278

Krauss, Rosalind, 164, 196, 206-207, 216-217, 219, 232, 238, 248, 260, 266, 286, 292

Kristeva, Julia, 87

Lacan, Jacques, 10, 87

Lamoureux, Johanne, 275, 280

Le Corbusier, 201

Lind, Maria, 260

Long, Richard, 153, 191-192, 248-249, 266, 269

Lytard, Jean-François, 282-284, 293

Manet, Édouard, 3, 9, 27-28, 44, 102, 105-106, 113, 117-125, 152, 155, 174, 289

Marcus, Greil, 134

Marx, Carl, 25, 57, 69, 133, 140, 148

Massumi, Brian, 89, 94

Mauss, Marcel, 23

Mazurek, Ray, 9-10, 16

McDonough, Tom, 131, 133-134, 140, 142-144, 146, 149, 151

McLuhan, Marshall, 152

McShine, Kynaston, 210-212

Meijers, Debora J., 266-267, 271-273

Merleau-Ponty, Maurice, 182

Missac, Pierre, 51, 53, 59-60, 62-63, 73, 75, 77

Mondrian, Piet, 219, 225, 272

Nauman, Bruce, 271

Nietzsche, Friedrich, 26, 88-89, 99

Nord, Philip, 105, 117

Noiret, Joseph, 129

Obrist, Hans Ulrich, 190, 227, 267, 275-278, 280, 286

Oldenburg, Claes, 262, 269

Owens, Craig, 164

Pacquement, Alfred, 166

Pichois, Claude, 107

Plant, Sadie, 128-131, 133, 137-138, 140

Poe, Edgar Allan, 2, 5, 7-22, 25, 30, 33-39, 41-43, 47-49, 72, 84, 94, 104, 107, 110-112, 121, 128, 147, 156, 158, 165, 168, 258, 280, 287

Porter, Dennis, 48

Pugnet, Natasha, 243, 252

Quinn, Arthur Hobson, 7-8

Quinn, Patrick, 11, 18

Rajchman, John, 88-89, 282-284

Renfrew, Colin, 244-245, 256

Renoir, Auguste, 115-117, 123, 125

Richter, Gerhard, 4, 196, 216, 219-220, 225-228, 230, 237, 239, 243, 292
Rumney, Ralph, 147
Schapiro, Meyer, 125
Schneider, Pierre, 122
Seurat, Georges, 9, 123
Shusterman, Richard, 182
Siden, Ann Sophie, 50, 153
Simmel, Georg, 16, 21, 46, 83
Smithson, Robert, 247-249
Soane, Sir John, 277-278
Stallabrass, Julian, 259
Szántó, András, 264
Szeemann, Harald, 264, 266, 268-272
Tagg, John, 271
Tomkins, Calvin, 204-205
Vaneigem, Raoul, 130, 133
Vergunst, Jo Lee, 23-24
Warburg, Aby, 220-226
Walser, Robert, 186, 276
Warhol, Andy, 160, 196
Weinstoc, Jeffrey Andrew, 8, 10-12, 15
Wentworth, Richard, 260
Williams, Raymond, 207
Wind, Edgar, 221
Winzen, Matthias, 198-199
Wohlfarth, Irving, 60, 63
Wood, Paul, 127, 134, 154-155, 163-164, 200-201, 203
Zola, Emil, 120, 121

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΥΛΙΚΟ



Εικόνα 1: Constantin Guys, *Aux bois de Boulogne*, (1860-64), ακουαρέλα σε χαρτί, 31,6 x 22,2 εκ., ιδιωτική συλλογή



Εικόνα 2: Constantin Guys, *Ces plaisirs...*, (1860-64), λαβί και μελάνι σε περγαμηνή, 21,7 x 31 εκ., ιδιωτική συλλογή



Εικόνα 3: Auguste Renoir, *Bal du moulin de la Galette*, 1876, λάδι σε μουσαμά, 131 x 175 εκ., Musée d'Orsay, Παρίσι



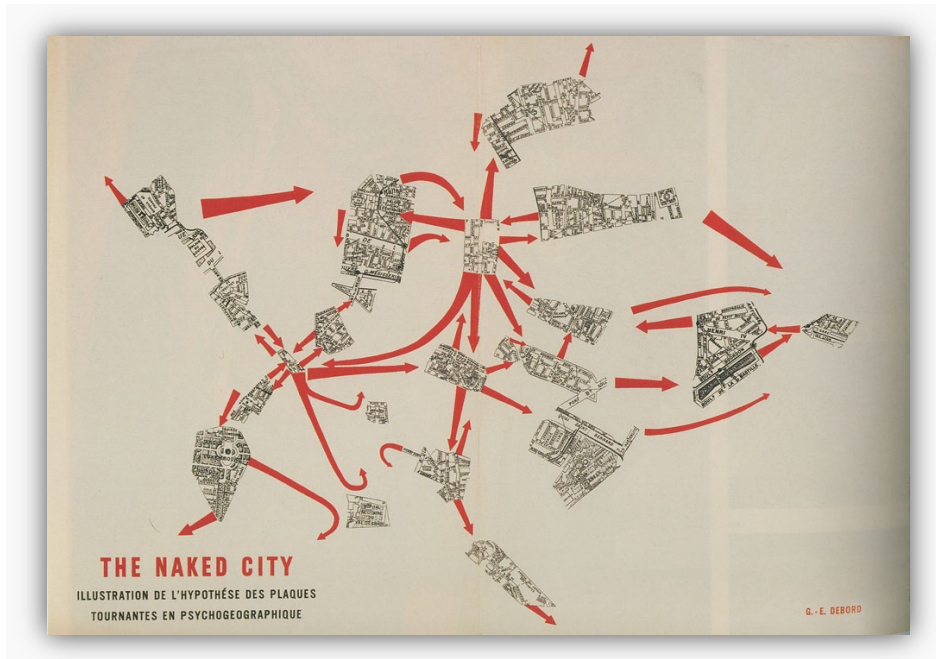
Εικόνα 4: Édouard Manet, *Exposition Universelle de 1867*, π.1867, λάδι σε μουσαμά, 108 x 196,5 εκ., Nasjonal Museet for Kunst, Arkitektur og Design, Όσλο



Εικόνα 5: Édouard Manet, *Olympia*, 1863, λάδι σε μουσαμά, 130,5 x 190 εκ. Musée d'Orsay, Παρίσι



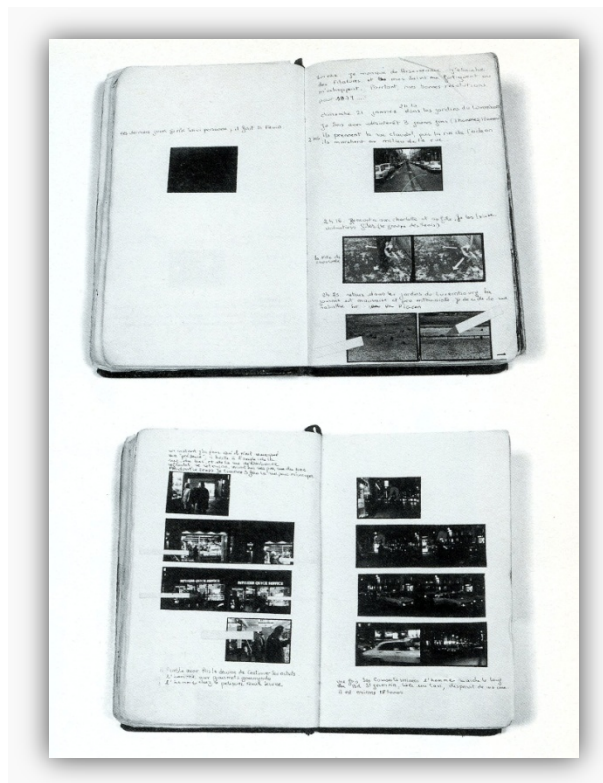
Εικόνα 6: Édouard Manet, *Le balcon*, 1868-69, λάδι σε μουσαμά, 170 x 124 εκ. Musée d'Orsay, Παρίσι



Εικόνα 7: International Movement for an Imaginist Bauhaus, *Η γυμνή πόλη*, 1957



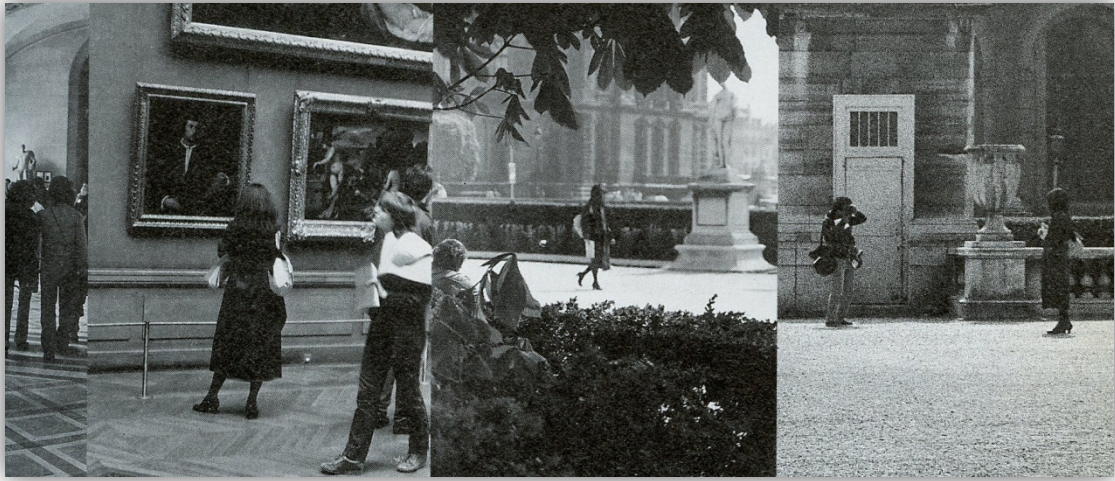
Εικόνα 8: Vito Acconci, *Following Piece*, 1969, τύπωμα ζελατίνης, 8 x 8 εκ. έκαστη, Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη



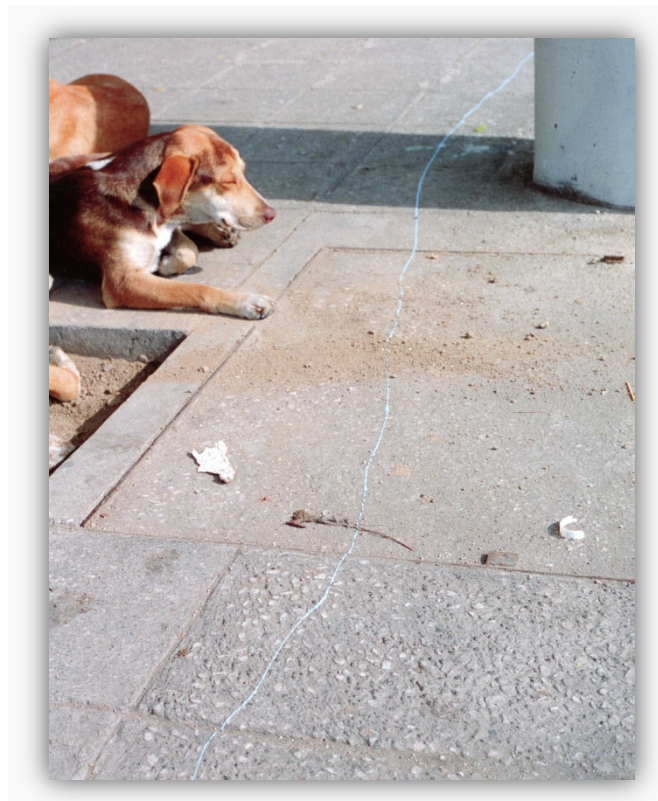
Εικόνα 9: Sophie Calle, *To Follow*, 1979, Παρίσι



Εικόνα 10: Sophie Calle, *Suite Vénitienne*, 1980, Βενετία



Εικόνα 11: Sophie Calle, *The Detective*, 1981, Παρίσι



Εικόνα 12: Francis Alÿs, *The Leak*, 1995, Σάο Πάολο



Εικόνα 13: Francis Alÿs, *El Colector*, 1991-2, Πόλη του Μεξικού



Εικόνα 14: Francis Alÿs, *Zapatos Magneticos*, 1994, Αβάνα



Εικόνα 15: Janet Cardiff, *Villa Medici Walk*, 1998, ακουστικός περίπατος, δ. 16:22, Villa Medici, Ρώμη, επιμ. Carolyn Christov-Bakargiev, Hans Ulrich Obrist, και Laurence Bossé για την ομαδική έκθεση *La Ville, le Jardin, la Mémoire*. Académie de France



Εικόνα 16: Janet Cardiff, *Her Long Black Hair*, 2004, ακουστικός περίπατος και φωτογραφίες, δ. 46:00, Central Park, Νέα Υόρκη, επιμ. Tom Eccles για το Public Art Fund



Εικόνα 17: Janet Cardiff, *The Missing Voice*, 1999, ακουστικός περίπατος, δ. 50:00, Λονδίνο, ανάθεση και παραγωγή Artangel για την Whitechapel Gallery



Εικόνα 18: Marcel Duchamp, *The Bride Stripped by Her Bachelors, Even (The Green Box)*, Σεπτέμβριος 1934, κουτί που περιέχει αναπαραγωγές διαφόρων εγγράφων, 33 x 28,3 x 2,5 εκ., Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη



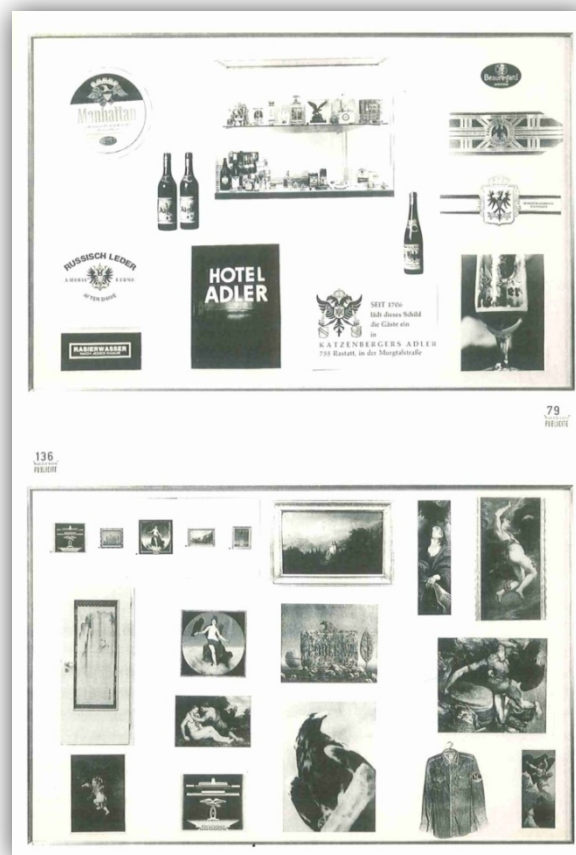
Εικόνα 19: Marcel Duchamp, *Boîtes en valise (de ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy)*, 1935-1941, μεικτή τεχνική, 40,6 x 38,1 x 10,2 εκ., The Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη



Εικόνα 20: Joseph Cornell, *The Crystal Cage (Portrait of Berenice)*, 1943, βαλίτσα με έγγραφα, 39,6 x 50,3 εκ., ιδιωτική συλλογή



Εικόνα 21: Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIX Siècle*, 1972



Εικόνα 22: Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIX Siècle*, 1972



Εικόνα 23: Aby Warburg, *Mnemosyne Atlas*, 1924-29, συλλογή από φωτογραφίες



Εικόνα 24: Gerhard Richter, *Atlas*, 1962-σήμερα, συλλογή από φωτογραφίες



Εικόνα 27: Susan Hiller, *From the Freud Museum*, 1991-6, βιτρίνα διαστάσεων 220 x 1000 x 60 εκ., με 50 κουτιά έκαστο διαστ. 25 x 32,5 εκ. και video 15 λεπτών, Tate, Λονδίνο



Εικόνα 28: Susan Hiller, *The Tao of Water: Homage to Joseph Beuys*, 1969-2010, ξύλινη βιτρίνα με ράφια επικαλυμμένα με βελούδο και μπουκάλια με νερό από ιερές πηγές, 56 x 84 x 28,5 εκ.



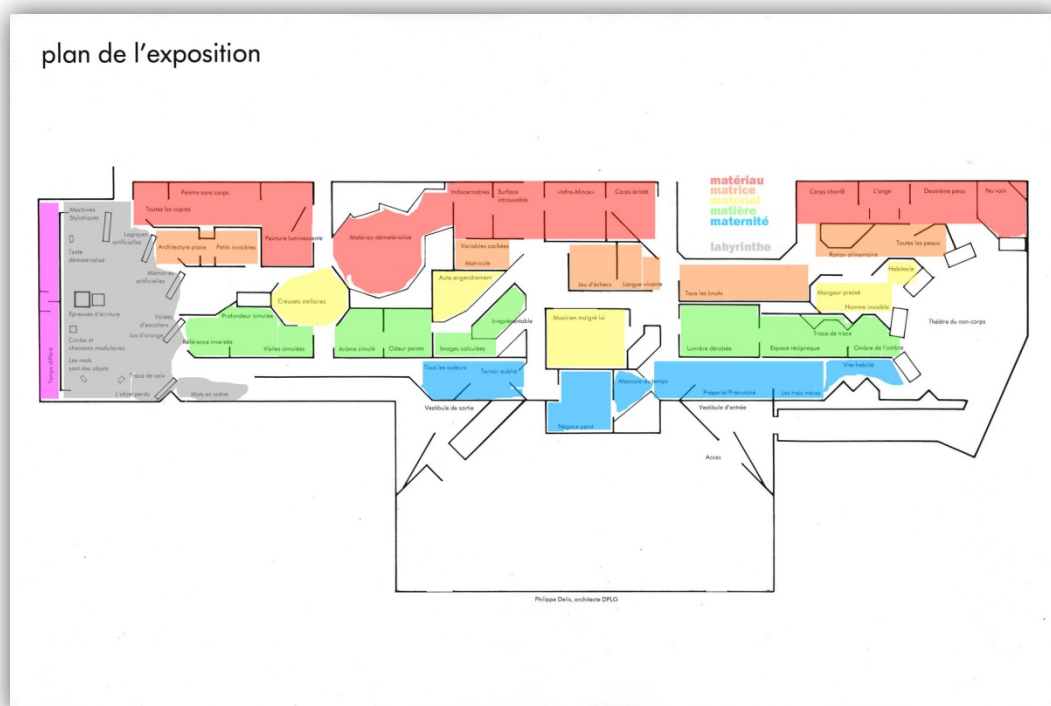
Εικόνα 29: Ο Mark Dion κατά τη διάρκεια της ανασκαφής στο *Tate Thames Dig*, 1999, Λονδίνο



Εικόνα 30: Πράξη δεύτερη – ταξινόμηση, *Tate Thames Dig*, 1999, Λονδίνο



Εικόνα 31: Οι συμμετέχοντες στο *Tate Thames Dig*, 1999, Λονδίνο



Εικόνα 32: Jean-François Lyotard (επιμ.), *Les Immatériaux*, 1985, Κέντρο Georges Pompidou, Παρίσι