ΕΘΝΙΚΟ ΜΕΤΣΟΒΙΟ ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ- ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ

ΤΟΜΕΑΣ ΙΙΙ - ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Η ΠΛΑΣΤΙΚΗ ΩΣ ΓΛΩΣΣΑ ΤΩΝ ΔΙΑΛΟΓΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

από τις Χωρικές Θεωρήσεις των Τεχνοπολιτικών Μέσων στις Συλλογικές Επιτελεστικές Πρακτικές

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΝΤΑΦΛΟΣ
Διπλωματούχος Αρχιτέκτων Μηχανικός Ε.Μ.Π.
Πτυχιούχος Γλυπτικής Α.Σ.Κ.Τ.

Τριμελής Συμβουλευτική Επιτροπή

1. ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΛΑΣΚΑΡΗΣ Καθηγητής ΕΜΠ
2. ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΠΑΠΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΣ Καθηγητής ΕΜΠ
3. ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΤΟΥΡΝΙΚΙΩΤΗΣ Καθηγητής ΕΜΠ

Αθήνα, Μάιος 2014

Η Πλαστική ως Γλώσσα των Διαλογικών Τεχνών

διαλογικές διατάξεις - διαλογικοί τελεστές - διαλογικοί τόποι

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΝΤΑΦΛΟΣ

Spatial Practices in Dialogical Arts

Η Πλαστική ως Γλώσσα των Διαλογικών Τεχνών
διαλογικές διατάξεις διαλογικοί τελεστές, διαλογικοί τόποι
-διαδικασίες συγκρότησης κοινών τόπων-

-συλλογικές εικαστικές επιτελεστικές πρακτικές
-πρακτικές τεχνοπολιτικών εικαστικών μέσων

διερευνήσεις:
αντικείμενο, (δι)υποκείμενο, σωματική επιτέλεση, κοινός τόπος
ιστορικά πεδία: *σωματικές δράσεις / περφόρμανς, διευρυμένος κινηματογράφος, διευρυμένο πεδίο, κυβερνητική τέχνη, ηλεκτρονικές τέχνες*

καλές τέχνες : θεωρία, ανάλυση και κριτική
αρχιτεκτονική : δημόσιος χώρος
εικαστικές τέχνες: διαλογικές τέχνες, δημόσιες δράσεις, τακτικά τεχνοπολιτικά μέσα, υβριδικές διευρυμένες τέχνες, ρομπότ / τεχνοσώμα, επιτελεστικές εικαστικές πρακτικές

Η έγκριση της παρούσας διδακτορικής διατριβής από την επταμελή εξεταστική επιτροπή και τη Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου, δεν προϋποθέτει και την αποδοχή των απόψεων του συγγραφέα σύμφωνα με τις διατάξεις του άρθρου 202, παράγραφος 2 του Ν. 5343 /1932.

Κώστας Ντάφλος, 2014

Είναι κακόγουστο να ευχαριστείτε τον επιβλέποντα. (U. Eco, σ.249)
Είναι κακόγουστο να ευχαριστείτε μέλη της οικογένειάς σας. (παράφραση)

Umberto Eco, *Πώς γίνεται μια διπλωματική εργασία*, (1977). Αθήνα: Νήσος. (2η έκδοση 2001).
Patrick Dunleavy, *Η Διδακτορική Διατριβή. Οργάνωση, σχεδιασμός, συγγραφή, ολοκλήρωση*, (2003). Αθήνα: Πλέθρον. (2006).

Η παρούσα διατριβή εντοπίστηκε σε περιοχές και πεδία που βασίστηκαν ή είχαν αφετηρία την πρακτική έρευνα που εκδηλώθηκε στο αυτοδύναμο καλλιτεχνικό πρόγραμμα με τίτλο *΄κυβερνητικά ευφυή παρασιτικά αντικείμενα΄* C.I.P.O_. Το πρόγραμμα αποτέλεσε εξέλιξη της διπλωματικής εργασίας στο Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών με τίτλο *΄Ψηφιακές Μορφές Τέχνης΄* με επιβλέποντα καθηγητή τον κ. Μάνθο Σαντοριναίο τον οποίο ευχαριστώ θερμά για την υψηλή ακαδημαϊκή στάση του και την θερμή και πολυεπίπεδη υποστήριξή του τα χρόνια που ακολούθησαν μέχρι την εκπόνηση της παρούσας διατριβής.

Ευχαριστώ θερμά, για την ανταλλαγή απόψεων, την φιλική θερμή τους υποστήριξη και την συμμετοχή σε μαθήματα αρκετών από τα ερευνητικά ζητήματα που αναπτύσσονται:
-τους συνάδελφους στο *Εργαστήριο Εικαστικών Τεχνών*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Πανεπιστημίου Πατρών, τα ακαδημαϊκά έτη (2003-2009).
-τους συνάδελφους στο *Εργαστηρίο Πλαστικής*, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών Ε.Μ.Π., σήμερα.

-τα μέλη της τριμελούς συμβουλευτικής επιτροπής για την διακριτική φιλική τους εμπιστοσύνη:
// Δημήτρη Λιούπη, (θανόντα) αναπληρωτή καθηγητή στο Τμήμα Μηχανικών Ηλεκτρονικών Υπολογιστών και Πληροφορικής του Πανεπιστημίου Πατρών, μέλος της συμβουλευτικής επιτροπής μέχρι το 2010.
// Δημήτρη Παπαλεξόπουλο, καθηγητή στη Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Ε.Μ.Π.
// Παναγιώτη Τουρνικιώτη, καθηγητή στη Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Ε.Μ.Π.

- τον επιβλέποντα Νικόλαο Λάσκαρη, καθηγητή στη Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Ε.Μ.Π, για την αμέριστη οικεία εμπιστοσύνη του και την υψηλή δεοντολογικά ακαδημαϊκή στάση του όλα αυτά τα χρόνια της έρευνας, καθώς και τη θερμή και αμέριστη υποστήριξη προς την πραγματοποίηση της παρούσας έρευνας και τη συνέχιση της ακαδημαϊκής και ερευνητικής μου πορείας, όπως επίσης για την πολυεπίπεδη φιλική διακριτική του συμπαράσταση.
- τα μέλη της επταμελούς επιτροπής, καθηγητές:
Ν. Δασκαλοθανάση, Π. Κούρο, Κ. Μωραΐτη, Γ. Παρμενίδη

- τη Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Ε.Μ.Π. και τους διοικητικούς υπαλλήλους
- τη Φοιτητική Λέσχη του Ε.Μ.Π. για την οικονομική ενίσχυση στις συμμετοχές συνεδρίων.
- το μόνιμο και έκτακτο προσωπικό της Εθνικής Βιβλιοθήκης τα έτη 2006-2010.

[η βιβλιογραφική έρευνα στο μεγαλύτερο βαθμό πραγματοποιήθηκε από πηγές: -προσωπικής βιβλιοθήκης, -της Εθνικής Βιβλιοθήκης (εξαντλημένα και αδιάθετα), -στο διαδίκτυο (άρθρα και βιβλία τοποθεσιών ελεύθερης πρόσβασης και διακίνησης)]

Αφιερώνεται
σε σπουδάστριες /-στές Σχολών & Τμημάτων Αρχιτεκτονικής και Εικαστικών Τεχνών

περιεχόμενα

πρόλογος (περίληψη, στόχος, μεθοδολογία, συμπεράσματα) (σσ. 11-18)

Κεφ.1. εισαγωγή - η αρχιτεκτονική της διαλογικής τέχνης (σσ. 19-54)

εισαγωγή
διάλογος - διαλογικότητα
η θεωρητική έρευνα
κριτική: μια διαφορετική αρχαιολογία στην τέχνη
κριτική: το διαλογικό θέαμα και το επιτελεστικό υποκείμενο - συνεργατικές πρακτικές και νεότερη θεσμική κριτική
κριτική: το ιστορικό μουσείο
κριτική: αυτονομία
παραδοχές –εικαστική δουλειά
η διαλογικότητα μέσα από το πρόγραμμα CIPO_

Κεφ.2. επιτελώντας το ατομικό ή ομαδικό εικαστικό πρόσωπο (σσ. 55-80)

εισαγωγή
εικαστικός-καλλιτέχνης: πολιτική δραστηριότητα-ζωή & σύστημα-τέχνη
εικαστικός-καλλιτέχνης: πρακτικές - ρόλοι

Α. διαλογικές μορφές
εικαστικός-καλλιτέχνης: κοινό (ακροατήριο) στη συμμετοχική τέχνη (κοινωνικός χώρος)
εικαστικός-καλλιτέχνης: κοινό (ακροατήριο), ομάδα (κοινότητα) στην *κοινοτική τέχνη*
εικαστικός-καλλιτέχνης: ενσυναισθητικές, εμπαθητικές, συμπαθητικές πρακτικές
εικαστικός-καλλιτέχνης: συνεργατικές πρακτικές -νέα θεσμική κριτική

Κεφ.3. χάκερ διαλογικές δράσεις (σσ. 81-112)

Β. πολιτισμικές παρεμβολές
τέχνη-τεχνολογία (αντι-τεχνολογία)
πολιτισμικές παρεμβολές (culture jamming)
παραδείγματα

Γ. χάκερ πειρατικές πρακτικές - τακτικές τεχνοπολιτικές δράσεις
χάκερ χωρικές σωματικές πρακτικές και (DIY)
η χάκερ πρακτική ως διαλογική μορφή (αυτοεκδόσεις, fan fiction)
χάκερ -μπρικολέρ (bricoleur)
χακτιβιστικές πρακτικές, τακτικές τεχνοπολιτικές δράσεις (tactical media)
ακτιβιστικές κριτικές πρακτικές δράσεις
μνημεία
παραδείγματα: τεχνοπολιτικές των τακτικών μέσων

Κεφ.4. διαλογικό (υπο-)αντικείμενο (σσ. 113-154)

εισαγωγή
εικαστικά αντικείμενα
ενεργά αντικείμενα πράγματα – πλάσματα
αντικείμενα παιχνίδια (αθύρματα)
αντικείμενα ευρήματα
αντικείμενα συλλογής (ταξινόμηση, συλλογή, αρχείο)
αντικείμενα προϊόντα κατανάλωσης
αντικείμενα μεταπαραγωγής και δωροδοσίας
ενεργά εικαστικά αντικείμενα
εμβληματικά σχεσιακά αντικείμενα
υβριδικά (ημι)αντικείμενα (ημι)υποκείμενα
οιονεί αντικείμενα
αντικείμενο *΄μικρό-α΄*
μερικό (αισθητικό) αντικείμενο, όργανα χωρίς-σώμα
το πράγμα-πλάσμα *Odradek*

Κεφ.5. υβριδικό τεχνολογικό (υπο-)αντικείμενο [κοινό-σώμα] (σσ. 155-200)

εισαγωγή: παράσιτο και διαλογικές κατασκευές
συμμετοχικές και συνεργατικές διαλογικές (μετα)σχεδιαστικές πρακτικές – το χωρικό φιλοσοφικό δομικό μοντέλο του τετράεδρου

Α. αυτόματα / μαριονέτα / μηχανικό νευρόσπαστο / σώμα *δίχως-όργανα* / άνθρωπος *χωρίς-ιδιότητες* / ρομπότ / κυβερνητικός οργανισμός: η ανοικτή (ατελείωτη) δουλειά στην πραγματική ζωή
αυτόματα και ρομπότ (λογοτεχνία)
ρομπότ και κυβερνητικός οργανισμός (λογοτεχνία)
μοντέρνα (εικαστικά) ρομπότ ενταγμένα στη ζωή
ρομπότ και τακτικά μέσα (παράδειγμα)

Β. κυβερνητικός οργανισμός (Gordon Pask) - τεχνοσώμα
σώμα προσθετική - μπρικολάζ
μετα-άνθρωπος και τεχνητή ζωή
τεχνο(πολιτικό)σώμα (cyborg)
κυβερνητικός οργανισμός: τέχνη-διάδραση, μηχανές, θεωρία συνομιλίας
κυβερνητική: συνομιλία, διάδραση, διάλογος, μάθηση, λήψη αποφάσεων
κυβερνητική: διαλογική αρχιτεκτονική
αρχιτεκτονική διαλογικών (μικρο)συστημάτων: μετασχεδιασμός και επιτελεστικές (δενδριτικές) συσκευές
κυβερνητική: ηλεκτροχημικές διαλογικές επιτελέσεις
pask ear (παράδειγμα)
musicolour machine (παράδειγμα)
κυβερνητικά μοντέλα διάδρασης: μορφές επιτέλεσης συστημάτων
κυβερνητική: κοινωνικές εικαστικές πρακτικές

Κεφ.6. λειτουργία ανάγνωση – διυποκειμενικότητα - σχεσιακότητα (σσ. 201-246)
[γλώσσα /κοινός-χώρος]

εισαγωγή
χειραφετημένος αναγνώστης, αναγνώστης /συμπαραγωγός, ενεργός γραφέας
χάκερ αναγνώστης
λειτουργία συγγραφέας
ανοικτή καλλιτεχνική δουλειά
μεταπαραγωγή
μιξάζ (ανάμειξη)
χειραφετημένο κοινό (ακροατήριο)
διυποκειμενικότητα - διυποκειμενικός κοινός χώρος

.1. Συλλογικές Εικαστικές Διαλογικές Πρακτικές: Σχεσιακότητα
σχεσιακή ταυτότητα - ρίζα
σχεσιακές (διαλογικές) εικαστικές πρακτικές
σχεσιακή αισθητική: κριτική
σχεσιακότητα: κριτική
ρητορικές ανταγωνισμού και ενσωμάτωσης: κριτική

Κεφ.7. συνεργατικότητα - διαδραστικότητα – διαλογικότητα (σσ. 247-296)
[κοινός-χώρος]

εισαγωγή

.2. Συλλογικές Εικαστικές Διαλογικές Πρακτικές: Συνεργατικότητα
συνεργατικές (διαλογικές) εικαστικές πρακτικές
κριτική (ανταγωνισμός, συναίνεση)
συναινετικός διάλογος
Αυτοκρατορία: κριτική
ελεύθερος διάλογος – διακινδύνευση

.3. Συλλογικές Εικαστικές Διαλογικές Πρακτικές: Διάδραση
διάδραση
διάδραση και εικαστικές τέχνες
κατηγορίες (τύποι) διάδρασης στις εικαστικές τέχνες

.4. Συλλογικές Εικαστικές Διαλογικές Πρακτικές: Διαλογικότητα
διαλογικός διυποκειμενικός χώρος (*–μεταξύ δύο*), διαλογικός κοινός-τόπος, συνομιλία διαλογική λογοτεχνία
(Μήτιδα): τοπολογία, πολυφωνία, χάκεμα
θεωρία της διαλογικής επικοινωνιακής δράσης
η κατασκευή του διαλόγου: ηθικοί κανόνες, συναίνεση, (*Εγώ-Εσύ*), μεμβράνη
διαλογικές εικαστικές πρακτικές
διαλογικές εικαστικές δουλειές: κοινό (ακροατήριο), συμμετέχοντες, κοινότητα παράδειγμα

Κεφ.8. κοινότητα - συμμετοχικότητα [κοινός-χώρος] (σσ. 297-340)

εισαγωγή
.5. Συλλογικές Εικαστικές Διαλογικές Πρακτικές: Κοινοτιστικότητα
κοινός τόπος, κοινό, κοινότητα: ουσιοκρατική κοινότητα - (ανούσια) αδρανής κοινότητα
ανούσια (μη-ουσιοκρατική) κοινότητα: μοναδικότητα
κοινοτιστικές (διαλογικές) εικαστικές πρακτικές: κριτική

.6. Συλλογικές Εικαστικές Διαλογικές Πρακτικές: Συμμετοχικότητα
συμμετοχή: ιστορικά
διάγραμμα συμμετοχής: κατηγορίες, περιπτώσεις
συμμετοχικές εικαστικές πρακτικές: κριτική
κοινοτιστική συμμετοχική τέχνη: κριτική
παραδείγματα
διαλογική συμμετοχή (DIY)
ακτιβισμός (DIY)
θεσμική κριτική (DIY)
συμμετοχή στις εικαστικές εγκαταστάσεις: ο ετεροτοπικός τόπος και το κοινό (σχεσιακότητα, διάδραση)

Κεφ.9. υποκειμενικότητα - επιτελεστικότητα [εαυτός/κοινός-χώρος] (σσ. 341-382)

εισαγωγή
Α. υποκειμενικότητα (παραγωγή): γλώσσα - συνομιλία, υποκείμενο - σχεσιακότητα
γλώσσα - συνομιλία
υποκείμενο - υποκειμενικότητα: σχεσιακότητα

Β. περφόρμανς (performance) - επιτελεστικότητα (performativity)
συμβάντα (happenings)
περφόρμανς (επιτελεστική δράση)
χρονικότητες: περφόρμανς
σχηματικά μοντέλα, διαγράμματα, κατηγορίες: περφόρμανς
πραγματική ζωή: περφόρμανς
μεταδραματικό θέατρο
επιτελεστικότητα: επιτελέσεις σωμάτων –φύλων
γλωσσικό ενέργημα (ομιλιακές λογοθετικές επιτελέσεις), συμβάν
κυριολεκτικές καθημερινές (πολιτικές) σωματικές επιτελέσεις
διαχωρισμένο θέαμα, χειραφέτηση, συμμετοχή, *΄ανοικτό έργο΄*: κριτική

Κεφ.10. επιτελεστικότητα [εαυτός/κοινός-χώρος] (σσ. 383-410)

Γ. κριτικές επιτελεστικές παραστασιακές εικαστικές σωματικές πρακτικές
παραστάσεις -επιτελέσεις
τελέσεις – τελετουργίες, επιτελέσεις (σαμάνου – μάγου)
καρναβάλι, καρναβαλικότητα (συμμετοχικές διαλογικές επιτελέσεις)
παιγνιώδεις επιτελέσεις
εικαστικές σωματικές επιτελέσεις
παρεμβατικές σωματικές κριτικές επιτελεστικές δράσεις
διαλογική νομαδική περφόρμανς και τακτικά μέσα: παραδείγματα
επιτέλεση πεδίου, υπερκειμενικές διαλογικές αφηγήσεις: ρόλοι
επιτελέσεις: οδηγίες, οδηγός (DIY ανοικτό εγχειρίδιο, μαγειρική συνταγή), εκφωνήσεις, αντίγραφα

Κεφ.11. δημόσια τέχνη – εντοπισμένες εικαστικές δουλειές (κριτική) (σσ. 411-466)
[εαυτός/κοινός-χώρος]

εισαγωγή
χωρικές θεωρήσεις: πόλη, δημόσιος χώρος, δημόσια σφαίρα
διαδραστική τέχνη: σχέση τοποθεσίας - εαυτού (σωστός & λάθος τόπος)
ο σχεσιακός, διαδραστικός, τοποειδικός αρχιτεκτονικός, επιτελεστικά παραγόμενος (-*μεταξύ*) χώρος
θεσμική κριτική και τοποειδικότητα: (κριτική 1)
θεσμική κριτική και τοποειδικότητα: (κριτική 2)
λειτουργική θεώρηση της τοποθεσίας
η τοποθεσία ως διευρυμένο πεδίο
γλυπτική στο διευρυμένο πεδίο
διευρυμένος κινηματογράφος
το ταξίδι
κατασκευή αφηγήσεων (*μερικό αντικείμενο, λάθος-τόπος*)
πρακτικές δημόσιας τέχνης
παράδειγμα: κριτική
νέο-είδος-δημόσιας-τέχνης

Κεφ.12. πρόγραμμα διαλογικών εικαστικών εγκαταστάσεων Cipo_ (σσ. 467-502)

εισαγωγή

Α. παρασιτικές διαλογικές παρεμβάσεις cipo_
το εικαστικό πρόγραμμα Cipo_
παρασιτισμός
περιγραφή ρομποτικής εγκατάστασης: cipo_03
περιγραφή: cipo_04
περιγραφή ρομποτικής εγκατάστασης: cipo_05
περιγραφή ρομποτικής εγκατάστασης: c(2)ipo_06
νευροκύκλωμα c(2)ipo_06
τροχήλατες διατάξεις cipo_08, _09
περιγραφή ρομποτικής διάταξης: cipo_08 <trailer>
σημειώσεις από τον τόπο της δράσης
περιγραφή ρομποτικής διάταξης: cipo_09 <laterna>
τεχνική περιγραφή cipo_09 <laterna>

Β. τεχνολογική πλατφόρμα LEGO MINDSTORMS
Lego Robotics: διαλογική εκπαίδευση
παραδείγματα (σύνθετες μηχανές με τη χρήση LEGO)
εναλλακτικές Mindstorms RCX: (DIY) χάκερ κοινότητα, οικιακοί ερασιτεχνικοί αισθητήρες
σχετική βιβλιογραφία για το πρόγραμμα CIPO_

Παράρτημα

διαγράμματα (σσ. 503-510)

εικόνες (σσ. 511-542)

σχέδια cipo_ (σσ. 543-558)

εικόνες cipo_ (σσ. 559-570)

βιβλιογραφία (σσ. 571-598)

λέξεις κλειδιά (σσ. 599-608)

πρόλογος

Η έρευνα στις διαλογικές εικαστικές πρακτικές ανατρέχει στις ιστορικές πειραματικές εκφράσεις, στη μοντέρνα συνθήκη.
Η μοντέρνα συνθήκη κατά κύριο λόγο θεμελιώθηκε στο πείραμα και επίσης θεμελίωσε τον πειραματισμό στις εικαστικές πρακτικές, κάτι που αποκρυσταλλώνεται πολλαπλά στις ξεχωριστές πρωτοπορίες, πολλές φορές όμως μέσα από το *σύστημα-τέχνη*, κάτι που ήταν αντίθετο προς τις αρχικές επιδιώξεις, τις προσδοκίες ή τα αιτήματα των πρωτοποριών.
Ο παθητικός χαρακτήρας που καλλιεργήθηκε από τις μοντέρνες ουτοπίες και τη μοντέρνα αμφισβήτηση, με τις εντοπισμένες στην οπτικότητα εικαστικές τέχνες αποστασιοποιημένων θεατών κατευθυνόμενης, από το θεσμικό πλαίσιο ή/και την μορφή της δουλειάς, οπτικής, αμφισβητείται από μια συμμετοχική διάθεση από την πλευρά ενός ευρύτερου κοινού.
Οι προγενέστεροι διαλεκτικοί διαχωρισμένοι ρόλοι ερμηνευτών-εκτελεστών και αποστασιοποιημένου χειραφετημένου ακροατηρίου, στη βάση της αντίληψης του αυτόνομου έργου, αμφισβητούνται από την διαλογική οριζόντια ανοικτή δράση γύρω από μια συλλογική πνευματική δημιουργία από εμπλεκόμενους ομοσυντάκτες (συμπαραγωγούς).
Το ενδιαφέρον εστιάζεται στο γεγονός της ανεξαρτησίας της εικαστικής δουλειάς από τον μονόλογο του δημιουργού, προς ενδεχομενικές συνεργατικές κατευθύνσεις, με ουσιαστική συνδρομή εμπλεκόμενων στον κυριολεκτικό (πραγματικό) κόσμο.
Οι συμπαραγωγοί μπορούν να αποκτήσουν πολλαπλούς δημιουργικούς ενεργητικούς ρόλους, (συν)σχεδιάζοντας τους τρόπους της εμπλοκής και τους βαθμούς της συμμετοχής τους σε διαφορετικά στάδια, τη διάρκεια και τη διανομή της εικαστικής δουλειάς (ως *μεταβλητές* της δράσης).

Πρόσφατα οι *κριτικές χωρικές πρακτικές* με τα *τακτικά τεχνοπολιτικά μέσα* απευθύνουν ερωτήματα γύρω από τα όρια και τη δικαιοδοσία του *συστήματος-τέχνη*[1] τροφοδοτώντας τη δημιουργική δράση στην κυριολεκτική ζωή πέρα από τις δομές της γνώριμης τέχνης.
Οι νέες ηθικές στάσεις συλλογικών πρόσωπων και οι αναδυόμενες τακτικές που μεταχειρίζονται ζητούν εναλλακτικές προσεγγίσεις σχετικά με ενεργούς εμπλεκόμενους ρόλους στο κοινωνικό πεδίο.
Οι τεχνολογίες της διασύνδεσης φέρνουν στο προσκήνιο υβριδικές πρακτικές ο οποίες δομούνται στις πράξεις της επικοινωνίας και της ανταλλαγής διεκδικώντας *κοινούς-και-σε-απόσταση* κοινωνικούς χώρους επαφής.
Οι *κριτικές χωρικές πρακτικές* απευθύνονται σε *κοινούς -τόπους* συνδημιουργίας και διαμοιρασμού μέσα από, -εφήμερες νομαδικές μη-ουσιοκρατικές κοινότητες *από-πρόθεση*, που βασίζονται στο κοινό, ή -την ανάδυση υφιστάμενων ανενεργών κοινοτήτων που δεν προσδιορίζονται όμως αρνητικά ως προς κάποιο ΄Άλλο΄ ή στη βάση εδαφικών επικρατειών, δεσμεύοντας τα μέλη τους σε συνεκτικές και άκαμπτες ταυτότητες.
Οι *κριτικές χωρικές πρακτικές* είναι οριζόντιες και διαλογικές και εντοπίζονται στο καθημερινό τεχνολογικό περιβάλλον υλοποιώντας κάτω από *τακτικές τεχνοπολιτικών μέσων*

αυτοθεσμοθετικές διαδικασίες (DIY) αυτάρκειας και διαμοιρασμένης εμπειρίας.
Οι διαλογικές σωματικές πρακτικές βασίζονται σε *επιτελεστικές κριτικές τακτικές* οι οποίες προβάλλονται ερευνητικά στα φάσματα της ζωής, με διευρυμένες συμπεριφορές και σχέσεις (*΄οντότητες΄*, αντικείμενα και υποκείμενα) που αντλούν το περιεχόμενό τους από τις πολύτροπες διερευνήσεις στο καθημερινό καθώς και από τις θεωρητικές περιοχές μιας ριζοσπαστικής θεωρίας που εκδηλώνει πολιτικές αντίστασης (απέναντι στο μαζικά αυτονόητο της αντικειμενικής επιστήμης κ.α. προκαταλήψεις).

Κυριαρχούνται από τις αντιλήψεις πως:
- Ο επιτελεστικός διαλογικός χώρος (*-μεταξύ*) σχηματοποιεί χωρικές /χρονικές στιγμές συνάρθρωσης και διαμοιρασμού της παρουσίας σε *κοινούς-και-σε-απόσταση* τόπους, και παράγει διαλογικές σχέσεις αντικείμενων-σωμάτων-τόπων μέσα από σχεσιακές κοινωνικές αναπτυσσόμενες δράσεις.
- Οι διαλογικές εικαστικές πρακτικές αφορούν σχέσεις σύντηξης αντικειμένων- ρευστών υποκειμένων που ζωντανεύουν σε έναν επίσης ρευστό χώρο από μορφές διαλογικότητες ενός εντοπισμένου δικτυωμένου οδοιπορικού σε διάλογο στην κυριολεκτική ζωή με καταστάσεις στάσης-μετακίνησης (όπως το παράσιτο).
- Το πολλαπλό πρόσωπο (ή η ομάδα) επιτελεί προσωρινές, αποσπασματικές ταυτότητες στις κυρίαρχες μορφές του (DIY) *περφόρμερ*:
// *χάκερ/μπρικολέρ* (που μελετάει συνδυασμούς από μια γκάμα προσφερόμενων υλικών),
// *αδαή-δασκάλου* (που διαμοιράζεται άγνωστα αντικείμενα γνώσης που ο ίδιος δεν κατέχει αγνοώντας αυτά που δεν γνωρίζουν οι χειραφετημένοι μαθητές),
// *συλλέκτη* (που λειτουργεί ερευνητικά από μόνος του, -στο κοινότυπο και το συνηθισμένο, -στον μικρόκοσμο της καθημερινής ζωής),
// *υποκινητή -ενεργοποιητή*,
// *υπονομευτή -προβοκάτορα* (δολιοφθορέα).

μεθοδολογικά

Στη Διατριβή διερευνούνται η ιστορική διαδικασία συγκρότησης (λογοτεχνία) της αρχιτεκτονικής των *Διαλογικών Χωρικών Πρακτικών,* τα όρια της κεντρικής έννοιας *Διαλογική Τέχνη,* στην ιστορική προοπτική της διαλογικής ηθικής και αισθητικής, και οι (πρώιμες) τεχνολογίες διάδρασης στις τέχνες (ηλεκτρονική, αυτοματική, ρομποτική, κυβερνητική).
Ο όρος *Διαλογικές Τέχνες* είναι γενικότερος και ευρύτερος και συμπεριλαμβάνει τον δημοφιλή και διαδεδομένο όρο *Διαδραστικές Τέχνες* που εντοπίζεται στις τεχνολογίες και στις υβριδικές αναδυόμενες τέχνες, επεκτείνοντας έτσι το πεδίο δράσης ή ορισμού των Διαλογικών Τεχνών.
Το αντικείμενο της διατριβής κατευθύνεται στη διερεύνηση θεωρητικών σχετικών αρχών και εννοιών γύρω από το παραπάνω πεδίο ορισμού φιλοδοξώντας τη θεωρητική διατύπωση των *Διαλογικών Πρακτικών* στην *Πλαστική Γλώσσα.*
Ο στόχος της διατριβής είναι να διαφανεί ο τρόπος που οι διαλογικές τέχνες, από τις

αποστάσεις που καλλιέργησε παραδοσιακά το *σύστημα-τέχνη* ανάμεσα στον παραγωγό και τον θεατή (καταναλωτή), μετατοπίζουν την έμφαση στην ενεργητική κουλτούρα του συμπαραγωγού, σε αμοιβαίους κοινούς (*-μεταξύ*) διαλογικά παραγόμενους τόπους.
Οι *διαλογικές χωρικές πρακτικές* εντοπίζονται σε μια σύντηξη ευρύτερων δημιουργικών πεδίων τα οποία διατηρούν οριζόντια άρθρωση, μη-ιεραρχική δομή, πολυγλωσσία, και πολυφωνία, στη λογική της ανοικτής πηγής (ή του ανοικτού κώδικα).
Υποστηρίζονται από νεότερες τακτικές (*τακτικά τεχνοπολιτικά μέσα*) οι οποίες συνδυάζονται με παλιότερες πρακτικές (*ακτιβισμός*, *περφόρμανς*, *χάκερ*, *μπρικολάζ*), στη βάση *επιτελέσεων* που αναμιγνύουν διαλογικές (τεχνο)διατάξεις με σωματικούς τελεστές για τη συγκρότηση *κοινών-τόπων* και τη διερεύνηση του χαρακτήρα τους.

Η κρίσιμη αυτή θεματολογία μέσα από τα κεφάλαια αρθρώνεται ως εξής:

Κεφ.1. **εισαγωγή - η αρχιτεκτονική της διαλογικής τέχνης**
Στο κεφάλαιο παρουσιάζεται η κριτική και το εννοιολογικό περιβάλλον που οδήγησαν στο πλαίσιο αντίληψης και παραγωγής των διαλογικών τεχνών, και επιχειρείται η εισαγωγή στην ανάλυση της αρχιτεκτονικής των διαλογικών τεχνών, προσεγγίζοντας την εγκατάσταση του διαλογικού περιβάλλοντος γύρω από έννοιες του λόγου όπως: πολυφωνικότητα, πολυγλωσσία, *ανοικτή δουλειά* (κ.α.).
Κεφ.2. **επιτελώντας το ατομικό ή ομαδικό εικαστικό πρόσωπο**
Στο κεφάλαιο διερευνούνται οι πολλαπλές ταυτότητες που δυνητικά προσλαμβάνει και επιτελεί το εικαστικό πρόσωπο (άτομα ή ομάδα) στα πλαίσια της πραγματικής ζωής, προσδιορίζοντας ως τις κοντινότερες προς την διαλογική σκέψη τις *-μεταξύ* ταυτότητες των: *-χάκερ, -μπρικολέρ, -υποκινητή, -περφόρμερ*.
Κεφ.3. **χάκερ διαλογικές δράσεις**
Στο κεφάλαιο παρουσιάζονται οι χάκερ χωρικές σωματικές πρακτικές και οι πειρατικές δράσεις, -των *πολιτισμικών παρεμβολών* (*culture jamming*), -των τακτικών τεχνοπολιτικών μέσων (*tactical media),* -του χάκερ-ακτιβισμού / *χακτιβισμού* (*hactivism*), και -του χειροτεχνιβισμού (*DIY*).
Κεφ.4. **διαλογικό (υπο-)αντικείμενο**
Το τέταρτο κεφάλαιο διερευνά τη θέση του διαλογικού αντικείμενου ως ανοικτή, ανολοκλήρωτη, κενή (οριακή) ανεκπλήρωτη υπόσταση (στον κόσμο), προσεγγίζοντάς το ως οντότητα *-μεταξύ*, ή ως αποσπασμένο καθημερινό ψυχολογικό και κοινωνικό (υπο)αντικείμενο, που παραμένει στη συνείδηση δυνητικά ενεργό και ανοικτό (μη-τετελεσμένο), που συγκροτεί το υποκείμενο (ως ψυχολογικό αντικείμενο) είτε, που συγκροτεί το κοινωνικό (ως κοινωνικό αντικείμενο).
Κεφ.5. **υβριδικό τεχνολογικό (υπο-)αντικείμενο** [κοινό-σώμα]
Στο κεφάλαιο διερευνάται η ταυτότητα του υβριδικού τεχνολογικού ενεργού (υπο)αντικείμενου, του κοινού τεχνοπολιτικού σώματος (τεχνοσώμα) και της τεχνητής ζωής, προσεγγίζοντας το χαρακτήρα τους ως διαλογικών ενσωματωμένων πραγμάτων (αυτόματο, ρομπότ) στην κατάσταση της κυβερνητικής οντότητας ή του *΄οργανισμού΄*, αποτέλεσμα (μετα)σχεδιαστικών ανοικτών (μη-τετελεσμένων) πρακτικών.

Κεφ.6. **λειτουργία ανάγνωση - διυποκειμενικότητα - σχεσιακότητα** [γλώσσα /κοινός-χώρος]
Το κεφάλαιο διερευνά την ιστορική συνθήκη της λειτουργίας –αναγνώστης. Η λειτουργία – αναγνώστης φτάνει να προσδιορίζει την καλλιτεχνική παραγωγή έναντι της λειτουργίας – συγγραφέας ή διακειμενικός χειριστής –γραφέας, διευκολύνοντας στην ανάδυση ενός διευρυμένου διαλογικού θεσμιζόμενου κοινού τόπου με τον συγγραφέα.
Επίσης διερευνά την έννοια της διυποκειμενικότητας και της σχεσιακότητας (με τον τόπο και τους άλλους) προσδιορίζοντας κοινούς τόπους (με-τον-εαυτό) καταρχήν μέσα στην ίδια τη γλώσσα, ως προσωπικού διυποκειμενικού σχεσιακού τόπου που επεκτείνεται προς τους άλλους, υπεύθυνης για την παραγωγή της υποκειμενικότητας (της εαυτότητας) αλλά και για τον προσανατολισμό των εικαστικών στις σχεσιακές διαλογικές επιτελεστικές πρακτικές.
Κεφ.7. **συνεργατικότητα - διαδραστικότητα - διαλογικότητα** [κοινός-χώρος]
Στο κεφάλαιο διερευνούνται οι διαλογικές μορφές της συνεργασίας, της διάδρασης και του διαλόγου στις εικαστικές τέχνες μέσα από θεωρητικές κριτικές που τοποθετούν το διαλογικό είδος στις οριζόντιες πρακτικές που προσανατολίζονται ή ανήκουν στην πραγματική ζωή.
Κεφ.8. **κοινότητα - συμμετοχικότητα** [κοινός-χώρος]
Στο κεφάλαιο διερευνούνται οι διαλογικοί χώροι που αναδύονται από τις έννοιες των κοινών, ή του κομμουνισμού, και του συλλογικού (κολεκτιβιστικού) περιβάλλοντος που βρίσκει μορφή στην κοινότητα, -προσανατολίζοντας τις πρακτικές στην τέχνη προς μια νεότερη δημόσια κριτική κοινοτιστική προσέγγιση μέσα από τακτικές συμμετοχής (DIY).
Ο χώρος της κοινότητας που ενεργοποιείται και εμπλέκεται διαλογικά στις εικαστικές τακτικές, προσδιορίζεται στην πραγματική ζωή σε ανοικτά οριζόντια (κοινωνικά) σχήματα από *μοναδικότητες-σε-αναμονή* (τα μέλη της αδρανούς, ανενεργής κοινότητας) που συμμετέχουν στο μετασχηματισμό *κοινών-και-σε-απόσταση* τόπων στις μορφές μη-τετελεσμένης, ανούσιας (μη-ουσιοκρατικής) κοινότητας.
Κεφ.9. **υποκειμενικότητα - επιτελεστικότητα** [εαυτός/κοινός-χώρος]
Το κεφάλαιο διερευνά τον κοινό-με-τον-εαυτό χώρο μέσα από τις έννοιες της υποκειμενικότητας, της εαυτότητας, και κυρίως της επιτελεστικότητας για την κατασκευή της ρευστής υποκειμενικής ταυτότητας.
Κεφ.10. **επιτελεστικότητα** [εαυτός/κοινός-χώρος]
Το κεφάλαιο διερευνά την έννοια της επιτελεστικότητας, στην τελετουργία, στην εικαστική περφόρμανς, και στο παιχνίδι. Προσεγγίζει διαλογικούς τόπους σχεσιακών κριτικών παραστασιακών (επιτελεστικών) (DIY) δημόσιων σωματικών συνομιλητικών πρακτικών, στο συμβάν.
Κεφ.11. **δημόσια (διαλογική) τέχνη – εντοπισμένες εικαστικές δουλειές** (κριτική) [εαυτός/κοινός-χώρος]
Στο κεφάλαιο διερευνούνται οι πρακτικές της δημόσιας τέχνης που στοιχειοθετούν διαλογικούς τόπους και η αντίληψη του τόπου μέσα από νεότερες προσεγγίσεις στην τέχνη σε συνδυασμό με μια κριτική που ασκήθηκε προς τις τοποειδικές δουλειές (τέχνη του πεδίου). Οι διαλογικοί τόποι (θεσμικοί, πληροφοριακοί, λειτουργικοί) προσεγγίζονται στον υποκειμενικό επιτελεστικό (για την εαυτότητα) δημοσιοποιημένο σωματικό λόγο που ανασκευάζει διανοητικά τους τόπους παράγοντας δίκτυα *τόπων-σε-κίνηση* και *τόπων-σε-ακολουθία,* που ενεργοποιούνται από τις εικαστικές τακτικές.
Κεφ.12. **πρόγραμμα διαλογικών εικαστικών εγκαταστάσεων Cipo_** (παράρτημα:

παραδείγματα - έρευνα)
Αναπτύσσεται το πρόγραμμα των διαλογικών παρασιτικών εικαστικών εγκαταστάσεων Cipo_ και η σχετική πρακτική έρευνα που ξεκίνησε από το 2002.

ερευνητικός άξονας

Η Διατριβή εντοπίζεται στην Κριτική Θεωρία της Τέχνης στον άξονα θεωρητικής συγκρότησης των Διαλογικών Τεχνών για την προσέγγιση κοινωνικών διαδικασιών σύστασης *κοινών-τόπων* (κρίσιμοι στην αρχιτεκτονική*)* στη βάση σχεσιακών χωρικών επιτελεστικών (τεχνοσωματικών, τεχνοπολιτικών) τακτικών.
Προσεγγίζεται η φιλοσοφική, η ψυχολογική και η κοινωνική συνθήκη του Διαλόγου που καλλιεργήθηκε στον σχεσιακό υποκειμενικό / διυποκειμενικό χώρο, *Εγώ-Αυτό* (επιστήμες), *Εγώ-Εσύ* (φεμινισμός), *Εγώ-Εαυτός* (γλωσσολογία), *Εγώ-Άλλος* (φιλοσοφία), *Εμείς-Αυτοί* (κοινωνιολογία).

Ειδικότερα η έρευνα:
- εντοπίζεται θεματικά γύρω από δύο βασικές κατευθύνσεις που αφορούν:
.1. τις ***Πρακτικές των Τεχνοπολιτικών Μέσων*** και, .2. τις ***Συλλογικές Επιτελεστικές Πρακτικές,*** στη βάση εικαστικών διαλογικών (τεχνο)διατάξεων και σωματικών τελεστών για τη συγκρότηση *κοινών-τόπων*.
- προσεγγίζει κριτικά την έννοια τόπος (στις εικαστικές τέχνες) παράλληλα με τη θεωρία της ταυτότητας, επεκτείνοντας την αντίληψη ως προς τα ρευστά όρια και την ωσμωτική φύση υποκειμένων-τόπων μέσα από τον συσχετισμό τους με οντότητες-αντικείμενα-σώματα-χώρους.
- κατευθύνεται σε συλλογικές εικαστικές τακτικές (συμμετοχικές, συνεργατικές, κοινοτιστικές, σχεσιακές) που επιτελούν σε εννοιολογικό επίπεδο *κοινούς-τόπους* στη βάση προσανατολισμένων ή βασισμένων πρακτικών στον διάλογο (που συσχετίζονται με τακτικές, -αυτορρύθμισης, -αυτοδιάθεσης, -αυτοδιαχείρισης, -διανομής, -διαμοιρασμού).

υποθέσεις

Η μεθοδολογία που ακολουθείται αρθρώνει έναν υποθετικό άξονα γύρω από οριακές (-*μεταξύ*) έννοιες[2] οι οποίες προσεγγίζονται στα κεφάλαια από διαφορετικές οπτικές:
- η θεωρητική έννοια της διαλογικότητας από μια νομαδική αρχαιολογία σε φιλοσοφικά και θεωρητικά δοκίμια όσο επίσης από τον εντοπισμό της στις περιγραφές τεχνολογικών (τεχνο)διατάξεων, επινοήσεων *΄οντοτήτων΄*, σε περιοχές (-*μεταξύ*) στα πεδία του λόγου: //στην λογοτεχνία (δοκίμια), //στην επιστημονική φαντασία (νουβέλες), //στα μελετήματα ή στις καταγραφές στο επίπεδο της καθημερινής ζωής, //στα πεδία της τεχνολογίας και της επιστήμης, σε εντοπισμένα κομβικά γεγονότα για τις ηλεκτρονικές τέχνες και την κυβερνητική τέχνη, //στα διεθνή καινοτομικά φεστιβάλ τέχνης /τεχνολογίας και, //στα πρώιμα διαλογικά πρωτοποριακά περιβάλλοντα που φιλοξενεί η ιστορία των μέσων.

- η έννοια του *ανοικτού* και *ενεργού* υβριδικού (αντικείμενου /υποκείμενου) πάνω στη συγκρότηση πολλαπλών υποκειμενικών προσωρινών ταυτοτήτων του εαυτού, (*Εγώ-εαυτός,* κυβερνητικός οργανισμός, φύλο), στη ρευστή σχεσιακή κοινωνική ταυτότητα του συλλογικού πλουραλιστικού σχήματος (συλλογικότητα, πολλαπλότητα),
- η έννοια της ανοικτής δουλειάς (ανοικτό έργο),
- η έννοια της επιτελεστικότητας, θεωρείται κρίσιμη για την κατασκευή διαλογικών χώρων. Προσεγγίζεται σε διαφορετικά πεδία όπως: στη θεωρία (κοινωνιολογία, φύλο), στη λογοτεχνία, στις σκηνικές παραστασιακές τέχνες, στις εικαστικές σωματικές τέχνες (περφόρμανς, χάπενινγκ -συμβάντα, κ.α. γεγονότα ή δράσεις), στις εικαστικές εγκαταστάσεις και τα περιβάλλοντα.
- οι έννοιες της πολυφωνικότητας, της πολυγλωσσίας, της ενδοκειμενικότητας και της υπερκειμενικότητας (διακείμενο, παρακείμενο, παράθεση, παραπομπή, υποσημείωση κ.α.) στη λογοτεχνία,
- η έννοια (*–μεταξύ*) των *διευρυμένων πεδίων,* των εξελισσόμενων διασυνδεόμενων λειτουργικών *τόπων-σε-κίνηση* και *τόπων-σε-ακολουθία,*
- η έννοια της διυποκειμενικότητας στον διυποκειμενικό (*-μεταξύ*) *χώρο Εγώ-Εσύ, Εγώ – Αυτό,* της ετερότητας *Εγώ-Άλλος*, και στον *κοινό-και-σε-απόσταση* χώρο της συνεργατικότητας, της σχεσιακότητας των κοινωνικών (ψηφιακών) δικτύων (στην ανενεργή ουσιοκρατική κοινότητα *Εμείς-Αυτοί*).

Τίθενται υποθετικά τα ερωτήματα όπως:
-Ποια μπορεί να είναι η πιθανή ασκούμενη χωρική κριτική πρακτική γύρω από τους τρόπους που ενεργοποιούνται ή κατασκευάζονται διαλογικοί χώροι από τακτικές στα όρια των εικαστικών τεχνών και της αρχιτεκτονικής με άλλες τέχνες, και με τη συμμετοχή άλλων γνωστικών πεδίων που κατευθύνονται στην πραγματική ζωή (?)
-Με ποιους τρόπους δομούνται υποκειμενικές εφήμερες ταυτότητες αλλά και διυποκειμενικοί χώροι μέσα από κοινές διεπαφές (?).
-Ποιες χωρικές μορφές ανταποκρίνονται ως οριζόντιες δομές που διαμοιράζουν τις εμπειρίες των μελών τους σε *κοινούς-τόπους* (?), πέρα από τις προνομιούχες περιοχές του ενός μοναδικού πνευματικού δημιουργού: //σε ένα συλλογικό διαλογικό περιβάλλον, //σε ένα κολεκτιβιστικό διαλογικό περιβάλλον στη βάση του μύθου της ανενεργής ουσιοκρατικής κοινότητας, //σε ένα σχεσιακό διαλογικό κοινωνικό περιβάλλον, //στον συμμετοχικό διαλογικό τόπο, //σε ένα συνεργατικό διαλογικό περιβάλλον.

περιοχές μελέτης

Οι θεωρητικές αρχές της διαλογικότητας επικαλούνται περιοχές μελέτης (ενδο)επιστημονικών πεδίων:
//την κριτική ιστορία (μικροϊστορία), //την φιλοσοφία - θεωρία της τεχνολογίας των μέσων, //την θεωρία τέχνης, την θεωρία αρχιτεκτονικής, //την ιστορία τέχνης (σε σχέση με την κυβερνητική τέχνη και τη θεωρία των συστημάτων, την αυτοματική και τη ρομποτική, τις ηλεκτρονικές τέχνες -ευφυή περιβάλλοντα, τεχνητή ζωή, υβριδικές οντότητες, την τέχνη των

βιντεο-εγκαταστάσεων, τον κινηματογράφο), //την πολιτική θεωρία (διαλογική ηθική, δημόσιος χώρος), //την λογοτεχνία (διαλογική αφήγηση, επιστημονική φαντασία), //την κοινωνική θεωρία και τις κριτικές θεωρίες-μελετήματα στην καθημερινή ζωή, θεωρία φύλων, (έμφυλη ταυτότητα, φεμινισμός, επιτελεστικότητα, τεχνοπολιτικό σώμα -*cyborg*), //την γεωγραφία του χώρου, την ανθρωπολογία, την εθνογραφία, //την θεωρία για το σώμα (σωματικές πρακτικές, σωματικές τέχνες, θέατρο, χορός, *περφόρμανς -performance*), //την ψυχολογία (εαυτός), //την φιλοσοφία (φαινομενολογία, μεταδομιστικές και αποδομητικές θεωρίες).

Επιδιώκεται (μέσα από έναν θεωρητικό λόγο) να επαναπροσδιοριστούν ή να αναθεωρηθούν προγενέστερα όρια πεδίων όπως προβάλλονται στα παραδοσιακά αντιθετικά δίπολα: *τέχνη – ζωή, φύση – τεχνολογία, επιστήμη – τέχνη, φύση-πολιτισμός, σώμα-νόηση, αντικείμενο – υποκείμενο*, (*από τη θέση μου και από τη θέση του άλλου*) ως συντηκόμενες και αντικαταστάσιμες ποσότητες (*΄πράγμα-αντικείμενο-οντότητα΄*[3] και *΄κόσμος-αντικείμενο, κόσμος-υποκείμενο΄*).

Ειδικότερα συμπεράσματα:
- Οι εικαστικοί καλλιτέχνες (σήμερα) στη δημόσια σφαίρα επιτελούν δημιουργικούς πραγματικούς πολιτικούς ρόλους συναθροίζοντας πολλαπλές ταυτότητες και πλουραλιστικά πρόσωπα (πολλαπλότητες) που ανασυγκροτούν διαρκώς τον εαυτό, σχεδιάζοντας ανοικτές σχεσιακές ρευστές διαλογικές (DIY) τακτικές κοντά στις πρακτικές του *χάκερ*, του *υποκινητή*, του *μπρικολέρ*.
- Το υποκείμενο, ρευστό και ανολοκλήρωτο, σε διαλογικούς τόπους διεπαφής συμπληρώνεται από πλεονάζοντα απορριπτόμενα προσυνειδητά ψυχολογικά μέρη του εαυτού.
- Διαδραστικά μερικά αντικείμενα (αυτόματα, ρομπότ, *΄οντότητες΄* ημι-αντικείμενα), σε συνομιλητικά περιβάλλοντα επιτελούν *κοινούς-και-σε-απόσταση* διαλογικούς τόπους παρέχοντας προσβάσιμα σημεία ταύτισης και απώθησης (όπως λ.χ. το τεχνοπολιτικό σώμα).
- Τα οριζόντια συλλογικά μοντέλα στις εικαστικές πρακτικές (συνεργατικά, συμμετοχικά, κοινοτιστικά, σχεσιακά) επιτελούν διυποκειμενικούς *κοινούς-και-σε-απόσταση* διαλογικούς τόπους πάνω στο ενδεχόμενο της ανοικτής πηγής, της ανταλλαγής και του διαμοιρασμού (ως εναλλακτικές απέναντι στο μονολογικό και μονοφωνικό έργο).
- Οι εικαστικές (DIY) ρομπότ-εγκαταστάσεις σε συνδυασμό με επιτελεστικές (DIY) σωματικές πρακτικές στη *Γλώσσα της Πλαστικής*, επιδιώκουν τη ρευστή διασύνδεση υποκειμένων, αντικειμένων και τόπων, κάτω από τη σύσταση διυποκειμενικών *κοινών-και-σε-απόσταση* (*-μεταξύ*) τόπων εξετάζοντας τον δημόσιό τους χαρακτήρα.
- Οι διαλογικές εικαστικές παρεμβάσεις επινοούν αποσπάσματα δικτυωμένων αποεδαφικοποιημένων *τόπων-σε-κίνηση* και *σε-αλληλουχία* (*σε-ακολουθία*) ανακατασκευάζοντας παράλληλα προσωρινά το υποκείμενο (με νέες ταυτότητες).

η πρακτική ως έρευνα στο πρόγραμμα Cipo_

Μια σειρά πράξεων τεχνολογικής και εννοιολογικής προσαρμογής στο σώμα αυτοσχέδιων διαλογικών διατάξεων στο εικαστικό πρόγραμμα Cipo_, από το 2002, οδηγεί σε λογικές παρεμβατικών τακτικών δράσεων που επεκτείνονται στην κυριολεκτική ζωή.
Οι διατάξεις Cipo_ προέρχονται από την ενσωμάτωση χαμηλής και προηγμένης προσιτής τεχνολογίας, από την υιοθέτηση πρακτικών (DIY) με την ηθική της ανοικτής δουλειάς που προσανατολίζεται στη διερεύνηση συγκυριών διεπαφής.
Οι τεχνητές ρομπότ -*΄οντότητες΄* προϋποθέτουν την ανάγνωση-και-τροποποίηση της υπάρχουσας υποδομής (της πρώτης έκδοσης), με στόχο την προσωρινή συνύπαρξη σε μορφές επιτελέσεων δίχως-τέλος σε εγκαταστάσεις και διατάξεις *σε-κίνηση* προς την ανάδυση *κοινών-τόπων*.

Η έρευνα κατευθύνεται:
-πέρα από τις υψηλές τεχνολογίες, προς τις χαμηλές (αειφόρες, αποαναναπτυγμένες) προσιτές τεχνολογίες (ψηφιακές και αναλογικές),
-πέρα από την ιστορική παρουσία του *συστήματος-τέχνη* και του προσώπου-καλλιτέχνη, προς οριζόντιες δομές,
-πέρα από το σταθερό και τετελεσμένο αντικείμενο, προς τα ρευστά όρια και την ωσμωτική φύση ανοικτών ΄οντοτήτων΄ (ημι)αντικειμένων,
-πέρα από τον σταθερό και ολοκληρωμένο εαυτό, προς πολλαπλές, αποσπασματικές, ρευστές ταυτότητες σε (-*μεταξύ*) διαμοιρασμένους *κοινούς-και-σε-απόσταση-τόπους,*
-πέρα από τις λογικές του γεγονότος (της συναίνεσης ή της ανάδυσης ανταγωνισμών), προς τον ρευστό ανοικτό μη-τετελεσμένο χαρακτήρα του συμβάντος,
-πέρα από τη χειραφέτηση του αποστασιοποιημένου θεατή /αναγνώστη, προς (DIY) ηθικές κοινών πνευματικών δικαιωμάτων στην κυριολεκτική ζωή για τον γραφέα /υποκινητή και τους εμπλεκόμενους συμπαραγωγούς.
-πέρα από την τοποειδικότητα στην *τέχνη πεδίου*, προς αποεδαφικοποιημένες πρακτικές που αντιλαμβάνονται τους τόπους ως διευρυμένους -*σε-κίνηση* και -*σε-ακολουθία*.

---

[1] Αποκαλούμε [σύστημα-τέχνη] το κλειστά παραγόμενο, ελεγχόμενο, θεσμοθετικό πλαίσιο, και κάθε αγοραία κεντρική εκδοχή διακίνησης τέχνης που παράγει κεντρικές πολιτικές μέσα από πολιτιστικές διοργανώσεις (εθνικών, κρατικών, ιδιωτικών) συμφερόντων προερχόμενων από Ιδρύματα (μουσεία) καθώς και μικρότερης εμβέλειας μορφώματα (αίθουσες τέχνης) σε συνδυασμό με τα μέσα μαζικής επικοινωνίας (εκδόσεις, τύπος) που προωθούν πολιτιστικά προϊόντα εγκαθιστώντας παράλληλα μικρο-εξουσίες.
[2] Οι οποίες σε κάθε κεφάλαιο εμφανίζονται ως διακεκριμένες λέξεις-κλειδιά που επαναλαμβάνονται στα κεφάλαια και στο τέλος του συγγράμματος.
[3] Το αντικείμενο-πράγμα καταλαμβάνει τον χώρο της υλικής του απουσίας διατηρώντας κενή *ανοικτή* θέση για: -την ψυχολογία, -την ανθρωπολογία, -τα κινήματα της μοντέρνας τέχνης, -τις θεωρίες φύλων, -την τεχνολογία των αυτομάτων, -την υλιστική ιστορία.
Συνδέεται με διαφορετικές ερμηνείες και υποστάσεις όπως: απωθημένο τραυματικό θραύσμα (*μερικό αντικείμενο μικρό-α*), ψυχαναγκαστικό ταμπού /σύμπλεγμα, φαλλικό σύμβολο, ταξινομητικό σύστημα (τοτέμ), σουρεαλιστικό υβριδικό σχήμα, επιθυμητική (εργένισσα) μηχανή, φασματική οντότητα, άθυρμα/παιχνίδι.

Κεφ.1. εισαγωγή - η αρχιτεκτονική της διαλογικής τέχνης

εισαγωγή

Οι έννοιες της δημοκρατίας και του πολιτικού υποκειμένου επαναπροσδιορίζονται από μια σύγχρονη (αντι-ηγεμονική) κριτική που ασκείται από διαφορετικά ριζοσπαστικά θεωρητικά πεδία[1] (πολιτική θεωρία, οικολογία, φεμινισμός, μεταποικιοκρατικές θεωρίες, κ.α.).
Η ασκούμενη αυτή κριτική προβάλει πεδία αμφισβήτησης που έρχονται από το παρελθόν στρεφόμενη σε προτάσεις μαζικής *΄εξόδου΄* και ριζικής κοινωνικής *΄ανυπακοής΄*[2] ως πολιτικές έμπρακτης δράσης που μέσω της άρνησης και της εναντίωσης διεκδικούν την αποχώρηση από τους υπάρχοντες θεσμούς και το κυρίαρχο ηγεμονικό σύστημα. Προτείνει την απαξίωση, την εγκατάλειψη (όχι το σαμποτάζ ή άλλες τακτικές ενεργητικής αντίστασης), την μαζική αποσκίρτηση ή την αποστασία από τις θεσμικές εξουσίες, εκδηλώνοντας την ανυπακοή ως μια μορφή χαμηλόφωνης εξέγερσης[3] (Virno, 2007) που μπορεί να έχει εφαρμογή στην καθημερινή ζωή.
Παράλληλα, ενσώματες πρακτικές σε συνδυασμό με την οριακή, ριζική έννοια του τεχνοσώματος (cyborg) αντιπαραθέτουν στοιχεία ετερότητας προς το κοινωνικό σώμα αποδυναμώνοντας τις προκαταλήψεις σε σχέση με την κανονικότητα, τη σταθερή ταυτότητα, το οριοθετημένο κοινωνικό φύλο και τα στερεότυπα όρια φυσικού-τεχνητού.

Στη μετανεωτερική σκέψη οι κριτικές οπτικές και οι λόγοι (μεταποικιοκρατικός, αποδομητικός[4], φεμινιστικός, μαρξιστικός, ψυχαναλυτικός, -εθνογραφία, κοινωνική γεωγραφία, πολιτική θεωρία), αποδυναμώνουν έναν οικουμενικό, μονοθεϊστικά προσανατολισμένο ιστορικά κυρίαρχο λόγο, αντιπροτείνοντας μια νέα κριτική ανάγνωση των ιστορικών πηγών, όσο επίσης, την πολλαπλότητα, προσωρινές υποκειμενικές ταυτότητες καθώς νέες εμπειρίες του τοπικού (επανεντοπισμός /όχι επανεδαφικοποίηση).
Με τον ίδιο τρόπο, στο παρελθόν ο ιστορικός υλισμός, η μικρο-ιστορία, οι ιστορίες των θρησκειών και των ιδεών, αμφισβήτησαν έναν εξαρτημένο από ορόσημα, περιοδικά συσταλμένο (ή διεσταλμένο), γενικευμένο γραμμικό ιστορικό προοδευτικό χρόνο[5] σε συνέχεια με έναν ΄αντικειμενικό΄ μονόλογο που αποκαλείται συμβατικά ορθολογικός[6].

Ο διευρυμένος βιοπολιτικός έλεγχος που ασκείται σε έναν εννιαίο παν-εποπτικό επισφαλή γεωγραφικό χώρο, θέτει τεχνολογίες οι οποίες απο-υποκειμενοποιούν[7] (όπως η εξομολόγηση και η δημόσια ομολογία), χωρίς να συμπληρώνουν στη θέση τους διαδικασίες υποκειμενοποίησης τέτοιες ώστε να πετυχαίνουν νέες προσωπικές ταυτότητες.
Οι σύγχρονες βιο-εξουσίες διαχειρίζονται τον δημόσιο σε πανκρίση βίο /χώρο, αμφίθυμα, επιστρατεύοντας εντατικές, ολοκληρωτικές σε μεγάλο βαθμό, καταστάσεις ΄έκτακτης ανάγκης΄ και ΄εξαιρέσεων΄.
Το εκτός του κανόνα και το *εκτός νόμου* παρέχουν στις βιοεξουσίες δικαιοδοσία ζωής /θανάτου βασισμένες στις διαδικασίες της ΄αναστολής΄ και του ΄ιερού τρόμου΄.
Η ανθρώπινη επαπειλούμενη υπόσταση, στερούμενη ιδιοτήτων, μεταβάλλεται σε πεδίο διαπραγμάτευσης και ενδεχομενικότητας.
Προσδιορίζεται από επίθετα όπως: *΄γυμνή΄*, *΄ευάλωτη΄*, *΄άθυτη΄*, *΄ιερή΄*, ενώ σε πολιτικό, νομικό και κοινωνικό επίπεδο μεταφράζεται σε *΄εξιλαστήριο θύμα΄*, *΄μάρτυρα΄*, ή *΄αποδιοπομπαίο τράγο΄*, παραμένοντας σε κατάσταση *–μεταξύ*, εκκρεμότητας *΄λίμπο΄* (limbus: Giorgio Agamben) αναβολής προσδιορισμού και αναγνώρισης, μη-ύπαρξης στον

κόσμο των ανθρώπων ή των αγγέλων, να συνδέεται με το ταμπού, με το ανάθεμα, με το ανόσιο, με το ιερό ή το βέβηλο.
Παράλληλα το ΄όσιο΄ αυτό σώμα απο-υποκειμενοποιημένων οντοτήτων μετατρέπεται σε αντικείμενο ηδονής και απόλαυσης στις θεαματικές μαζικές αναπαραστάσεις που μεθοδεύονται από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης και προπαρασκευάζονται στις κοινωνικές τελετουργίες και τις επιτελεστικά επαναλαμβανόμενες πράξεις.
Στοιχεία ιερότητας και επιτελεστικής θεατρικότητας παράλληλα στήνονται στα τηλεοπτικά μέσα (*media*) σε συμβολικές αναπαραστάσεις από ομοιώματα (*avatar)* (σε αναλογία με τον πραγματικό και τον εικονικό διπλό θάνατο του βασιλιά), που δομούν τους χαρακτήρες στη θέση ενός απόντα πραγματικού εαυτού.
Τα επιτελεστικά αυτά τελετουργικά λειτουργούν ως προσθετικές επεκτάσεις για το κυριολεκτικό σώμα αναλαμβάνοντας το βάρος των τελετουργικών σε απόσταση από αυτό, τελικά αποσωματοποιώντας τα υποκείμενα (μάρτυρες) την ώρα που μας διασυνδέουν στο επαυξημένο κοινό απαθές τηλεοπτικό σώμα.

διάλογος –διαλογικότητα

> *Οι προσανατολισμένες στο έργο της διάδρασης καταστάσεις είναι πιο πιθανό να έχουν περισσότερο νόημα για τους ακροατές ή τους συμμετέχοντες και άρα τελικά να είναι περισσότερο επιτυχημένες, παρά συμβολικές, παθητικές, αυτο-αναφορικές τεχνικές,* (…) *παρέχουν ανάδραση στο επίπεδο της άμεσης εμπειρίας.* (Willats, 2010).

Οι εικαστικές δουλειές κατευθύνονται προς διαλογικούς τύπους[8], με ανοικτή, ανολοκλήρωτη έκβαση (δίχως-τέλος) επιτρέποντας άμεση σωματική εμπλοκή, προβλέποντας διαφορετικούς βαθμούς συμμετοχής για το κοινό (που θεωρούνται συμπαραγωγοί).
Ο διαλογικός χαρακτήρας εντοπίζεται στη δυνατότητα να προσχεδιάζουν, σε αρκετές περιπτώσεις από κοινού τον κοινό τους χώρο, ο εικαστικός καλλιτέχνης (ως υποκινητής) σε συνεργασία με τους συμβαλλόμενους από το ακροατήριο (κοινό) εκ των υστέρων[9], ή με άλλους συμμετέχοντες εκ των προτέρων, είτε με την κοινότητα ενός τόπου στις τοποειδικές παρεμβάσεις, ή με κάποια συλλογικότητα.
Οι βαθμοί ανάμειξης σε επιμέρους στάδια και οι τρόποι εμπλοκής (DIY κ.α.) ξεκινούν από την οργάνωση της εικαστικής δουλειάς και αποτελούν καθοριστικούς παράγοντες του σχεδιασμού της αρχιτεκτονικής του διαλόγου, όπου εναλλακτικές προτάσεις, υλοποιούν διαφορετικά αποτελέσματα, συμβάντα, εκδοχές επιτελέσεων, ή εκδόσεις της δουλειάς.

Σε μεγάλο βαθμό οι ΄νέες΄ τεχνολογίες επίσης προσφέρονται υποστηρίζοντας τις διαλογικές αρχιτεκτονικές των εικαστικών πρακτικών που δομούνται πάνω σε συνομιλητικές πλατφόρμες επικοινωνίας κατασκευάζοντας εκ προοιμίου κοινούς σε διασύνδεση ρευστούς χώρους χωρίς παγιωμένα -σταθερά όρια.
Οι τεχνολογίες των ηλεκτρονικών, του ελεύθερου λογισμικού, του ανοικτού κώδικα και της ανοικτής πηγής (*free & open source*) γίνονται πρόσφορες γιατί επιδέχονται: -δοκιμές, -αλλαγές /τροποποιήσεις, -βελτιώσεις, -εκδόσεις, -ανακύκλωση, -διαμοιρασμό, -επαναχρησιμοποίηση, κάτι το οποίο που δεν σημαίνει βέβαια πως η διαλογικότητα αποτελεί την αποκλειστικότητα στις νέες (ανοικτού λογισμικού) ψηφιακές τεχνολογίες, και μάλιστα χωρίς να αφορά αποκλειστικά τις υψηλές τεχνολογίες,
Αντιθέτως κατευθύνεται σε πρόσφορες, ίσως και χαμηλές τεχνολογίες, σε ηλεκτρονικά απομεινάρια, παραπροϊόντα τεχνολογικής ρακοσυλλογής, -ερασιτεχνικών διασκευών, επανάχρησης και ανακύκλωσης ευρεσιτεχνικών τροποποιήσεων.

Το ενδιαφέρον στη χρήση αυτών των τεχνολογιών εστιάζεται στη βάση της ανατροφοδότησής τους προς αναδραστικές σχεδιαστικές (διπλής φοράς) επικοινωνίες, ενός επανασχεδιασμού του πλαισίου του συστήματος ανάστροφα (κυβερνητική).
Στα εγχειρήματα αυτά που αναμιγνύουν τεχνολογίες συμπεριλαμβάνονται επίσης οι τακτικές του μετασχεδιασμού που συνυπολογίζουν τον τύπο της συνομιλίας που πραγματώνουν σχεδιάζοντας το είδος του σχεδιασμού που θα πραγματωθεί και τους ρόλους που θα αποκτήσουν τα εμπλεκόμενα μέλη και θα επιτελέσουν, όσο αυτή (η συνομιλία) εξελίσσεται, οι οποίοι συνήθως παραμένουν επανασχεδιάζοντας το συνολικό πλαίσιο, συχνά προς άγνωστες κατευθύνσεις.
Η διαδικασία του καθιερωμένου σχεδιασμού αφορά αποφάσεις και επιλογές που στρέφονται στους παράγοντες της συνομιλίας, στις εσωτερικές και εξωτερικές παραμέτρους που λαμβάνονται επιλεκτικά να παρεμβαίνουν στον διάλογο (ή στο διαλογικό σύστημα) και να τον συνδιαμορφώνουν τροποποιώντας ή αποσταθεροποιώντας τους πρωτογενείς σχεδιασμούς προς διαδικασίες οι οποίες μπορεί να έχουν τον χαρακτήρα του αόριστου, του μη-τετελεσμένου, που να είναι δίχως-τέλος (χωρίς να καταλήγουν πάντοτε).

Οι ανεξάρτητες (ερευνητικές) πρακτικές αιχμής από την πλευρά της πληροφορικής κοινότητας που σχετίζονται με την τέχνη, εξελίσσουν προηγμένες πειραματικές τεχνολογίες διευρύνοντας και ενισχύοντας τα πεδία της έρευνας, -μιας έρευνας που δεν διαχωρίζεται από τη ζωή, που όμως είναι πλήρως αποχωρισμένες και αδιάφορες προς το χωρίς ουσιαστικά αντανακλαστικά σύστημα-τέχνη (που στρέφεται εμπορικά μόνο διεκδικώντας δύναμη από την ισχύ της τεχνολογίας)[10], και την αυτόνομη, φαντασιακά θεσμισμένη σε μεγάλο βαθμό, κοινωνία γύρω από την τέχνη με την ανακυκλούμενη κριτική της.
Τα σύγχρονα μέσα στην τέχνη προέρχονται από την καθημερινότητα της πραγματικής ζωής ή παρεμβαίνουν σε αυτήν και φιλοδοξούν να εμπλέκονται ενεργά στο κοινωνικό περιβάλλον με την έννοια πως (…) *τα χρησιμοποιούμε, τα φοράμε, ενδιαφερόμαστε για αυτά,* και *τα συναντάμε καθημερινά* γύρω μας. (Power, 2010).

Για τον Paulo Freire[11] ο διάλογος δε συνιστά ένα μέσο που οδηγεί σε ένα επιδιωκόμενο τέλος αλλά μια διαδικασία και ένα διυποκειμενικό πρόγραμμα σε εξέλιξη που βασίζεται σε μια σειρά από ηθικές αποφάσεις.
Από την άλλη πλευρά ο Jürgen Habermas στην *θεωρία της επικοινωνίας*, προδιαγράφει την ύπαρξη του διαλόγου, προεξοφλώντας το επιδιωκόμενο αποτέλεσμα στην αναζήτηση της σύμφωνης κατάληξης των απόψεων. Η συναίνεση επιβάλλεται γύρω από το κεντρικό αξιωματικό ερώτημα που θέτει το κεντρικό (ισχυρό) πρόσωπο που ξεκινά τον διάλογο, που τελικά έχει τον έλεγχο και την κυριαρχική θέση στην επικοινωνιακή αυτή δράση.
Στις τέχνες ο διάλογος αποκτά διαφορετικά νοήματα και επιπλέον διαστάσεις.
Ο λογοτεχνικός κριτικός Mikhail Bakhtin διαφωνεί πως το νόημα κατασκευάζεται ανάμεσα στον ομιλητή και στον ακροατή, και ισχυρίζεται ότι αυτό απλά αναδύεται από εκείνους.
Ο Grant Kester[12] στην *διαλογική αισθητική* του προτείνει, διερευνώντας το θεωρητικό φιλοσοφικό πλαίσιο του διαλόγου όπως τέθηκε από τον Emmanuel Levinas στις πρόσωπο-με-πρόσωπο συναντήσεις που παρέχουν μια ηθική διάσταση στις συζητήσεις με το Άλλο[13], έναν διαφορετικό τρόπο να σκεφτούμε την τέχνη, γύρω από τον διάλογο και μέσα από τη δημιουργία διαλογικών σχέσεων στις ανταλλαγές συνομιλιών.
Στη σχεσιακή τέχνη η καλλιτεχνική δουλειά χειρίζεται ως όχημα δημιουργίας σχέσεων[14] με το Άλλο[15].
Σύμφωνα με την Jane Rendell[16], ο Nicolas Bourriaud[17]στην *σχεσιακή αισθητική* του προσεγγίζει την σχέση ως μια ανοικτή διαδικασία που δεν καταχωρεί κάποιο εκ των προτέρων προβάδισμα στη μια πλευρά, του δημιουργού (παραγωγού), έναντι της άλλης, του

αποδέκτη (παρατηρητή).

Ανάλογα η φεμινιστική έρευνα ενσωματώνει θεωρητικές περιοχές στις εικαστικές πρακτικές που συμπεριλαμβάνουν τον διάλογο, τη σχεσιακότητα όπως την *ενσυναισθητική / εμπαθητική ΄πεφωτισμένη΄ ακρόαση*[18].
Οι πρακτικές της τέχνης οι οποίες βασίζονται στην *εμπαθητική ακρόαση* ως αισθητική κατηγορία που είναι κεντροθετημένη στη δράση της εμπειρίας της ακρόασης, παρά ως μια αυστηρά προσανατολισμένη δράση που στηρίζεται στην όραση όπως παραδοσιακά οι εικαστικές τέχνες, -δεν σχετίζονται με κάποια φυσική ποσότητα ή ποιότητα που ελέγχεται, κατευθύνεται ή οριοθετείται από τον εαυτό, αλλά με μια κατάσταση που γεννιέται και επεκτείνεται στην κοινότητα.
Προϋποθέτει από μια φεμινιστική οπτική την ανέγερση αμοιβαίας *ενσυναισθητικής επαφής* και εμπλοκής με τον διπλανό και την ανάπτυξη διάλογου και ανοικτής συνομιλίας, και ότι κάποιος είναι έτοιμος να ακούσει συλλαμβάνοντας, ενσωματώνοντας και εμπεριέχοντας στην καλλιτεχνική δουλειά τις φωνές των άλλων που πρώτα εντοπίζονται μέσα στα όρια του εαυτού[19].

Στην θεωρητική εννοιολογική κατασκευή των διαλογικών τεχνών παίζουν σημαντικό ρόλο οι πρακτικές θεωρίες και οι κριτικές θεωρίες γύρω από τον διάλογο όπως εμφανίστηκαν στο ιστορικό μοντερνιστικό πλαίσιο που ξεκίνησε στα κινήματα της τέχνης περίπου από το 1920[20], -στην μοντέρνα φιλοσοφία του διαλόγου, και -στην μοντέρνα λογοτεχνία του διαλόγου.
Ο όρος διαλογική τέχνη (*dialogical art*) εμφανίστηκε στο τέλος της δεκαετίας του 1960 όταν προσδιορίστηκε μέσα από την *διαλογική αισθητική* του Grant Kester (Kester, 2004) που απέδιδε έμφαση στην προνομιούχο σύνδεση της διαλογικής τέχνης με την κοινοτική (η κοινοτιστική τέχνη)[21] ή την βασιζόμενη-στην-κοινότητα τέχνη.
Η οπτική αυτή υποστηρίζει ότι η *διαλογική τέχνη* αποτελεί μια ιδιαίτερη πρακτική τέχνης που προσδιορίζεται από την κοινοτική ανάμειξη ή τη συνεργασία που προκύπτει από την κοινότητα. Έτσι, αφορώντας συμμετοχικές τακτικές, η διαλογική τέχνη, χαρακτηρίζεται από την διάδραση και τον διάλογο και εντοπίζεται πάνω στη διαλογική διαδικασία που αναπτύσσεται ανάμεσα στον εικαστικό-καλλιτέχνη (κυρίαρχο πρόσωπο μέσω του οποίου υλοποιείται το εικαστικό αποτέλεσμα) και στα μέλη της κοινότητας.
Συνεπώς σύμφωνα με αυτή την άποψη η διαλογική τέχνη ενδιαφέρεται για την κοινωνική αλλαγή εμπλέκοντας μέλη από διαφορετικές κοινότητες που έρχονται σε επαφή με τους εικαστικούς καλλιτέχνες (ως κομβικά πρόσωπα) για να δημιουργήσουν εικαστικές δουλειές που αποτυπώνουν ή αφορούν τις συνομιλητικές πρακτικές της ώσμωσης και της ανταλλαγής.

Ο ρόλος του κοινού σε αυτή την μορφή τέχνης είναι καθοριστικός, προφανώς όχι απλά ως μια συμμετοχή που εμφανίζεται στο τέλος, μετά από την παραγωγή της δουλειάς (η οποία εκτελείται από τον εικαστικό καλλιτέχνη), αλλά στις περισσότερες περιπτώσεις είναι επιβεβλημένος από την αρχή στη βάση ενός δραστικά εξελισσόμενου διαλόγου.
Οι διαλογικές πρακτικές στην τέχνη επίσης μέσα από την μοντερνιστική έννοια του ΄ανοικτού έργου΄ (Umberto Eco) και τις επιτελεστικές τακτικές, ως κοινωνικά εμπλεκόμενη πρακτική, ευθυγραμμισμένη με το πολιτικό (ακτιβισμός) και τις τεχνολογίες (τακτικά μέσα), χρησιμοποιούν τον διάλογο ως κύριο μέσο μεθοδολογικής βάσης ή έκφρασης που επεκτείνεται σε μια ποικιλία μορφών, χωρίς να περιορίζεται σε συγκεκριμένα εκφραστικά μέσα.
Η διάδραση ως αισθητική εμπειρία συνενώνει ένα εύρος ανθρώπων που μέσα από τις ανταλλαγές τους, μπορούν να αλληλεπιδρούν μεταξύ τους με πράγματα, αντικείμενα,

οντότητες και πληροφορίες.

Έπειτα από την αυτοσυνείδηση του συγγραφέα περί της απώλειας ή του *θανάτου του*[22] *ως παραγωγού* και συντάκτη, ο οποίος συγκέντρωνε νωρίτερα τον έλεγχο της πρωτότυπης, αυθεντικής ερμηνείας της γραφής του στα πλαίσια ενός ιδιαίτερου μονολογικού ύφους, φτάνουμε στην κατάκτηση της αυτοαντίληψης της εξαφάνισης /εξάλειψης της διαφοράς ανάμεσα στον συγγραφέα ως παραγωγό και στο κοινό ως καταναλωτή, προς την ανατροπή αυτής της συμβατικής σχέσης από την επερχόμενη μορφή ενός συγγραφέα ως γραφέα και ενός αναγνώστη ως παραγωγού.
Το κοινό (ακροατές /θεατές) μπορούν να συμμετέχουν σε (καθημερινά) εικαστικά δρώμενα - συμβάντα αποκτώντας κυριαρχία στην κατασκευή τους και συγκυριότητα στην παραγωγή τους, παράγοντας εναλλακτικές αφηγήσεις ή μυθοπλασίες που μπορούν να δέχονται πολλαπλές εκδοχές και παραλλαγές, και να επιδέχονται διαφορετικές μεταφράσεις.
Στις εικαστικές τελέσεις ο κάθε εκτελεστής αναλαμβάνει πολλαπλές εφήμερες ρευστές υποκειμενικές ταυτότητες πέρα από την επανάληψη που όχι μόνο δεν αυτονομούνται από τη ζωή αλλά διεκδικούν την παρουσία τους και τον εμποτισμό τους σε αυτήν, διαρρηγνύοντας τα όρια των συμβατικών κοινωνικών κατασκευών.
Συνεπώς το κοινό αποκτά ρόλους ΄ενεργού θεατή΄, εμπλεκόμενου (ή /και) αποκλειστικά συμμέτοχου στο αποτέλεσμα, ακόμη και συμπαραγωγού, που συμμετέχει ισότιμα, όχι περιοριζόμενο σε έναν παραδοσιακό ρόλο ερμηνείας ή άντλησης νοημάτων που διευκολύνονται από την μεσολάβηση του κριτικού (ειδικού), αλλά ενός δημιουργικά αναμιγμένου μέλους που μπορεί να παράγει το ίδιο την διαδικασία εξέλιξης της καλλιτεχνικής δουλειάς.

Παράλληλα το παρόν θεωρητικό υλικό στις διαλογικές τέχνες επιδιώκεται να παρουσιαστεί στη μορφή μιας πολλαπλής διαλογικής πολυφωνικής συγγραφής (όσο βέβαια αυτό επιτρέπεται από τη δομή μιας διατριβής όπου ο διαλογικός της φορέας σε κάποιον βαθμό επιχειρεί να συμπίπτει με το περιεχόμενο που διαπραγματεύεται) από διαφορετικά πεδία, οπτικές ή εναλλακτικές συχνά αντικρουόμενες θέσεις, συνθέτοντας ένα πολυφωνικό πολυγλωσσικό, σύμφωνα με την ερμηνεία που απέδωσε ο Mikhail Bakhtin υπερκείμενο[23].
Οι λέξεις κλειδιά (στις τελευταίες σελίδες) και οι κομβικές έννοιες που έχουν συχνή παρουσία στο κείμενο όπως και άλλες που επεξηγούνται και αποσαφηνίζονται στις υποσημειώσεις, φιλοδοξείται να υλοποιήσουν ένα συνεκτικό πλέγμα –ιστόγραμμα, *μέσω διασταυρούμενων παραπομπών που λειτουργούν σαν πινακίδες στα σταυροδρόμια των καταχωρίσεων*[24] από παραθέσεις και αποσπάσματα.

Ο διάλογος μεταχειρίζεται το βασικό αμφίδρομο εργαλείο του λόγου[25] που ισοδυναμεί με μια ισχυρή αυτοθεσμοθετική πράξη εγκαθίδρυσης ισχύος. Συνεπώς το γεγονός της συνομιλίας διαμορφώνει το διαλογικό αυτοθεσμιζόμενο πλαίσιο από τις ανταγωνιστικές σχέσεις εξουσίας που εμπεριέχει ο κάθε κυρίαρχος λόγος (σύμφωνα με τον Michel Foucault) που απευθύνεται προς κάποιον παραλήπτη στη γλωσσική πράξη.
Η εκφορά λεκτικών πράξεων κάτω από την τελεστική λειτουργία της γλώσσας (John Austin) ενεργοποιεί κυριολεκτικά τη σημασία τους σε ένα συνολικό πλαίσιο τοποθετώντας στο επίκεντρο της πράξης της ομιλίας την επιβολή σχέσεων εξουσίας με την άσκηση της ισχύος

του λόγου (Michel Foucault).
Η γλώσσα λοιπόν που δεν είναι διάφανη, ουδέτερη ή απλά από μόνη της ορθολογική (κάτι που κατέδειξε εξάλλου πρώτα η αποδομητική κριτική και έπειτα η αποδομητική φεμινιστική κριτική), υποχρεώνει τον συνομιλητή να απαντήσει μέσα σε ένα πλαίσιο, αξιώνοντας και επιβάλλοντας την εγκατάσταση του συνολικού συστήματος του διαλόγου.
Ο Émile Benveniste διαχώρισε την λεκτική ανταλλαγή σε δύο τύπους:
.1. στην αφήγηση, που είναι συνήθως στο τρίτο πρόσωπο και σε παρελθοντικό χρόνο, και,
.2. στον διάλογο, που είναι μια άμεση επικοινωνία στον ενεστώτα, σε πρώτο και δεύτερο πρόσωπο *–μεταξύ, ΄Εγώ-Εσύ΄*.
Ο διάλογος απέκτησε φιλοσοφικό περιεχόμενο[26], χαρακτηρίζεται από τα υπαρξιακά γεγονότα της ενεργούς αναμετάδοσης και της αναγκαίας ύπαρξης δύο τουλάχιστον πλευρών, του αποστολέα και του παραλήπτη, αποτελώντας επίσης επικοινωνιακό πολιτικό εργαλείο[27].

Μια αρχαιολογία (έρευνα) σε έναν κόσμο από παλιά αντικείμενα – οπτικά /μουσικά μέσα, αναδεικνύει τύπους διαλογικότητας από αυτόματους μηχανισμούς που υποστηρίζουν αυτορυθμιζόμενα (αυτοελεγχόμενα) μικρο-περιβάλλοντα (λ.χ. μουσικά κουτιά, αυτόματα παιχνίδια, κ.α.), διατάξεις με εσωτερικούς ορολογιακούς μηχανισμούς, (μηχανισμούς τύπου φλοτέρ /flotteur), μηχανισμούς που λειτουργούν σαν θερμοστάτες, ομοιοστατικούς μηχανισμούς.
Αυτές οι παράξενες διατάξεις αποτελούσαν ΄στραμπουλήγματα΄ για τη νόηση λειτουργώντας παράλληλα σαν εργαλεία κάποιας εφαρμογής και σαν περίεργες συσκευές που οδηγούσαν σε επόμενες πειραματικές εφευρέσεις και ευρεσιτεχνίες, συχνά χωρίς σαφή χαρακτήρα σε περιοχές του *–μεταξύ* (παιχνίδι -στολίδι, ψυχαγωγία-σπαζοκεφαλιά, Μήτιδα/ *πολυδαίδαλη ευμήχανη πρακτική*).
Σκιαγραφούσαν στην παρουσία τους συγχρόνως τις πολλαπλές μετασκευές και βελτιώσεις που είχαν υποστεί παράλληλα με τις δυνητικές επεκτάσεις και διαδοχικές εκδόσεις τους.
Τα αυτόματα είναι πράγματα επίσης*–μεταξύ* (αντικείμενο-οντότητα) που παρεμβαίνουν στην αντίληψη αμφισβητώντας μια μοναδική ταυτότητα ή έναν μοναδικό προορισμό για τον εαυτό τους στον ΄αντικειμενικό΄ κόσμο.
Οι οπτικές διατάξεις της *camera Obscura,* της *camera Lucida,* της *Laterna Magica* και των *Mutoscope,* λειτουργούν μεταθέτοντας την αντίληψή μας, ενισχύοντας την εμπειρία μας, προβάλλοντας το χαρακτήρα τους ως διαλογικές συσκευές που μεσολαβούν στον οπτικό μας κόσμο επιτρέποντας να συμβούν διαλογικές συνομιλίες μαζί τους στα ρευστά τους περιβάλλοντα, παρεμβάλλοντας τις δυνητικές πολλαπλές ή ρευστές πραγματικότητες στον αντιληπτικό χώρο.
Το σύστημα της οπτικής μας αντίληψης με οδηγό αυτές τις συσκευές που με τη βοήθειά τους αντιλαμβανόμαστε, τροποποιείται αμοιβαία μέσα από αλλαγές και προσαρμογές, διασυνδέοντας την όρασή μας σε ένα κοινό περιβάλλον[28].

Η έρευνα στα όρια της ιστορίας της τεχνολογίας και της τέχνης (λ.χ. οι φανταστικές ή πειραματικές μηχανές του Leonardo da Vinci), είναι αποκαλυπτική για την παρουσία τους και ταυτόχρονα για την απουσία τους από την ιστορική τεκμηρίωση των εικαστικών πρακτικών και διατυπωμένων προθέσεων μορφών διαλογικότητας.
Η εφευρετικότητα διατρέχει αυτά τα γενεσιουργά σε ιδέες τεχνήματα που η σχεδιαστική τους

αντίληψη στηρίζεται να παράγουν ενεργούς εξελισσόμενους χώρους σωματικής συμμετοχής στα όρια της τέχνης και της αρχιτεκτονικής.

Από την άλλη πλευρά η διάδραση (διαδραστικότητα) στον κόσμο της τέχνης είναι μια αμφισβητούμενη παρεξηγημένη έννοια που παραπέμπει κατευθυνόμενα μονομερώς και αποκλειστικά σε τεχνολογικές εφαρμογές χωρίς βάθος, που ερμηνεύονται ως κοινά αποτελέσματα - κενά νοήματος, χωρίς ιδιαίτερη φαντασία ή κάποιο εννοιολογικό υπόβαθρο. Αντίθετα όμως προς αυτές τις πεποιθήσεις, η διαδραστική τέχνη των σύγχρονων (νέων) μέσων που διαχειρίζονται νεότερες τεχνολογίες, καλύπτει παραδοσιακές περιοχές της εννοιολογικής τέχνης εκδηλώνοντας στο ψηφιακό νοητό περιβάλλον αντίστοιχες αξιώσεις[29] όπως: *-η απουλοποίηση του αντικειμένου, -η εσκεμμένη πλάνη* που επιφυλάσσουν, *-η κατάρτιση* ανέτοιμων ανολοκλήρωτων *καταστάσεων που ολοκληρώνονται από το κοινό, -η ιδέα του ανοικτού κείμενου, και, -ο ενεργός δομικός ρόλος του ακροατηρίου στην παραγωγή της καλλιτεχνικής δουλειάς και του μηνύματος*. (Power, 2010).

Στον κόσμο της επίσημης τέχνης (σύστημα-τέχνη) εμφανίζεται η αποπροσανατολιστική τάση να εκλαμβάνεται η διάδραση απλώς ως μια μηχανική επαναληπτική λειτουργία, ή πολύ περισσότερο όταν πρόκειται για συμβολές αρκετών διεπιστημών, να κρίνεται κάτω από την πρόθεση να περιθωριοποιηθεί, ότι ανήκει στο ΄σκληρό΄ τεχνικό κομμάτι του πολιτισμού, το οποίο ιστορικά ποτέ δεν αφορούσε την τέχνη, η οποία στέκονταν απέναντι, ανήκοντας στο ΄μαλακό΄ ανθρωπιστικό μέρος του πολιτισμού.
Ο εννοιολογικός πυρήνας της διάδρασης ή των διαδραστικών τεχνολογιών όμως, επικεντρώνεται στην προϋπόθεση του διαλόγου που αναπτύσσεται από την κάθε πράξη επαφής, ανταλλαγής, συνομιλίας και συμπλήρωσης με κάποια ενεργή οντότητα η πράγμα.

Η διάδραση ως μια διευρυμένη δυνατότητα ή ανοικτή υπόσχεση, ενσωματώθηκε στις ιδιότητες των πραγμάτων, των αντικείμενων και των συσκευών, μέσα από μετασχεδιαστικές πράξεις διάνοιξης, διάρρηξης και ΄ευαισθητοποίησης΄ αντικειμένων, επιδιώκοντας τα κρυφά μέρη να γίνονται προσπελάσιμα, να προσφέρονται σε υποκειμενικές συμμετοχικές συναρθρώσεις και συμπληρώσεις, και να προσκαλούν σε ενσώματες συνομιλίες – επαφές (γειτνιάσεις), όσο επίσης διευκολύνοντας την σχηματοποίηση διαλογικά κοινών περιοχών μαζί τους.
Οι πολιτικές των χάκερ-τακτικών επεκτείνονται στον φυσικό χώρο, ενώ η διάδραση από τη δεκαετία του ΄90 συνδέθηκε ως αξίωση με το *΄νέο-είδος-δημόσιας-τέχνης΄* αφορώντας ένα διευρυμένο, χωρίς όρια, νέο περιβάλλον για την παραγωγή και κατανόηση της καλλιτεχνικής δουλειάς, που επεκτείνονταν στη δημόσια σφαίρα ακουμπώντας στην κοινωνική συνθήκη ή διάσταση.
Ένας θετικός ή ήπιος ακτιβισμός (κληρονομιά από το ΄60), μέσα από δράσεις, -παρεμβάσεις, -πράξεις δημόσιου ενδιαφέροντος που στρέφονταν στη δημόσια σφαίρα και οδηγούσαν σε αμφίδρομες συνεισφορές ενέπλεκε διαφορετικές συλλογικές, συμμετοχικές, κοινοτιστικές ή συνεργατικές διαλογικές πρακτικές.

η θεωρητική έρευνα

Στις μέρες μας αποδίδεται έμφαση στην ιδέα της τεχνολογικής πλατφόρμας μέσα από την κοινότητα που υιοθετεί τακτικές και ηθικές στάσεις ανταλλαγής και διαμοιρασμού (sharing knowledge) ανοικτού κώδικα, ελεύθερου λογισμικού και ενημερωμένες (βελτιωμένες) εκδόσεις.
Η ανοικτή τεχνολογική πλατφόρμα επιτρέπει τροποποίηση, προσθήκη, επαναχρησιμοποίηση, διαμοιρασμό και ανακύκλωση αυτής της πληροφορίας στη βάση του *ανοικτού έργου* (Eco, 1989 σσ. 4,19).
Η κυβερνητική (συνθετική) επιστήμη προτείνει ένα γενικότερο πλαίσιο σχεδιασμού και παραγωγής, ελέγχου και επικοινωνίας, των συστημάτων.
Η κυβερνητική τέχνη εξορισμού διασυνδέει και ελέγχει δημιουργικά δομικά ετερογενή συστήματα μεθοδεύοντας πλάνα εγκαταστάσεων. Επιτρέπει σχέδια σύστασης κοινών τόπων πάνω σε: -μοντέλα διαλόγου, -(αυτο)ρυθμιζόμενες σχέσεις, -συναρθρώσεις με (ανοικτά /κλειστά) μέρη συστημάτων, -ανάστροφες διατάξεις που αυτοοργανώνονται στον χώρο τους και αυτορυθμίζουν προσαρμοστικά τη συμπεριφορά τους.
Η ΄εμψυχωτική΄ διαδικασία παραγωγής της τεχνητής ζωής διαπερνά σήμερα: τη δομή και τη θεωρία που εφαρμόζεται στο διαδίκτυο (ανάδραση /επιστροφές, δίκτυα /κόμβοι, ριζωματικοί δεσμοί), τις κοινωνικές σχέσεις, τις σχεσιακές ανταλλαγές και τα δίκτυα που παράγονται από κοινωνικούς δεσμούς διασυνδέοντας υποκείμενα και αντικείμενα που ρυθμίζονται από οριζόντια ή κάθετα μοντέλα, από πρωτόκολλα και συμβάσεις.
Μια υβριδική ΄οντότητα΄ (τεχνητή ζωή - ΄οργανισμός΄) μεταβάλλεται σύμφωνα με τις επιρροές που δέχεται από την επικοινωνία που αναπτύσσει, -ελέγχεται, διαμοιράζεται και διαχέεται ταυτόχρονα σε διαφορετικά περιβάλλοντα ως μια δικτυωμένη, διασκορπισμένη (*όργανα-δίχως-σώμα*) και χωρίς σαφή όρια κυβερνητική.

Οι διαλογικοί χώροι όσο πολύπλοκοι ή απλοί κι αν είναι γεννιούνται στην αρχιτεκτονική των συμβάντων και μεθοδεύονται από κάποιο ρυθμιστικό σχέδιο οργάνωσης κυβερνητικής τάξης.
Η κάθε διαλογική διαδικασία (ανεξάρτητα από τους βαθμούς ελευθερίας) βασίζεται στην αναδρασιακή επικοινωνία και την ανατροφοδότησή της από τις αναφορές των συμβαλλόμενων μελών, λ.χ. ανθρώπινες δράσεις και ενεργές ΄οντότητες΄ - αντικείμενα - πράγματα.
Οι τρόποι που συμβαίνουν οι ανταλλαγές ρυθμίζουν και δομούν επηρεάζοντας τη συμπεριφορά του συστήματος αφού πρόκειται για έναν ΄οργανισμό΄ που μπορεί να επεξεργάζεται τις επιστροφές της πληροφορίας, τροποποιώντας και αυτορυθμίζοντας τον εαυτό του (αυτοέλεγχος) ως μανθάνουσα μηχανή με βάση την πληροφορία που αντλεί και συλλέγει, αποκτώντας αυτογνωσία, αυτοαντίληψη και αυτοσυνείδηση του ευρύτερου περιβάλλοντος στο οποίο συμμετέχει.
Ακόμη μπορεί να παρουσιάζει αυτονομία, αυτοτροποποιώντας και εξισορροπώντας τα στοιχεία του οργανισμού του (ομοιόσταση), είτε πολύ περισσότερο να αναλαμβάνει πρωτοβουλίες αυτοδιόρθωσης, αυτοτροποποίησης ή κατασκευής νέων μελών για μια ευρύτερη ομάδα (κοινωνία) λειτουργώντας ως αυτο-αναπαραγόμενη μηχανή.

Οι υβριδικές διαλογικές χειρονομίες, -της ηλεκτρονικής τέχνης, -της κυβερνητικής τέχνης, -της πληροφορικής τέχνης (από το ΄45), εμφανίζονταν έξω από τους θεσμούς της κυρίαρχης τέχνης. Έδιναν έμφαση στις επιστήμες, παρά του ότι οι δημιουργοί τους δεν δήλωναν ούτε επιστήμονες, ούτε καλλιτέχνες, ενώ σε αρκετά περιορισμένα επίπεδα, κατατάσσονταν από τον κόσμο της τέχνης πως ανήκουν στον κόσμο της τεχνικής αυθεντίας ή της επιστημονικής επανάστασης.
Η ανάγκη να διασαφηνιστούν οι υβριδικές αυτές μορφές που συμμετείχαν σε διευρυμένα γεγονότα και βρίσκονταν στην περιοχή του *–μεταξύ,* ανάμεσα στις σκηνικές τέχνες (θέατρο, χορός, μουσική) και την περφόρμανς (*performance*), τη ρομποτική, την κυβερνητική και την κινητική τέχνη, και να προσδιοριστούν από επεξηγηματικούς, διευκρινιστικούς, περιοριστικούς όρους (στο πρώτο τους συνθετικό) συνοδεύοντας την κατάληξη της ονομασίας τέχνη (λ.χ. πληροφορική /ηλεκτρονική τέχνη), αποδείκνυε όχι την εξειδίκευσή τους αλλά κυρίως θεμελίωνε την απόστασή τους από το κυρίαρχο σύστημα-τέχνη και την εγγύτητά τους στον εφαρμοσμένο χώρο που συντονίζεται με την πραγματικότητα της ζωής.
Από την άλλη πλευρά αποτυπώνονταν πάνω τους, ο επιμερισμένος, ο περιορισμένος και ο περιχαρακωμένος κόσμος των συμβάσεων που είχε ανάγκη η (δυτική) τέχνη, προσηλωμένη στην εμμονή της οπτικής κληρονομημένης παράδοσης, στενά συνδεδεμένη με τις ακαδημίες και τις εθνικές εκπροσωπήσεις, τα κρατικά ή ιδιωτικά Ιδρύματα (μουσεία κ.α.) που ασκούσαν πολιτικές διαχείρισης του ΄εθνικού πολιτιστικού κεφαλαίου΄ συχνά για την αφύπνιση μιας ταυτότητας γενικότερα κεντροθετημένης στην ιδέα της διαφοράς[30].
Οι εικαστικές τέχνες παρέμεναν ιστορικά επιφορτισμένες με την αναγκαιότητα ανόρθωσης, ανάδειξης διατήρησης και επέκτασης στην πολιτισμική γεωγραφία (επικράτειας υδρογείου), των ηγεμονικών κυριαρχικών επιρροών προς την περιφέρεια, παρότι οι ηγεμονικές αυτές τάσεις του συστήματος – τέχνη παραμένουν δυσκίνητες απέναντι στις γρήγορες μεταβολές και απροσάρμοστες ή αδιάφορες να παρακολουθήσουν ασταθείς, χωρίς ασφάλεια, τρέχουσες καθημερινές πρακτικές στα επίπεδα μιας μικροκλίμακας που ξεκινούν από το τοπικό και διασπείρονται σε διατοπικά εκτοπισμένα δίκτυα πληροφορίας που διασυνδέονται με κόμβους, ιδρύοντας επικοινωνιακούς δεσμούς.

Η εικαστική θεωρητική και ερευνητική πρακτική γνώση στα πεδία που αναδύθηκαν από (DIY) τακτικές επιδιώκει να οικειοποιηθεί αμοιβαία μεθόδους ή πρακτικές όπως: -την ελευθερία της διείσδυσης (χωρίς προκαταλήψεις) διαπερνώντας άγνωστες περιοχές, -την έκφραση της αυτονομίας με την απόδοση βαρύτητας στη δημιουργική πράξη (ως διαδικασία και γεγονός) και στο αποτέλεσμα του ολοκληρωμένου πρωτότυπου προϊόντος (prototype), -την υπέρβαση των θεσμικών στεγανών και των αποστάσεων που αντιπροτείνουν οι εορταστικές καλλιτεχνικές μεγα-εκθέσεις, -την εγκατάσταση ριζοσπαστικών παρεμβατικών λογικών σε πεδία του συλλογικού που επεκτείνουν τα όρια της σκέψης, -την έμφαση στην επινοητικότητα και στην διορατικότητα, -την παρακίνηση για βεβήλωση των αυστηρών περιοχών επιρροής προς την μετατόπιση και την παρέκκλιση από τις άκαμπτες έννοιες, -την ιδέα της γένεσης κάποιου πράγματος από κάτι μηδαμινό έως ανύπαρκτο.
Ανάλογες λογικές εμφανίζονται στις κοινότητες των χάκερ επιτρέποντας σε διαφορετικά πεδία θετικές ενεργητικές πράξεις με περιεχόμενο δραστήριων παρεμβάσεων, κάτω από διαδικασίες ανάγνωσης και κατανόησης ($1^{η}$ φάση) και διάνοιξης, εξάρθρωσης (αφαίρεσης) μερών ($2^{η}$ φάση) για εκ νέου συναρθρώσεις τροποποιώντας τη υφιστάμενη σχέση ή

εισάγοντας νέα μέρη.

Η παραγωγική δράση του χάκερ-καλλιτέχνη (*Hacker*) ακολουθεί τις εφευρετικές καλλιτεχνικές πρακτικές εκείνου που προπαντός θεσμίζει από μόνος του το καλλιτεχνικό πλαίσιο της επιτελεστικής πρακτικής του από την παραγωγική πράξη ή δράση του, μέσα από την (αυτόματη) λογοθετική επιτελεστική ικανότητα του λόγου του.
Το ΄τεύχειν΄ ως γενική καλλιτεχνική διαδικασία που επεμβαίνει σε όλες τις εικαστικές πράξεις, σύμφωνα με τον Κορνήλιο Καστοριάδη, διαφοροποιείται από το *λέγειν*, αλλά *συνεπάγεται εγγενώς το λέγειν*. (Καστοριάδης, 1981).
Θα πρέπει να λαμβάνεται όχι ως μια σωματικά (σωματικός λόγος) περιοριστική, κλειστή διαδικασία αλλά ως μια ανοικτή λογοθετική (σωματική) επιτελεστική θεσμοθετική πράξη που ανήκει δομικά στο κάθε εικαστικό πρόγραμμα.
Ο εικαστικός ή η δημιουργική ομάδα έχουν την αξίωση εφαρμογής αυτής της αυτοθεσμιζόμενης πρακτικής τους, πέρα και εκτός άλλων δανεικών πλαισίων (Ιδρυματικών), άσχετων προς την πράξη που αυτοθεσμίζεται διαλογικά, επιτελεστικά, και αυτοπροσδιορίζεται συλλογικά μέσα από εναλλακτικές προσεγγίσεις, -σχεσιακότητας, -συνεργατικότητας, -συμμετοχικότητας, -κοινοτιστικότητας (κολεκτιβισμού).
Οι σύγχρονες τρέχουσες εικαστικές ερευνητικές κατευθύνσεις δεν επικαλούνται, ούτε παραπέμπουν στο ανεξήγητο των συλλήψεων[31] αλλά μεθοδεύουν μέσα από ανοικτές επινοήσεις τη διαφάνεια της πληροφορίας (του κώδικα), από τη σύλληψη μέχρι την παραγωγή και τη διανομή.

κριτική: μια διαφορετική αρχαιολογία στην τέχνη

Η εργασία[32] Michel Foucault πάνω σε *εγκατεστημένα συστήματα λειτουργίας* (dispositifs) βρίσκει χώρο σε υπάρχοντα δυσδιάκριτα διάκενα (Foucault, 2001 σ. 97), συμπληρώνοντας με ψήγματα ΄μικρών΄ άγνωστων ιστοριών (των ηττημένων) από έρευνα σε κλειστά *αρχεία*[33]. (Foucault, 2001 σ. 109).
Κατασκευάζει ένα διαφορετικό πλήρες κείμενο από τις αποθέσεις των ιστορικών ιζημάτων νέας ένθετης πληροφορίας, συμπληρώνοντας τα διάκενα με ένα ετερογενές ανεξάρτητο, ίσως λαθραίο σε σχέση με το περιβάλλον που το υποδέχεται, συμπλήρωμα λόγου.
Ο χαρακτήρας των λεπτών αυτών προσθηκών γίνεται χωρίς να υποστεί αλλοίωση το επίσημο ιστορικό πλέγμα που παραμένει ανέγγιχτο χωρίς να δέχεται αποκαταστατικές επεμβάσεις, εργασίες ανόρθωσης (υποθεμελίωσης) ή νέας επίθεσης υλικού σε αυτά τα στρώματα, και χωρίς παράλληλα να επιχειρείται ανάδυση άλλων διαρρηγμένων επίσημων ιστορικών στρωμάτων από παλίμψηστες νεότερες διαστρώσεις.
Στην αρχιτεκτονική της προσθήκης δεν απορρίπτεται και δεν αφαιρείται το παρακείμενο (πλευρικό) αποσαθρωμένο ιστορικό υλικό των διογκωμένων, διαρρηγμένων τοιχωμάτων εξαιτίας των καθιζήσεων (ιστορικών αστοχιών) ή των επικαθήσεων (υπερκείμενες συσσωρεύσεις) από τις νεότερες αποθέσεις ιστορικών λόγων.
Θα μπορούσε κανείς να βρει αναλογίες στην εργασία-Foucault με μια ανάλογη εργασία στα διάκενα της επίσημης ιστορίας στην τέχνη, με τρόπο ώστε να διαχειρίζεται ένα διαφοροποιημένο ιστορικό υλικό που υπάρχει στην αφάνεια (που αγνοείται από τον επίσημο

λόγο) στα όρια των πεδίων της τέχνης.
Το αφανές αυτό υλικό αφορά στη διανοητική σύλληψη επινοήσεων και ουτοπικών εφευρέσεων, εξοβελισμένων σε περιοχές της γνώσης που δεν καταχωρούνται στην ευφάνταστη καλλιτεχνική σύλληψη αλλά στην τεχνική μηχανική επιστήμη.
Τα ιστορικά κενά παρουσιάζονται στα ασαφή όρια των πρακτικών (που καταλαμβάνουν οι εικαστικές τέχνες σήμερα) που δοκίμαζαν και εξέλισσαν ανεπίσημα ή κρυφά, μέσα από αυτο-αναθέσεις και προσωπικές πρωτοβουλίες, δημιουργικές εφευρετικές μορφές αναζητήσεων, προσωπικούς ΄λόγους΄, ιδέες και συλλήψεις απροσδόκητου περιεχομένου και χαρακτήρα, που θεωρούνταν παράνομες για την ανθρώπινη νόηση και ως εκ τούτου αποκλείονταν.

Η αρχαιολογία όπως προσεγγίζεται από τον Michel Foucault (Foucault, 1987), *δοκιμάζει να δείξει την αλληλοδιατομή σχέσεων,* -ρήξης, -διασποράς, -ασυνέχειας, -ορίου, και, -σειράς πέρα από μια μεσσιανικής τάξης χρονολόγηση της ιστορικής ακολουθίας[34].
Περιγράφει *τους λόγους ως εξειδικευμένες πρακτικές μέσα στο στοιχείο του αρχείου* όπου κρύβεται ή δομείται το υποκείμενο.
Σύμφωνα με τον Michel Foucault οι επίσημοι πειθαρχικοί ΄λόγοι΄ (κλινικός, ψυχιατρικός, ιατρικός, κ.α) *σχηματίζουν ως πρακτικές συστηματικά τα αντικείμενα για τα οποία μιλούν* (επιτελεστικά) (…) *δομώντας σύνολα στα οποία μπορούν να προσδιοριστούν η διασπορά του υποκειμένου και η ασυνέχεια με τον εαυτό του.* (Foucault, 1987).
Αντίστοιχα ο ιστορικός λόγος στις τέχνες, κάτω από μια τυπολογικής φύσης ταξινόμηση και κατανομή των ειδών ως συμπαγείς καθαρές κατηγορίες: ζωγραφική, γλυπτική, χαρακτική, που έχει ελατήριο τις ύλες παραγωγής (και τους υλικούς φορείς), εδραιώνει περιοριστικά και αποκλειστικά τα πεδία ορισμού καθιερώνοντας παράλληλα στην αντίληψη τα αποδεκτά ιστορικά πλαίσια στις καλές τέχνες.
Αυτού του είδους η ταξινόμηση παρήγαγε διαχρονικά τα πρότυπα κατανομής και την ιστορική εμβέλεια στις τέχνες που όμως μπορεί επίσης να ερμηνεύονται και ως στεγανά διαχωρισμού των καλλιτεχνικών πρακτικών αντιπροσωπεύοντας ασύνδετες καθαρές απομονωμένες περιοχές.
Πρακτικά ο ορισμός κατηγοριών εξασφαλίζει ένα συμπαγές στέρεο στον χρόνο πεδίο αναφοράς που δεν αμφισβητείται, *η ιστορία γραμμένη από τους νικητές*[35], και αποδίδει προσθετικά κύρος, παρακολουθώντας τον κυρίαρχο αξιολογικό συγκριτικό λόγο.
Διευκολύνεται η ιστορική συνέχεια των θεσμικών εξουσιών οι οποίες προβάλλονται μέσα από τον αναλλοίωτο στον χρόνο λόγο τους.
Ο κληρονομημένος αυτός ιστορικά παγιωμένος έγκυρος τυπολογικός επιμερισμός στις εικαστικές τέχνες κληροδοτεί την έγκυρη ιστορική αναφορά παράλληλα γενικεύοντας και φυσικοποιώντας την αναγκαιότητα της κατάταξης πάνω στα εδραιωμένα ιστορικά αντιθετικά δίπολα: τέχνη-ζωή, φύση-τεχνολογία, επιστήμη-τέχνη, φύση-πολιτισμός, σώμα-νόηση, βιολογικό-κοινωνικό.

Στα διάκενα ή στο περιθώριο της κυρίαρχης αντίληψης για την τέχνη επιβιώνουν και γεννιούνται δίκτυα, μακριά από τον έλεγχο, την ορθότητα και την οριοθέτηση (σύμφωνα με τους τρόπους που επέβαλε *΄ο νικητής της ιστορίας΄* απέναντι στην εξοβελισμένη ετερότητα), προς νέες διαδικασίες συγκρότησης και διασποράς ΄μικρότερων΄ σε εμβέλεια ανεπίσημων

λόγων. Συγκυριακά αυτοί οι περιφερειακοί λόγοι στις τέχνες συναρθρώνονται ισχυρά στην προσωρινότητα του ανεξάρτητου φεστιβάλ και στις πολυεπιστημονικές ερασιτεχνικές πειραματικές ανταλλαγές στο διαδίκτυο.
Ταυτόχρονα διατυπώνουν ένα διαφορετικό συνολικό πλαίσιο συμπεριφοράς, δομώντας διυποκειμενικούς χώρους και *κοινούς-και-σε-απόσταση* τρόπους ζωής [36].
Προσωρινές κολεκτίβες /συλλογικότητες σε δικτύωση, ξεκίνησαν ως εναλλακτικά μοντέλα αμφισβήτησης του κυρίαρχου ρεύματος (ή των κυρίαρχων τάσεων) προτείνοντας αειφόρες, -κινητικές, -βιώσιμες, -αποαναπτυγμένες, και, -υποκειμενικές πρακτικές που εγκαθίστανται στη διαφορά[37] επιτελώντας χώρους, ταυτότητες (Judith Butler), σε μια διαφ(ωρά) επιτελώντας χρόνους[38].
Νεονταναϊστικά[39] εικαστικά σχήματα σήμερα μορφοποιούν διαφορετικές ηθικές που προσανατολίζονται προς μη-ιεραρχικές, οριζόντιες διαδικασίες διανομής των πολιτιστικών αγαθών και κινητοποιούν ποικιλόμορφες (αντι-)αισθητικές απόψεις της ζωής[40].
Τοπικά δίκτυα σε διασύνδεση και ανταλλαγή στη μορφή κόμβων, -νομαδικές πλατφόρμες και σταθμοί, -προσωρινές και μόνιμες αυτόνομες ζώνες (T.A.Z - P.A.Z)[41], -αποεδαφικοποιημένες κολεκτίβες και συναθροίσεις πληθυντικών προσώπων, αντιπροσωπεύουν μορφές αμφισβήτησης ή αντίστασης απέναντι στα Ιδρυματικά (κεντρικά ελεγχόμενα) μονοπώλια που λειτουργούν ως προεκτάσεις ενός ηγεμονικού λόγου που επιδιώκει να καταλαμβάνει κυριαρχώντας σε όλα τα φάσματα της ζωής.

Οι διαδικασίες παραγωγής τέχνης προσδιόρισαν ιστορικά τον τύπο (πέρα από το περιεχόμενο) ενός εικαστικού προϊόντος μέσα από τη διαδικασία της ανάθεσης (μαικήνας, πατρωνία) από θεσμικές εξουσίες και αστούς παραγγελιοδότες[42].
Αν διακρίναμε μέσα από μια ανεστραμμένη αναγωγική προοπτική το έργο τέχνης ως ένα ιστορικού τύπου μόρφωμα που επηρεάζεται από αντίστοιχες ή κοινές αντιλήψεις και καταστάσεις στην εποχή του, θα αποκτούσαμε αποστάσεις από αυτό που γνωρίζουμε, πιθανά θα αναθεωρούσαμε την ιστορική κατηγορία με τον τρόπο που μας έρχεται από το βαθύ παρελθόν, επαναπροσδιορίζοντας το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα (έργο τέχνης) στον δικό του ιστορικό τόπο και χρόνο με βάση τα δεδομένα που αγνοήθηκαν τότε.
Σε αυτή τη νεοσύστατη ιστορική κατηγορία θα συγκαταλέγονταν: -οι παράνομες αναπαραστάσεις, -οι παραβατικές μοντελοποιήσεις, -οι παιγνιώδεις και απορυθμιστικές πράξεις σύλληψης ευρεσιτεχνιών, -οι διανοητικές κατασκευές φανταστικών δημιουργημάτων, οι αποκρυφιστικές, αιρετικές σημειώσεις (σημειωματάρια), όλα αυτά τα αποδεικτικά ΄πειστήρια του εγκλήματος΄ της ελεύθερης νόησης που αντιστάθηκαν στην αντιληπτική διαφάνεια και την λογική ουδετερότητα της νατουραλιστικής απεικόνισης, -τα οποία όλα αποσιωπήθηκαν ή εξοβελίστηκαν από την κοινωνία των δημιουργών τους, και που σήμερα φτάνουν σε εμάς ως ανεπίσημες προσωπικές σημειώσεις, προσχέδια, και ακατανόητα θραύσματα με κρυφούς κώδικες.

Πλησιάζοντας λοιπόν προς τις μέρες μας συνεχίζουμε να βρίσκουμε αυτές τις δημιουργίες σε μια κατηγορία εκτοπισμένη από εκείνο που θεωρείται τέχνη, περιχαρακωμένες στις εκτός-τέχνης περιοχές των εφαρμοσμένων ΄σκληρών΄ πειθαρχιών, αποδιοπομπαίες από το κανονιστικό γενικό πρότυπο που οριοθετεί την επίσημη εκδοχή των τρόπων της τέχνης σε συμφωνία με το ιστορικό κληροδότημα του επίσημου λόγου.

Όμως οι ευρηματικές, συχνά ουτοπικές αυτές σκέψεις, που περιγράφονται δίχως κάποιο πρακτικό νόημα (λ.χ διακόσμηση), πολλές φορές θεμελίωναν τη δική τους χρήση ως προς τον εαυτό τους σε έναν κλειστό δικό τους χώρο.
Βρίσκονταν αφορισμένες από τον επίσημο λόγο, αντίθετες προς την ΄πεφωτισμένη αποστολή΄ και τα ηθικά αιτήματα της κόσμιας τέχνης (διδακτικότητα, πολιτική προπαγάνδα, βίαιος εκπολιτισμός, διακοσμητικός παροπλισμός αντιληπτικά και εννοιολογικά).
Οι προσωπικές μυστικές εξάρσεις του πνεύματος και της φαντασίας που γειτνιάζουν στις αποκλίνουσες περιοχές του ανοίκειου και του απόξενου αποκηρύσσονταν ως ψυχική διαταραχή -ασθένεια ή ως αποκρυφισμός -μαγεία.
Στα μάτια του παραγωγού τους πρόβαλλαν ως δυναμικές μορφές αντίστασης, τόνωσης της ελεύθερης ανθρώπινης σκέψης (νόησης) και της προσωπικής του βούλησης, της ουτοπικής διεξόδου ή της άμυνας απέναντι στις καθιερωμένες, αποδεκτές καταδυναστευτικές εξουσίες που ήταν εγκατεστημένες σε όλα τα φάσματα έκφρασης στη ζωή.

Τα εικαστικά αυτά αποτελέσματα ανήκουν (επίσης) σε ανώνυμες, ευφάνταστες (εφευρετικές) πρακτικές, αναμιγμένες με τα συμβάντα και τις ιδιαίτερες καθημερινές συνθήκες όπου θα μπορούσαν να χαρακτηρίζονται από την προσανατολισμένη στο πλαίσιο εγγενή διαλογικότητά τους. Μπορούν να θεωρηθούν αποτελέσματα μιας επεξεργασίας που δεν καταλήγει, -που παρουσιάζει επεξηγώντας παράλληλα τις ίδιες τις σκέψεις από τις οποίες διέπεται, ταυτόχρονα σχεδιάζοντας τα στάδια της διαδικασίας που τα παράγουν, προγραμματίζοντας συγχρόνως ή εμφανίζοντας τους τρόπους (*how-to-make*) ή τις μεθόδους των επιλύσεών τους (*DIY*), εισάγοντας πρώιμα ένα εννοιολογικό πλαίσιο κωδικοποιημένης σκέψης το οποίο προσεγγίστηκε και πάλι μόνο πρόσφατα (από το fluxus και την εννοιολογική τέχνη του ΄60).
Σε, πληθωρικής πληροφορίας, επεξηγηματικά κείμενα-σχέδια, αποτυπώνονται παράλληλα οι *εικαστικές κατασκευές* στις μορφές εκφωνήσεων, οδηγιών, εντολών, που λειτουργούν ως εν δυνάμει προτροπές, εξελισσόμενες διαδικασίες, προθέσεις ή επιθυμίες (συμμετοχικής) πράξης, που ανοίγονται στον χώρο και στον χρόνο. Αποκτούν μορφές *βασιζόμενες-στο-χρόνο* (*time based*) που υποστηρίζουν ιδιότυπες σωματικές τελετουργικές επιτελεστικές δραστηριότητες (ταυτόχρονα ως μηχανές βασανισμού και διασκέδασης).

Ένας κόσμος παράξενων πραγμάτων, εφευρημάτων (αντικειμένων-οντοτήτων) σε απόσταση από τις παραδοσιακές κατηγοριοποιήσεις των ειδών αναπαράστασης (ζωγραφική – γλυπτική), αποτυπώνονταν και εμβύωναν ως καταγραμμένες μελέτες μιας δημιουργικής νόησης μέσα από επινοητικές διερευνητικές πράξεις σχεδιαστικού υπολογισμού, δοκιμής, προσομοίωσης, μοντελοποίησης, πειραματικού ελέγχου.
Τα εφευρήματα αυτά παρουσιάζονταν γενικότερα ως εικαστικές κατασκευές που ενσωμάτωναν αναδρομικά ανιστορικούς συνδυασμούς μιας αρχαιολογίας μηχανισμών μηχανικής και τεχνολογίας σε ένα σύνθετο μπρικολάζ (bricolage).
Η πρόθεση των παραγωγών τους, οι οποίοι ήταν δραστήριοι σε πρακτικά επαγγέλματα (εφευρέτες, μηχανικοί, καλλιτέχνες, ωρολογοποιοί /αυτοματοποιοί) δεν εστίαζε στην αναπαράσταση της πολλαπλής πραγματικότητας ανοιγμένης σε συστήματα απεικόνισης σύμφωνα με μια εικαστική αντίληψη, αλλά στη μελέτη και σύνταξη, στη βάση μιας πολυκλαδικής παραγωγής *΄εν τω γεννάσθαι΄* μέσα από την ίδια την δραστηριότητα της

έρευνας, στη διατήρηση εναλλακτικών πρόχειρα που θα τροφοδοτούσαν στοχαστικά και κριτικά πρακτικές επιλύσεις.
Οι εκτός των ορίων της επίσημης τέχνης εικαστικές αυτές πρακτικές ενώ φαίνεται να μπορούν να συγκριθούν μεθοδολογικά με το χώρο της εννοιολογικής τέχνης του ΄60, όμως επί της ουσίας απομακρύνονται από το θεσμικό κριτικό λόγο που στρέφεται προς τον εαυτό του, τα αιτήματα και τα συμφραζόμενα με τα οποία επιχειρούσε να διαποτίσει κριτικά το σύστημα-τέχνη (θεσμική κριτική, κριτική απέναντι στο εμπορικό αντικείμενο τέχνης).
Αντίθετα οι εκτός ορίων πρακτικές που έρχονται από το παρελθόν βασίζονται στο διευρυμένο πολιτικό κοινωνικό πλαίσιο της πραγματικής ζωής, προφανώς πέρα από κάθε πρόθεση αυτονομίας.
Αυτές οι επινοητικές πρακτικές προφανώς επίσης, -δεν απευθύνονταν και δεν στρέφονταν προς κάποιο εσώτερο περιβάλλον, της τέχνης, είτε προς κάποιο θεσμικό Κέντρο τέχνης, -δεν ασκούσαν κριτική στο σύστημα-τέχνη και γενικότερα δεν τοποθετούνταν απέναντι σε κάτι, ενώ αντίθετα αδιαφορούσαν ή αγνοούσαν το πολιτισμικό καθιερωμένο περιβάλλον του κόσμου της τέχνης, εξοβελισμένες *παρά φύσιν* από το νόμιμο (ως μεταφυσική), προσομοιάζοντας στις σημερινές αναζητήσεις.
Αυτό είναι ένα επιπλέον στοιχείο που τοποθετεί εκείνες τις αναζητήσεις σε συνέχεια με τα σημερινά ζητήματα που γεννάνε και ενεργοποιούν εικαστικές πρακτικές οι οποίες εντοπίζονται και αναπτύσσονται σήμερα στη δημόσια σφαίρα.

Οι λογικές ή οι αναζητήσεις αυτές στρέφονταν προς το (ίδιο) πολιτικό-κοινωνικό περιβάλλον τους, παρασιτώντας στους χώρους του *΄-μεταξύ΄*, των τεχνικών μελετών για την επινόηση τεχνολογιών εφαρμοσμένης παραγωγής, και της πειρατικής χρήσης και οικειοποίησης στον *΄ελεύθερο χρόνο΄* τεχνικών επιστημονικών εφαρμοσμένων ερευνών.
Καταλαμβάνουν περιοχές *΄-μεταξύ΄*, -του παιχνιδιού, -του δώρου (κυρίως προς τον εαυτό), -της πρακτικής χρήσης, -της δημιουργικής αυτοδιάθεσης και αφιέρωσης πάνω σε μια ιδέα, -της απελευθερωτικής για το πνεύμα ανίερης δραστηριότητας (αποκρυφιστικής ανακάλυψης) και, -των ανορθόδοξων παράξενων τερατοματικών συνδυασμών και ετερόκλητων συζεύξεων.
Προέκυπταν διανοητικές κατασκευές μέσα από τη συνένωση πρώιμων /σύγχρονων, τεχνολογιών και τη συνεργασία ζώου /ανθρώπου /μηχανής[43] στην έκφραση ενός μπρικολάζ (*bricolage*) ή κάποιας χάκερ δραστηριότητας (*hacking*) που μπορεί να υλοποιεί διατάξεις από υπάρχοντα υλικά και μέρη που βρίσκονται τα οποία μετασχηματίζονται αναλόγως (ειρωνικές ή ενισχυτικές προς το ανθρώπινο ή ζωικό σώμα, λ.χ. πτητικές μηχανές) για την τελετουργική, χειρονομιακή και σωματική αξιοποίησή τους. Σε αρκετές περιπτώσεις πίσω από τη σύλληψη αυτών των απαγορευμένων για τη σκέψη, υβριδικών -μηχανών, -διατάξεων, -επιτελέσεων, υπήρχε η διάθεση για παιχνίδι στον ελεύθερο χρόνο, η διάθεση αφύπνισης και καθοδήγησης της σκέψης προς διανοητικές περιοχές που συμπεριλαμβάνονται σήμερα στις κατεξοχήν διαδικασίες της εικαστικής σκέψης. Η σύνδεση με την τέχνη του εφευρετικού αυτού σχεδιασμού για τη μελέτη πειραματικών τεχνολογικών αναζητήσεων δεν υποστηρίχθηκε στην ιστορική του τεκμηρίωση[44] από την επίσημη άποψη (τέχνη-χειρισμός), που επί της ουσίας εμφανιζόταν στη σύντηξη με πολυεπίπεδες επιστημονικές πρακτικές (λ.χ. της μηχανικής), βασίζονταν στην εικαστική σκέψη (τέχνη-σκέψη).

κριτική: το διαλογικό θέαμα και το επιτελεστικό υποκείμενο - συνεργατικές πρακτικές και νεότερη θεσμική κριτική

Το ακροατήριο (κοινό) σε ένα διαχωρισμένο θέαμα θεωρείται (σύμφωνα με την Μπρεχτική θεατρική αντίληψη) πως μπορεί να γίνει χειραφετημένο πολιτικά, όταν είναι αποστασιοποιημένο από τη δράση, -στην καλύτερη περίπτωση όταν η συμβολή ή η συνεισφορά του περιορίζεται στα περιθώρια (στα διάκενα) του έργου.
Σε επόμενους χρόνους αυτό το κοινό μέσα από συγκροτήσεις συλλογικών μεταφράσεων θα μεταφράσει τη δημιουργική δράση σε πολιτική δράση, εξωτερικεύοντας στη συμπεριφορά του (σε διαφορετικούς χώρους και χρόνους από τη θεατρική πράξη), τις κοινές μη-διαμοιράσιμες εμπειρίες που συνέλεξε (για την κατασκευή πολυφωνικών πολλαπλών προσωρινών εαυτών που αλληλεπιδρούν στην καθημερινή πραγματική ΄σκηνή΄ της ζωής).
Ο Jacques Rancière υποστηρίζει (ακολουθώντας τον Bertolt Brecht), πως οι ακροατές/θεατές θα πρέπει να παραμένουν αποστασιοποιημένοι και κλειστοί στον εαυτό τους απέναντι στη δράση, ενώ αναμένεται να ανασυγκροτήσουν τα νοήματα που συνέλεξαν από την θεατρική σκηνή, τα οποία εξωτερικεύτηκαν από τους δρώντες.
Το άμεσο θέαμα (χωρίς σκηνικές εξάρσεις) εκπαιδεύει πολιτικά *χειραφετώντας τους θεατές* ώστε να διαμορφώσουν την εμπειρία τους, αντιδρώντας σε επόμενους χρόνους και επίπεδα στη συνειδητή πραγματικότητα.
Η όποια μορφή διαλογικότητας που αναπτύσσεται σε επίπεδα (ανοικτού εσωτερικού διαλόγου ή συμμετοχής) από την πλευρά του κοινού, (το οποίο σημειωτέων παραμένει προσηλωμένο ενεργητικά, σε κατάσταση εγρήγορσης), όμως αποδυναμώνεται μπροστά σε ένα σκηνοθετημένο, καλά προετοιμασμένο, προσχεδιασμένο (προδιαγεγραμμένο) δεδομένο κείμενο (σενάριο) με κατεύθυνση μονής φοράς (πομπού-δέκτη) από τη σκηνή προς τον θεατή /ακροατή.

Το κοινό συνδιαλεγόμενο στην παράσταση ουσιαστικά παραμένει αδρανές[45], συγκριτικά με την ευχέρεια απάντησης ή παρέμβασης στο θέαμα, χωρίς κατά ανάγκη να ΄συμπάσχει΄ με τον τρόπο που το υποκινεί ο εκτελεστής στην έκβαση του δράματος.
Οι προσωπικές σημασίες κάτω από την παντοδυναμία, λιγότερο ή περισσότερο του παραγωγού ή του εκτελεστή, παραμένουν στο δημόσιο θέαμα σε ένα γενικό περιβάλλον δημόσιας συνομιλίας.
Τα διακριτικά καθοδηγούμενα συμφραζόμενα, παρουσιάζουν στρατηγικά μια ελλειπτικότητα έτσι ώστε να αποπνέεται το αίσθημα της συμμετοχής και της συμπλήρωσης της συνομιλίας από το δεύτερο μέλος (το κοινό) σε μια (όμως) μονολογική δράση.
Η πεποίθηση του συνδυαστικού αποτελέσματος προσφέρει στο κοινό το αίσθημα της ικανοποίησης από τη συμμετοχή του ενθαρρύνοντας τους θεατές στη διανοητική και ψυχοσωματική εμπλοκή και την ταύτισή τους, χωρίς να συνεισφέρουν όμως ολοκληρωτικά με το προσωπικό τους ψυχικό απόθεμα. Βρίσκονται στον ισοκατανεμημένο δημοκρατικό ισότιμο χώρο της αίθουσας σε μια κοινή μοίρα και ένα κοινό συνανήκειν ανάλογο της κοινότητας, όπου όλοι μαζί παρακολουθούν τις δραματοποιήσεις, περνώντας από την αποδομητική και την αναδομητική διαδικασία στην κορύφωση, κάτω από την ηθική τάξη των πραγμάτων που επιβάλλει το δίκαιο και η κάθαρση, διαλύοντας τις στρεβλώσεις και τις παραμορφώσεις των ιχνών των διαλόγων.
Η ταύτιση μετά τη σύγκριση δίνει βαθμιαία στη συνέχεια τη θέση της, στην αυτοεξέταση, στον αυτοέλεγχο, στην αυτολογοκρισία, μέσα από την αυτοεπιβεβαίωση της κριτικής ικανότητας του υποκειμένου για τη λήψη ορθής κρίσης, στον αυτόνομο πολιτικό επικοινωνιακό θεατρικό χώρο που συγκροτεί η παράσταση, ακολουθώντας την προσανατολισμένη γραμμή καθοδήγησης της ορθής συλλογικής κρίσης (κατεβαίνοντας στο επίπεδο του ανθρώπου) που μας εισάγει στην κοινότητα των πολιτών.

Οι θεατρικές συμβάσεις σε χωρική και χρονική απόσταση από τους πολλαπλούς αποσπασματικούς παράλληλους (πραγματικούς) χώρους και χρόνους των πράξεων στη ρέουσα ζωή, (περιορίζουν) αποσπούν το υποκείμενο από την πραγματική ζωή, στον διαχωρισμένο απαιτητικό (ατμοσφαιρικό, ναρκισσιστικό) χωροχρόνο της αφήγησης της δράσης.
Το έργο σε αυτή την περίπτωση λειτουργεί ως ένας ουτοπικός προορισμός απόδρασης για ένα διχασμένο καρτεσιανό υποκείμενο, σε σώμα και νόηση, πράξη και σκέψη, το οποίο σε νοητικό -ψυχικό επίπεδο θέλει να δραπετεύει συμβατικά μέσα από τη μαγεία της παράστασης και να εγκαταλείπει την πραγματικότητα (και το σώμα) αναβάλλοντας τις ανάγκες του σώματος.

Από την άλλη πλευρά το ενεργό επιτελεστικό υποκείμενο αλληλεπιδρώντας σε ένα μεταδραματικό (επινοητικό) συνομιλητικό, σχεσιακό, μη-ιεραρχικό διευρυμένο περιβάλλον τέχνη-ζωή, μετασχηματίζεται σε συμπαραγωγό, αντλώντας από τον διάλογο (λόγο /αντίλογο) τα δικά του αποθέματα εμπειριών, ή αποσπάσματα (ψήγματα) ενός ανολοκλήρωτου λόγου, προς άγνωστα αποτελέσματα.
Το επιτελεστικό υποκείμενο[46] συμπεριφέρεται στη συμμετοχική πράξη όπως και στην πραγματική του ζωή, επιτελώντας το χώρο χωρίς να παρεμβαίνουν πλασματικές συμβολικές και μεταφορικές νοηματικές συμβάσεις που ανήκουν στους μύθους της παράστασης ή των αφαιρέσεων της αναπαράστασης.
Από την άλλη πλευρά, οι πραγματικοί χώροι και χρόνοι της καθημερινής ζωής συντελούνται επίσης σε ένα μεγάλο βαθμό στις συμβατικές σκηνές όπου διαδραματίζονται οι ΄κλειστές΄ ρουτίνες, σε γενικές γραμμές, οι οριοθετημένοι και προσδιορισμένοι ρόλοι, μέσα σε μια κοινά αποδεκτή και διευθετημένη από κώδικες δημόσια θεατρική σκηνή[47] που επεκτείνεται στη διευρυμένη δημόσια σφαίρα. Η δημόσια κοινωνική σκηνή εξασφαλίζει την αίσθηση της οικειότητας στα μέλη της μέσα από τη διαφάνεια του δημόσιου χώρου που προσφέρει την αναγνωσιμότητα των παρουσιών και των κινήσεών τους.
Η οικειότητα (Richard Sennett) απέναντι στο ΄ανοίκειο΄[48] παρέχει το αίσθημα ασφάλειας που καλλιεργείται από τη διαφάνεια της τυποποίησης και της τακτοποίησης (οργάνωσης) στον αρχιτεκτονικό χώρο που στη συνέχεια αυτή μεταφράζεται καταχρηστικά ως κανονικότητα. Θα πρέπει (άραγε) να διατρέχουν τη δημόσια σκηνή ευκρινείς πληροφορίες και όχι δυσανάγνωστα θορυβώδη μηνύματα, αινιγματικοί υπαινιγμοί ή δυσερμήνευτοι ΄σκοτεινοί΄ γρίφοι και άγνωστοι κώδικες.
Μέσα σε αυτά τα πλαίσια το κοινωνικό υποκείμενο (πολίτης) εκτελεί τους ρόλους που προσδιορίζει και του αναθέτει το κοινωνικό σώμα, συμμετέχοντας στην κατασκευή των συλλογικών ταυτίσεων και της υποκειμενικής του ταυτότητας, η οποία δομείται επιτελεστικά στα πολλαπλά επίπεδα των λόγων (Judith Butler).
Η παρουσία αυτών των λόγων (των μικρο-εξουσιών) περιλαμβάνει την κατασκευή και την ανάληψη του κοινωνικού φύλου μέσα από τις επαναλαμβανόμενες τυποποιημένες χειρονομίες και τα λογοθετικά πρωτόκολλα που εκτελούνται μηχανικά, όσο επίσης την κατασκευή δυνητικά υποκειμενικών -συλλογικών κοινών ταυτοτήτων.

Ο πολιτισμός της πόλης συνοδεύεται από κοινωνικές συμπεριφορές που ακολουθούν την παράδοση πάνω σε συμβολικές νόρμες άγραφων κανόνων. Οι επιτελέσεις αυτολογοκρισίας, οι πράξεις χαλιναγώγησης και αυτοεπιβολής απέναντι στην ελεύθερη, ανεξάρτητη (αλλόκοτη) συμπεριφορά, διεκδικούν την επιμελή διακριτική αδιαφορία απέναντι στις υπερβάσεις των τυπικών ή την δικαιολογημένη καταστρατήγηση των κοινωνικών εντολών. Οι επιτελεστικές υπερβολικές τυποποιημένες συνδηλωτικές χειρονομίες, διεκδικούν τη συμπάθεια των άλλων, αιτούνται την κατανόηση για την αξίωση ιδιωτικής φούσκας στο δημόσιο μέσα από παραστασιακές τελετουργικές απολογητικές εκδηλώσεις που καταθέτουν

στο ύφος του διαπιστευτηρίου κώδικα τα εχέγγυα προθέσεων κανονικότητας.
Διαπερνώντας τις πολιτισμικές κοινωνικές αυτές τακτικές διαφάνειας στο δημόσιο χώρο, μαζί με τις πολιτικές τους συνδηλώσεις, οι κριτικές πράξεις αντίστασης αντιθέτως μέσα από εικαστικές πρακτικές εντοπίζονται στην επισήμανση της ασάφειας και της αοριστίας τους χωρίς το πλαίσιο που τις υποστηρίζει, ανεγείροντας στοιχεία ορίων στην ελεύθερη έκφραση, και πολύ περισσότερο καταπίεσης καταδηλώνοντας την ουδέτερη δεσποτική κανονικότητα.
Ως απάντηση μετατρέπουν το ανθρώπινο σώμα σε πεδίο παράστασης, αυτοδιάθεσης στις κατά προτεραιότητα ανάγκες του εαυτού (και όχι στο κοινωνικό σώμα), ή σε πλατφόρμα δημόσιου διαλόγου και πεδίου έκθεσης ενός υποκειμενικού προσωπικού λόγου που παράγει διαφορετικές πολλαπλές ταυτότητες.

Το σώμα βιώνεται ως διεπιφάνεια ή διαμπερής ωσμωτική μεμβράνη που μπορεί να μεσολαβεί ανακτώντας τις χαμένες περιοχές της προσωπικής έκφρασης, επιτρέποντας δυνατότητες διαλόγου, συνομιλίας και επαφής, επαν-αποδίδοντας το δικαίωμα του λόγου προς το δημόσιο, -που θεμελιώνει το προσωπικό και ταυτόχρονα δομεί ένα διαμοιρασμένο-κοινό δημόσιο βήμα.
Το επιτελεστικό υποκείμενο πέρα από τις θεατρικές, τυπικές ρυθμιστικές συμβάσεις (που σύμφωνα με τις κοινωνιολογικές απόψεις το απελευθερώνουν εισάγοντάς το ευκολότερα στο κοινωνικό), προσανατολίζεται σε ατομικές και συλλογικές κριτικές τακτικές, επιτελεστικές δράσεις, χωρίς να χρειάζεται να έχει προηγούμενη εμπειρία ή ειδική εκπαίδευση, στα διάκενα ή στις κενές περιοχές της πολιτικής δημόσιας σφαίρας στην καθημερινή ζωή.
Σε αυτές τις συνθήκες κριτικού άμεσου λόγου διαρρηγνύει το καθιερωμένο *από-τα-πάνω προ- τα-κάτω* (*top down*) πλαίσιο καθημερινών στρατηγικών, παρεμβάλλοντας τις δικές του ευφάνταστες ή ευμήχανες πρακτικές ή τρόπους απέναντι στα γενικευμένα δόγματα των στρατηγικών από την πλευρά του επίσημου σχεδιασμού ή των επίσημων πολιτικών. (Michel de Certeau).
Διαφοροποιήσεις με λεπτούς τρόπους απέναντι στο προβαλλόμενο ως αυτονόητο εκφράζουν οι κριτικές τακτικές προσεγγίσεις από τα τακτικά μέσα (tactical media) σε συνέχεια με ακτιβιστικές δραστηριότητες (διαμαρτυρίες) στο δημόσιο χώρο που συχνά υποστηρίζονται από την κατασκευή ή την ενεργοποίηση κάποιας κοινότητας, συλλογικότητας ή κολεκτίβας, προς την προσωρινή εγκατάσταση κοινών επιτελεστικών χώρων ενός ανοικτού διαλογικού δικτύου.

Ο εικαστικός Gregory Sholette θεωρεί[49] πως κυριαρχεί σήμερα η εξάπλωση της ετερογενούς και άτυπης *΄σαν-καλλιτεχνικής΄* δραστηριότητας που χρησιμοποιεί πιο διευρυμένες και προσβάσιμες τεχνολογίες στο δημόσιο χώρο. Που δεν αποδέχεται (όπως αναφέρει) τα διαβαθμισμένα όρια και τους αποκλεισμούς στην εικαστική δραστηριότητα από παράλληλα συστήματα εξουσιών που ασκούν επιρροή στη δημόσια σφαίρα, αστυνομεύοντας τον δημόσιο χώρο.
Αντιθέτως υπολογίζει τις εικαστικές πρακτικές μέσα από μη-νόμιμες οικονομικές ζώνες, όπως: η αγορά των μεταχειρισμένων και των επαναχρησιμοποιημένων, οι περιοχές δημοπρασίας στο διαδίκτυο που προσφέρουν πρόσβαση και αυτονομία ανεξάρτητα από τις θεσμικές και νομικές γραφειοκρατικές δεσμεύσεις και τα πρωτόκολλα διαβαθμισμένων υπηρεσιών που θέτουν τα Ιδρύματα.
Η άτυπη πολιτική αισθητική που αναδύεται από τις χαλαρές δομές των αυτόνομων συλλογικοτήτων[50] υπερθέτει την παρουσία της σε όλα τα επίπεδα των εικαστικών πρακτικών αποκτώντας συμβολική αξία.
Οι πολιτικές αυτές εστιάζουν στις κατευθύνσεις της παραγωγής, της διανομής, της χάκερ παρέμβασης – διάρρηξης, με έντονες διαθέσεις για επικοινωνία, καταγγελία, διαμαρτυρία, στάση, εκπαίδευση και ανταλλαγή.

Η γενικότερη ιδέα των νεώτερων χάκερ-τακτικών στην τέχνη κινείται πέρα από τα κλειστά ΄τετελεσμένα΄ αντικείμενα που εποπτεύονται στις εφήμερες εκθέσεις τέχνης, *μέρος του παγκόσμιου καπιταλιστικού συστήματος*, (Anna Dezeuze, 2006) με το δεδομένο πως η μάγευση των προϊόντων του συστήματος –τέχνη διαρκεί όσο και η έκθεση.
Στα προϊόντα αυτά επενδύονται πάνω τους αρκετά διαφορετικά συγκείμενα όπως, το ΄εικονικό΄ πρόσωπο του εικαστικού με τα παραδοσιακά μοντέλα διαχείρισης και κατοχής των πνευματικών του δικαιωμάτων που συνεχίζουν την παράδοση των τίτλων μεταβίβασης της ιδιωτικής ιδιοκτησίας.
Η καθιέρωση των αποκλειστικών δημιουργημάτων μέσα στο σύστημα-τέχνη που στηρίζονται σε (αυθεντίες) μεμονωμένα άτομα (εικαστικούς, κριτικούς τέχνης), χάνει έδαφος, ενώ σήμερα προβληματίζουν οι διχασμένες κριτικές οπτικές.
Πέρα από το σύστημα-τέχνη (από την άλλη πλευρά) κινητοποιούνται συλλογικά και αυτόνομα δίκτυα μιας υβριδικής αναδυόμενης τεχνο-κουλτούρας που υιοθετούν οριζόντιες συλλογικές δομές αυτο-οργάνωσης, αυτοθέσμισης και αυτοδιαχείρισης του λόγου τους, στην αιχμή της πραγματικής ζωής πάνω σε τρέχοντα ζητήματα (τεχνολογία, οικολογία, καθημερινή ζωή), χωρίς να επιδιώκουν την άσκηση άμεσης ή έμμεσης κριτικής στο σύτημα τέχνη ή αντιπαράθεσης, όσο παρουσιάζοντας παράλληλες δυνατότητες οριζόντιας δημιουργίας πέρα από τα στεγανά τέχνη /όχι-τέχνη, μέσα από (DIY) διεξόδους και την ανοικτή πηγή (*open source*)[51].
Σε αρκετές περιπτώσεις διατυπώνονται προβληματικές σε πρακτικές αιχμής που στρέφονται και αναπτύσσονται σε ένα εύρος φασμάτων της ζωής, ανεξάρτητα και αποστασιοποιημένα από τις θεσμικές μεγα-εκδηλώσεις εθνικής κλίμακας και τα συγκεντρωμένα υπερθεάματα στην τέχνη, προβάλλοντας ως ουτοπικές αναζητήσεις, που αναδύονται από τον τόπο τους.

Η εικαστικός Lygia Clark άσκησε κριτική στο σύστημα-τέχνη του μοντερνισμού παραμένοντας όμως προσανατολισμένη στην εποχή και στο υπάρχον πλαίσιο των μοντέρνων αιτημάτων[52]. Αναφέρει χαρακτηριστικά πως, *το σύνολο των ανθρώπων μπορεί να διαπιστώσει ξεκάθαρα πως η μοντέρνα τέχνη δεν επικοινωνεί και γίνεται όλο και πιο πολύ πρόβλημα μιας ελίτ.*
Η Mary Jane Jacob[53] εστιάζει στο κοινό (στο φιλότεχνο ακροατήριο) και στους ρόλους που δυνητικά αποκτά, κάτω από τις μετατοπίσεις του συστήματος-τέχνη, των εξωθεσμικών παραγόντων που προέρχονται από τη σύγκλιση της τέχνης με τη ζωή.
Το κύριο ρεύμα, -η κυρίαρχη τάση στην σύγχρονη τέχνη (όπως αναφέρει η Mary Jane Jacob) κατευθύνεται στην παραγωγή εικαστικών έργων όσο και στη διανομή τους (στα μουσεία, στις αίθουσες τέχνης, και στους εκδοτικούς οίκους).
Μεταξύ του εικαστικού έργου και του κοινού μεσολαβούν αρμόδιοι ειδικοί επαγγελματίες που σύμφωνα με την Mary Jane Jacob καταλαμβάνουν τις περιοχές των κενών που παράγουν αυτοί οι θεσμοί με κυρίαρχο τον ρόλο της τεχνοκριτικής ως υπεύθυνης για την επιτυχία των σχέσεων σύνδεσης και κατανόησης της τέχνης με το φιλότεχνο κοινό.
Στην περίπτωση της δημόσιας τέχνης σύμφωνα με την Mary Jane Jacob[54] το βάρος της ευθύνης για την διασυνδετική σχέση επαφής με το κοινό μεταφέρεται είτε προς την πλευρά του γενικού κοινού που δικαιολογείται ως (ανεπάρκεια, απροθυμία), είτε χρεώνεται προς την πλευρά των εικαστικών (απόσταση). (Jacob, 1995).

Η Mary Jane Jacob εστιάζει επίσης στον αποκλεισμό της *΄νέας-δημόσιας-τέχνης΄* από το κυρίαρχο σύστημα-τέχνη διακρίνοντας πως αυτός προέρχεται από την έμφασή της:
-*στο πραγματικό* (*όχι μόνο* στο συμβολικό ή *στο τέχνασμα*),
-*στην πρακτική λειτουργία* (*όχι μόνο στην αισθητική εμπειρία*),
-*στη μεταβατική ή την προσωρινή φύση (παρά στη μόνιμη συλλεκτική-εισπρακτική),*

-στους δημόσιους σκοπούς και τα κοινά ζητήματα,
-στη συμμετοχή /εμπλοκή ενός ευρύτερου συνόλου που θεωρούνται ενεργοί συμμετέχοντες, συνδημιουργοί και πνευματικοί ιδιοκτήτες, όσο επίσης,
-στον εντοπισμό στο δημόσιο και την δημόσια συμπερίληψη. (Jacob, 1995).
Σύμφωνα με εκείνη, αυτές οι διαφοροποιήσεις δικαιολογούν τους αποκλεισμούς που επιφυλάσσει το μουσείο, παρά του ότι σήμερα οικειοποιείται πειραματικά διεπιστημονικά πεδία για διαφορετικούς λόγους που κυρίως σχετίζονται με την προώθηση παράλληλων τεχνολογικών προϊόντων.
Ο τρόπος αντίληψης για το σύστημα-τέχνη ως προς τις υβριδικές ηλεκτρονικές τέχνες, είναι ανάλογος εκείνου που επιφυλάσσονταν προς τα αντίστοιχα πεδία των ηλεκτρονικών τεχνών και της κυβερνητικής τέχνης τη δεκαετία του ΄50.
Αυτά τα πεδία αντιμετωπίζονται ως ΄ξένα΄ προς την παράδοση της τέχνης, ή ανεξάρτητες πρακτικές προς τις συνήθεις, κάτω από την υιοθέτηση πεποιθήσεων που επενδύουν στο τελικό οριοθετημένο σταθερό αντικείμενο.

Η Suzi Gablik[55] προσθέτει στο παραπάνω σκεπτικό πως η επικρατούσα άποψη της κοινωνίας (το 1992) θεωρούσε ότι η τέχνη εξειδικεύεται στα αντικείμενα τα οποία *δημιουργούνται όχι για ηθικούς, ή πρακτικούς, ή κοινωνικούς λόγους, αλλά αντίθετα για να είναι ενατενιστικά και απολαυστικά.* (Gablik, 1992).
Οι υβριδικές μορφές τέχνης σήμερα διαχειρίζονται με πολλαπλούς και ανεξάρτητους τρόπους νεότερες πρακτικές στην τέχνη, χωρίς όμως αυτές οι πρακτικές (που γεννιούνται στην ιδιαίτερη πραγματικότητα της ζωής) να βρίσκουν πεδίο αποκλειστικά ή περιοριστικά στον κόσμο της τέχνης, επιλέγοντας να αποστασιοποιούνται από το σύστημα-τέχνη και να διευρύνουν ή να διαχέουν τη στάση τους στην πραγματικότητα της ζωής.
Η Suzi Gablik διαπιστώνει[56] ότι *στον Δυτικό πολιτισμό οι εικαστικοί* (παραδοσιακά) *δεν ενθαρρύνονταν να ενσωματωθούν στην κοινωνία, στο περιβάλλον ή στην πνευματική ζωή κάποιας κοινότητας, μαθαίνοντας να μην εμπλέκονται στα προβλήματα της πραγματικής ζωής,* ενώ *αντίθετα έμαθαν να είναι ανταγωνιστικοί με τα προϊόντα τους*[57] *παρακολουθώντας τη συμπεριφορά της ελεύθερης αγοράς*[58]. (Gablik, 2004).

Υποστηρίζει (η Suzi Gablik)για την τέχνη *διευρυμένα* μοντέλα συνεργασίας τα οποία αλλάζουν τα προγενέστερα γραμμικά μονοδιάστατα μοντέλα δουλειάς.
Τα νεότερα συνεργατικά μοντέλα στρέφονται στο κοινωνικό κάτω από την ιδέα της *ενοποίησης* της καλλιτεχνικής δουλειάς με τη ζωή σε διαφορετικούς τομείς όπως: -στο εσωτερικό της επιστημονικής γνώσης από πεδία *που την εμπλουτίζουν, -στα επικοινωνιακά δίκτυα ανταλλαγής και διαμοιρασμού της πληροφορίας, και, -στα κοινωνικά δίκτυα της συλλογικής ζωής.* (Gablik, 2004).
Η Suzi Gablik αναφέρει πως *με τον ίδιο τρόπο που η επιστήμη απέρριψε επιθετικά την πίστη, η μοντέρνα αισθητική απέρριψε την ηθική,* -σήμερα το *ηθικό καλλιτεχνικό όραμα* λειτουργεί στα δυναμικά μοντέλα της ενοποίησης, της διυποκειμενικότητας και της ενδοεπιστημονικότητας[59] έτσι ώστε *ο νέος καλλιτεχνικός πολιτισμός να μην εξαρτάται άλλο από την προτεραιότητα του δικτύου πωλητής-συλλέκτης-κριτικός-επιμελητής, αλλά να μπορεί να τα αντικαταστήσει με πολύ διαφορετικά είδη κατασκευών, αποκεντρωμένων δικτύων.* (Gablik, 2004).
Τα νέα πρότυπα οργάνωσης στα οποία αναφέρεται η Suzi Gablik είναι οι *δυνητικές κοινότητες, οι ΄δικτυοκεντρικές΄ συλλογικότητες που προσφέρουν συλλογικές ταυτότητες στο ΄εμείς΄ και οι δικτυωμένες κοινωνικές διαδικασίες που ενώνουν σύνθετες πληθυντικές πολλαπλότητες σε μια ανοικτή ενότητα αποκεντρωμένης δημιουργικότητας*.
Αυτές οι νέες καταστάσεις μπορούν να θεωρηθούν όπως αναφέρει ως μια *παραγωγική δημιουργική δύναμη* (…) *που επιτρέπει στους εικαστικούς να αλληλεπιδρούν μεταξύ τους και*

να διαμοιράζονται την πληροφορία σε μια δημοκρατική συνεργατική ατμόσφαιρα, στην οποία απουσιάζει η ηγεμονική διαγωνιστική Ιδρυματική κατασκευή του μοντερνισμού. (Gablik, 2004).
Όμως η Chantal Mouffe υπενθυμίζει πως σήμερα *η άυλη εργασία διαπλέκεται με την επικοινωνία, τη συνεργασία και την αναπαραγωγή συναισθημάτων, καταλαμβάνοντας μια όλο και περισσότερο κεντρική θέση στο σχήμα της καπιταλιστικής παραγωγής* (Mouffe, 2008).
Ενώ ο Hal Foster αναφέρει ότι *η παγκοσμιοποίηση εμφανίζει ως προϋποτιθέμενη συνθήκη τη δημιουργία διεθνών ομάδων εικαστικών όπου το γενικό σχήμα της δραστηριότητάς τους κατευθύνεται στην ανάληψη δράσεων για τη μετατροπή των παθητικών θεατών σε εφήμερες κοινότητες ενεργών συνομιλητών* (…).
Η αναζήτηση της αυθεντικότητας, το ιδανικό της αυτοδιαχείρισης και η ανάγκη για μη-ιεραρχικές δομές, χρησιμοποιήθηκαν για να προωθηθούν οι όροι που απαιτήθηκαν από τους νέους τρόπους της καπιταλιστικής ρύθμισης (…). (Foster, 2003).

κριτική: το ιστορικό μουσείο

Εικαστικοί και επιμελητές της επιχειρηματικής σόου θεαματικής σκηνής (μουσεία σύγχρονης τέχνης, μπιενάλε σύγχρονης τέχνης), διεκδικούν προβεβλημένες παρουσίες στην πολιτιστική (δυτική) βιομηχανία, επιζητώντας να αποσπάσουν όσο το δυνατόν μεγαλύτερο μερίδιο ψυχαγωγικού ή τουριστικού χρόνου από τις άλλες ανταγωνιστικές εμπορικές δραστηριότητες διασκέδασης και τα προϊόντα που απορροφούν καθημερινά το πλατύ κοινό.
Οι σύγχρονες μέθοδοι πωλήσεων στις αίθουσες τέχνης προσποιούνται πως αποσκοπούν στη διεύρυνση της γκάμας του φιλότεχνου κοινού, προσφέροντας παράλληλα και άλλες εξαγοράσιμες υπηρεσίες και παροχές ψυχαγωγίας και διασκέδασης.
Οι απόπειρές τους προσανατολίζονται επί της ουσίας στο να γεφυρώσουν τον απόμακρο ελιτίστικο αυστηρό παραδοσιακό χώρο της τέχνης με την τρέχουσα πλατιά βάση των καταναλωτών της βιομηχανίας της διασκέδασης, απευθυνόμενοι παράλληλα σε συγκεκριμένους τρόπους ζωής (*life styles*).
Ανάλογες στρατηγικές υιοθετούνται ευρέως από τους χώρους της προώθησης προϊόντων, το μάρκετινγκ και την διαφήμιση και βασίζονται σε μια αντιφατική λογική που υποστηρίζει πως ενώ η τέχνη θα πρέπει να είναι αποκομμένη από τη σφαίρα της ζωής, ως αυτονομημένο πεδίο που στρέφεται στον εαυτό του χωρίς να διεκδικεί περισσότερα πράγματα πέρα από την ομορφιά, παράλληλα εμπλέκεται στη ζωή όταν βρίσκεται ρητορικά στην υπηρεσία αστικών ερευνών για την κατανόηση φαινομένων όπως του αστικού πολιτισμού ή όταν στεγάζεται σε σε χώρους και περιοχές προς αστικό εξευγενισμό στην πόλη.
Αυτή η πρόθεση όμως αντλεί στοιχεία από το μοντερνιστικό ΄αντικειμενικό΄ βλέμμα του εξωτερικού ανεπηρέαστου παρατηρητή ο οποίος παραμένει εξωτερικός και μη-εμπλεκόμενος στο ανέπαφο σύστημα που επισκοπεί.

Η θεσμική ισχύς των Ιδρυμάτων που υποστηρίζουν τις τέχνες επιβάλλεται αξιωματικά και ίσως επίσης επιδεικτικά με ρυθμούς αγοράς, στις ανάλογες ταχύτητες με εκείνες των αναπροσαρμογών στις ανταγωνιστικές στρατηγικές, με συνεχή υιοθέτηση τεχνολογιών που αλλάζουν, με συμπεριφορές που επικαλούντε επιστημονικές επιφάσεις.
Παράλληλα παραφράζουν εφαρμόζοντας ευκαιριακά προσωρινά και με υποτυπώδεις τρόπους έτοιμες πρακτικές που έχουν διαφορετικούς προσανατολισμούς σε συνδυασμό με μια χαλαρή παιγνιώδη αφελή διάθεση που επιδιώκει να προωθήσει κοινωνικούς συμμετοχικούς χώρους που καταναλώνονται στα ΄φώτα΄ των προβολών.

Το ιστορικό μουσείο (για τις καλές τέχνες) επιμερίζει, τμηματοποιεί, αναλύει αποκλείοντας και συμπεριλαμβάνοντας, εξειδικεύει περιορίζοντας και συχνά εγκολπώνεται συλλογές[60] από ιδιωτικές πινακοθήκες[61].
Εκθέτει δημόσια τα αποκτήματά του, πολλές φορές περιορισμένου ενδιαφέροντος[62], που είναι προϊόντα μιας εκ των πραγμάτων υστερικής συλλεκτικής μανίας που διακατέχεται από τη ματαιότητα που οδηγεί τον συλλέκτη στην *΄ενόρμηση θανάτου΄*. (Birnbaum, 2003).
Τα μουσεία για τον Michel Foucault είναι ετεροτοπίες και ετεροχρονίες που συγκεντρώνουν πολλούς χρόνους σε έναν εκτός χρόνου τόπο ανακλώντας τον τόπο τους στους αλλοτινούς μουσειακούς τόπους. (Foucault, 1984).
Η θεσμική κριτική ωστόσο χαρακτηρίζει ως λευκά κελύφη (*white cubes*) τις εκθεσιακές αίθουσες και μαύρα κουτιά (*black boxes*) τις αίθουσες προβολής των μουσείων, ως μη-τόπους (*non-places*) (Marc Auge), εκτός-τόπου περιοχές ή εκτός τοποθεσίας, (*off places, off sites*), (Jane Rendell).

Όπως αναφέρει η Mary Jane Jacob[63] τα θεσμικά Ιδρύματα που στεγάζουν σύγχρονη τέχνη (μουσεία) αναλαμβάνουν το ρόλο να φέρνουν το νέο στους θεατές και να εκθέτονται στο νέο δηλώνοντας με αυτό τον τρόπο πως τα μουσεία είναι πρωτοποριακά Ιδρύματα.
Ένας από τους προορισμούς τους είναι να διακατέχονται από την στυλιστική καινοτομία και να την παρουσιάζουν *κάτω από τις αρχές της τεχνοκριτικής εμπειρογνωμοσύνης, έχοντας τις καταγωγικές αρχές του στον δέκατο όγδοο αιώνα*.
Τα μουσεία σύμφωνα με την Mary Jane Jacob *καθιερώνονται ως διαιτητές των στυλ και τιμητές του επιπέδου της τέχνης, προσδιορίζοντας και διακρίνοντας τη σημαντική τέχνη που θα συνεχίσει να επικρατεί, μέσα από την μουσειακή πρακτική της ταυτοποίησης των δημιουργημάτων των καλλιτεχνικών αντικειμένων, -κατηγοριοποιώντας αυτά σύμφωνα με το είδος τους και αποτιμώντας τα σύμφωνα με την ιεραρχία των μέσων, -αποτιμώντας την ποιότητά τους, τοποθετώντας την στο συνεχές της ιστορίας της τέχνης, και επεξηγώντας, διερμηνεύοντας και δημοσιεύοντας την καλλιτεχνική δουλειά ως τμήμα ενός μονογραφικού ή θεματικού προγράμματος*. (Jacob, 1995).
Αναφέρει (η Mary Jane Jacob) πως τα μουσεία, *αναζητούν μέσα στον κόσμο της τέχνης να προσδιορίσουν τι είναι τέχνη -ή τουλάχιστον, σημαντική τέχνη* (…) *και να διακρίνουν μεταξύ υψηλής και χαμηλής τέχνης, δηλώνοντας ότι η σύγχρονη τέχνη αντιτάσσεται στη λαϊκή τέχνη* (συχνά περιβάλλοντάς την). *Για τον λόγο αυτό, οι μορφές της πολιτισμικής έκφρασης έξω από τον μουσεικό χώρο επικύρωσης, θεωρούνται εξευτελισμένες ή υποτιμημένες.*
Αυτό το σύστημα του διαχωρισμού και της ταξινόμησης, διαποτίζει την θεσμικής τάξης προσανατολισμένη κατασκευή, -των πατρώνων, -των έμπιστων επιτρόπων, -των μελών, -των ξεχωριστών γεγονότων, και πάει λέγοντας. (Jacob, 1995).
Ο σχολιασμός των *Group Material*[64] σύμφωνα με το ιδρυτικό μέλος τους, την Julie Ault[65], με αφορμή τον θεσμό της *μπιενάλε* που διοργάνωσε το μουσείου Whitney, είναι ότι πρόκειται για *μια επισκόπηση εκείνου που οι επιμελητές θεωρούσαν σημαντικό στην αμερικάνικη τέχνη τα τελευταία δύο χρόνια*, (…) *ένα πολύ στενό όραμα που αφορούσε διαδικασίες επιλογής παράγοντας ένα είδος τεράστιων επιτυχιών που είχαν συμβεί στις αίθουσες τέχνης και που είχαν πουλήσει περισσότερο χωρίς να έχουν απαραίτητα αρκετή σύνδεση με εκείνο που συνέβαινε στην μεγαλύτερη κλίμακα της κοινωνίας*. (Ault).

Η Mary Jane Jacob επίσης σημειώνει για το κοινό (ακροατήριο) πως *μέσα στα μουσεία*[66] *συλλαμβάνεται να είναι ενδοσκοπικό*.
Παράλληλα εμφανίζεται η αδυναμία του συστήματος-τέχνη να προσεγγίσει δυσπρόσιτα ζητήματα, απαντώντας πως απέναντι σε ένα ανεκπαίδευτο και χωρίς εμπειρία κοινό οι απαιτήσεις του μουσείου χαμηλώνουν αναφορικά με τα δυσπρόσιτα εννοιολογικά απαιτητικά ζητήματα.

Η αναποτελεσματικότητα του μουσείου (αναφέρει η Mary Jane Jacob) να ανταποκριθεί σε αλλαγές συνυπολογίζοντας την πραγματικότητα και να συμπεριλάβει το κοινό *όταν τα Ιδρύματα και οι εκπρόσωποι των κοινοτήτων ζητούν διόρθωση του συστήματος για να ανοίξει η τέχνη σε νέο ακροατήριο, συναντούν την αντίσταση και την αδυναμία να μετασχηματίσουν, τις μουσειακές συλλογές, τις εγκαταστάσεις, τις εκθέσεις, τα προγράμματα, το προσωπικό, και τις πινακίδες τους* (…)[67].

Ο El Lissitzky και ο Alexander Dorner[68] επιδίωκαν (1923) να αλλάξουν την αντίληψη για το μουσείο ως αρχειακού χώρου επικοινωνίας μεταξύ δημιουργού, αντικειμένου και θεατή προς έναν νέο συμμετοχικό τρόπο ερμηνείας και αντίληψης της καλλιτεχνικής δουλειάς που ζητά την αυξημένη εμπειρία του κοινού από την άμεση επαφή και τον χειρισμό των εικαστικών εγκαταστάσεων[69].
Ο εικαστικός Stephen Willats στην προσέγγισή του για το μουσείο αποδίδει έμφαση στο σημείο έναρξης της επαφής του κοινού[70] εστιάζοντας στον τρόπο που εισαγόμαστε και σκεπτόμαστε μέσα στον χώρο του μουσείου πάνω σε ερωτήματα που προκύπτουν από την χρήση του χώρου και στην από κοινού σχέση μαζί του, με βάση το πλαίσιο (ιδεολογίες, αντιλήψεις) που μεταφέρουμε και διασπείρουμε μέσα από την εμπειρία μας σε αυτό. Θεωρεί πως αν δεν το αντιμετωπίσει κανείς από την εξωτερική του πλευρά ως ένα σύμβολο που εκπέμπει αυθεντία αλλά αντίθετα από μέσα, με βάση τις κοινωνικές πρακτικές που μπορεί να αναλάβει, ότι θα διαπιστώσει πως έχει να χειριστεί ένα συνολικό κοινωνικό περιβάλλον όπου λαμβάνουν χώρα πολυεπίπεδες κοινωνικές διαδικασίες ανταλλαγής, οι οποίες σχηματοποιούν την εσωτερική καθημερινή ζωή του (όπως συμβαίνει άλλωστε αντίστοιχα και σε άλλα κοινωνικά περιβάλλοντα που αναπτύσσεται καλλιτεχνική δραστηριότητα).
Αντιλαμβάνεται όμως πως οι αμοιβαίες κοινωνικές πρακτικές της τέχνης στους θεσμικούς αυτούς χώρους των μουσείων περιθωριοποιούνται ή αποκλείονται γιατί κλονίζουν τα επίσημα απόλυτα κριτήρια της αυθεντίας, της ιδιοκτησίας και της κατοχής, που εκπέμπει το μουσείο και την ίδια ώρα το παράγουν.
Οι κοινωνικές εικαστικές πρακτικές αποδίδουν έμφαση αντίθετα στις διαδικασίες που βασίζονται στην εμπειρία[71] (ατομική ή συλλογική) η οποία διαχέεται σε καταστάσεις που αναπτύσσονται στον χρόνο, πέρα από τα σταθερά αποθανατισμένα και αποτιμημένα αντικείμενα τέχνης.

Ο Roy Ascott, όπως αναφέρει η Simone Osthoff [72], οραματίζεται ένα μουσείο που επιτρέπει την ανάδυση νέων πραγματικοτήτων προσαρμοζόμενων σε μη-υλικά σύνθετα οικοσυστήματα. (Osthoff, 2004).
Το μουσείο της τρίτης (3ης) περιόδου για τον Roy Ascott τοποθετεί το κοινό (ακροατήριο) στο επίκεντρο της δημιουργικής διαδικασίας και όχι στην περιφερειακή επίβλεψή του. Πρόκειται για ένα μουσείο που περιγράφεται από τον ίδιο, ως ένα δυνητικό ισχυρό εργαλείο με ενσωματωμένες ψηφιακές τεχνολογίες διάδρασης που εγκαθιστούν ρευστότητα, παροδικότητα, μη-υλικότητα και μετασχηματισμό.
Το μουσείο που οραματίζεται ο Roy Ascott λειτουργεί: -ως πλατφόρμα χειρισμού για μια αναδυόμενη πραγματικότητα που ανήκει σε μια κατάσταση τρίτης (3ης) τάξης, -ως ανοικτή δεξαμενή ανάδυσης πιθανοτήτων, και, -ως ένας τόπος διάδρασης, συνεργατικής δημιουργίας και συλλογικής ευφυΐας (ξενο-πλαστικών ως προς τις τέχνες δημιουργημάτων).
Αυτό το μουσείο αντιλαμβάνεται τον άνθρωπο ως μια γενικότερη μετα-βιολογική ύπαρξη / ζωή (*cyborg*) και λειτουργεί το ίδιο το μουσείο ως ένας μετα-βιολογικός οργανισμός που μετασχηματίζεται και αλληλεπιδρά με τον επισκέπτη του.
Ο επισκέπτης μέσα του γίνεται αναπόσπαστο μέρος του δημιουργικού του συστήματος, ενεργός στην εικαστική παραγωγή του νοήματος αλληλεπιδρώντας με τεχνολογίες που είναι

σε θέση να δομούν τον φορέα του μουσείου. Ο φορέας του μουσείου νοείται ως ένα φυσικο-κυβερνητικό σύστημα που προκύπτει από τη σύντηξη της κυβερνητικής με τα φυσικά συστήματα, που διαθέτει ηλεκτρονικό νευρικό δικτυωμένο επικοινωνιακό σύστημα με ενσωματωμένη μνήμη[73]. (Ascott, 1995).

Ο Gregory Sholette αναφέρει πως ενώ η πρωτοπορία υποσχέθηκε ειρωνικά ότι θα σύρει την τέχνη έξω από τα μουσεία και μέσα στη ζωή, αντιθέτως σήμερα *γίνεται αξιοσημείωτα θεατή σε όλα τα λάθος μέρη*.
Θεωρεί πως στις μέρες μας τα πολυεθνικά μουσεία, οι πολυεθνικοί Οργανισμοί και τα Ιδρύματα επιζητούν να αναθρέψουν την τέχνη μέσα από τις μορφές του κοινωνικού ακτιβισμού ή του πολυπολιτισμού καθοδηγώντας την πολιτιστική τουριστική βιομηχανία, την ώρα που η αύρα της καλλιτεχνικής αυτονομίας τίθεται σε κίνδυνο.
Η Rosalyn Deutsche[74] θεωρεί από την άλλη πλευρά πως ο κλειστός χαρακτήρας που καταλάμβανε το μουσείο και η αίθουσα τέχνης την δεκαετία (1970-1980) εξοβέλιζαν τους κοινωνικούς αγώνες στους φαινομενικά ουδέτερους δημόσιους χώρους.
Όμως θεωρεί πως είναι αντιπαραγωγική η πιθανότητα απόρριψης του μουσείου ως δημόσιου μέρους διακίνησης ιδεών και ως μη-πραγματικού χώρου *γιατί θα μας παρεμπόδιζε από το να δώσουμε προσοχή στους πραγματικούς πολιτικούς αγώνες που παράγονται σε όλους τους χώρους* και αμοιβαία τους παράγουν βρίσκοντας η ίδια άσκοπη την πρόθεση οριοθέτησης της επέκτασης (διεύρυνσης) των χωρικών πολιτικών. (The Question of "Public Space" , 1998).

κριτική: αυτονομία

Όπως αναφέρει ο κριτικός τέχνης Peter Bürger, τα ιστορικά κινήματα της πρωτοπορίας (η ιστορική πρωτοπορία) αποσκοπούσαν στην άρση της αυτόνομης τέχνης. Αρνήθηκαν: *-τους ουσιώδεις προσδιορισμούς της αυτόνομης τέχνης, -τη διάκριση της τέχνης από την βιοτική πρακτική, -την ατομική παραγωγή και την διαχωρισμένη ατομική πρόσληψη.* (Bürger, 2010).
Στη μοντέρνα εποχή η τέχνη προσδιορίστηκε από την αυτονομία της και την αυτάρκεια (τη ριζική αυτονομία, την καθαρή ελευθερία), αλλά και την απομόνωση από την υπόλοιπη κοινωνία. (Gablik, 1992).
Η κριτική του Peter Bürger απέναντι στην πρωτοπορία εστιάζει στο γεγονός πως, ενώ κατανοούνται ως *ψευδορομαντικές* οι *θεωρίες περί έμπνευσης* ενός αισθητισμού και *συλλαμβάνονται ως αυταπάτη για τους παραγωγούς-εικαστικούς*, σε συνέχεια με την απομυστικοποίηση της καλλιτεχνικής ιδιοφυίας από τον Paul Valéry (ποιητή, δοκιμιογράφο, φιλόσοφο) και τη ριζική άρνηση της κατηγορίας ατομική παραγωγή, τελικά, η πρωτοπορία δεν κατάφερε να υπερβεί την πεποίθηση για το άτομο ως δημιουργικό υποκείμενο που θα την αντικαθιστούσε, προς μια επόμενη αντίληψη γύρω από τη συλλογικότητα ως ένα διευρυμένο δημιουργικό υποκείμενο. (Bürger, 2010).

Η καλλιτεχνική αυτονομία σημαίνει την απόσταση των διαδικασιών της τέχνης και των δικαιούχων από την κοινωνία και άρα τον διαχωρισμό του τρόπου ζωής και εργασίας τους αλλά και του λόγου τους από την πραγματική ζωή. Όμως αυτή η στάση επιφέρει την ανάγκη παρεμβολής ελέγχου, επικοινωνίας και διανομής της καλλιτεχνικής παραγωγής από ένα ξεχωριστό σύστημα, που είναι το σύστημα-τέχνη.
Παράλληλα το αίτημα της καλλιτεχνικής αυτονομίας παρέχει τη συμβολική μιας ελευθερίας για τους καλλιτέχνες (στο μη-ανήκειν) που σύμφωνα με τον Gregory Sholette γίνεται ταυτόχρονα χρήσιμη στην αστική ιδεολογία[75] που ενδιαφέρεται για την απομόνωση των πεδίων και την αναγωγή των αιτημάτων από την πλευρά της τέχνης στη σφαίρα του

ανέφικτου.

Το ερώτημα που θέτει ο Gregory Sholette πάνω σε αυτή τη βάση αφορά τη χρεοκοπία της ιδεοληψίας γύρω από το αίτημα της καλλιτεχνικής αυτονομίας σήμερα, όχι μόνο με στόχο την απομάκρυνση από την αισθητική κυριαρχία (και την απομόνωση στο δόγμα *τέχνη για την τέχνη*) αλλά κυρίως για την πρόταξη ενός μοντέλου αντίστασης και πολιτικής παρέμβασης (ή πολιτικού μετασχηματισμού), πέρα από μια ρομαντική διάθεση κυριαρχίας της τέχνης ως τέτοιας στα φάσματα της ζωής (ικανής να αλλάξει την ζωή).
Το είδος της αυτονομίας που προτείνει ο Gregory Sholette επιδιώκει αφενός το άδειασμα από την αστική ιδεολογία και αφετέρου την απομάκρυνση από την ιδέα της αυτονομίας της καλλιτεχνικής δραστηριότητας από τα φάσματα της ζωής με την χειραφέτηση και την ένταξη του υποκείμενου και της εργασίας του στην πραγματική ζωή.
Σύμφωνα με εκείνον, η τέχνη δεν θεωρείται πια ως μια καθαρά συμβολική ή αυτόνομη δραστηριότητα πέρα από την κοινωνία, αλλά ούτε και ως μια ολοκληρωτικά ενταγμένη δραστηριότητα στην υπηρεσία της κοινότητας (ο εικαστικός-καλλιτέχνης ως κοινωνικός εργάτης).
Η δραστηριότητα αυτή του εικαστικού θα πρέπει να παρουσιάζει τα χαρακτηριστικά της κατανάλωσης του προσωπικού χρόνου και του μόχθου όπως και κάθε άλλη (υλική ή άυλη) εργασία.
Ουσιαστικά (ο Gregory Sholette) αντιπροτείνει μια *συλλογική καλλιτεχνική κριτική αυτονομία*, που θα κατανοείται διαφορετικά, πέρα από τη διεκδικούμενη ιστορική αυτονομία των πρωτοποριών.
Συνεπώς σίγουρα δεν πρόκειται για μια νοσταλγική επιστροφή στο παρελθόν και ούτε για έναν μη-εμπλεκόμενο και ηρωικό καλλιτεχνικό ατομικισμό, όπως εμφανίστηκε στο μοντερνισμό.
Η *κριτική συλλογική αυτονομία* που αντιπροτείνει, *θα πρέπει να αναγνωρίσει το τέλος των ισχυρών αντιθέσεων μεταξύ καλλιτέχνη και κοινωνίας, φύσης και πολιτισμού, όσο και ατομικού και συλλογικού*.
Η νέα αυτή κριτική αυτονομία[76] *δεν θα είναι κεντροθετημένη στην καλλιτεχνική πρακτική καθεαυτό αλλά θα πρέπει να αναγνωρίσει την ήδη παρούσα δυναμική για πολιτική και οικονομική αυτο-διατίμηση* της καλλιτεχνικής εργασίας, *σύμφυτη στις κοινωνικές συνθήκες* προς έναν γενικό κοινωνικό μετασχηματισμό.
Ο Gregory Sholette αναφέρει πως, *αν ο ιδιωτικός τομέας υποστηρίζει την ιδέα της καλλιτεχνικής αυτονομίας* από τα φάσματα και τις δραστηριότητες της ζωής, *αυτή η ΄παραχώρηση΄ έρχεται μαζί με τον ζυγό* ενός Ιδρυματικού ελέγχου *που αποθαρρύνει τους εικαστικούς -καλλιτέχνες* από την ελεύθερη δράση κάτω από τις ασκούμενες τακτικές καθοδήγησή τους[77].

Από την άλλη πλευρά θεωρεί επίσης πως *αμφισβητώντας* οι εικαστικοί *απροκάλυπτα την ισχύουσα οικονομική βάση της κηδεμονίας τους* και της εξάρτησής τους, τελικά δεν επιτυγχάνεται η διεκδικούμενη οικονομική ανεξαρτησία που θα υποστήριζε την αυτονομία τους από τα Ιδρύματα και από τους χορηγούς, οδηγώντας στη μέγιστη εκμετάλλευση της πνευματικής εργασίας τους.
Για την Suzi Gablik η ριζική αυτονομία της αισθητικής δεν είναι ουδέτερη πράξη, *αλλά ενεργή συμμετοχή στην καπιταλιστική ιδεολογία,* (…) *η αυτονομία που τώρα βλέπουμε, καταδίκασε την τέχνη στην κοινωνική ανικανότητα στρέφοντάς την σε μια άλλη τάξη αντικειμένων για* (μανιώδη) *αγοραπωλησία και κατανάλωση,* που τελικά ως συνέπεια οδήγησε στην εξάντληση των πόρων (των φτωχών χωρών) και του περιβάλλοντος γενικότερα (ως συγκοινωνούντα δοχεία).

Η τέχνη (σύμφωνα με την Suzi Gablik) δεν αποτελεί ένα βοηθητικό δευτερεύον (ουδέτερο) φαινόμενο αλλά έχει δυνατή ανάμειξη και ριζική συμμετοχή σε αυτή την ιδεολογία. Θεωρεί πως δεν είναι ακραίο να δεχτεί κανείς πως *τα Ιδρύματα και οι πρακτικές του κόσμου της τέχνης σχεδιάστηκαν στη διαμόρφωση της δύναμης και του κέρδους*, απειλώντας το οικοσύστημα με δυσλειτουργικές αξίες και τρόπους ζωής, -*ένα μοναδικό σύστημα* (εκμεταλλεύσιμης υπεραξίας) *που παραπλάνησε τα άτομα σε μια πνευματώδη άδεια σχέση του παραγωγού με το προϊόν*. (Gablik, 1992).
Αναφέρει πως *οι ουδετεροποιημένες οπτικές της ακαδημαϊκής ιστορίας της τέχνης* (΄αντικειμενικής΄ επιστήμης) *και του συστήματος της αίθουσας τέχνης, μετατόπισαν από την τέχνη κάθε ζωντανό κοινωνικό περιεχόμενο ή επιβεβλημένη ηθική προσδοκία*. (…) *Για αρκετά χρόνια αφαιρετικής σκέψης, η νόηση περιστράφηκε στην επιστημονική και την αισθητική ουδετερότητα*. (Gablik, 1992).

παραδοχές –εικαστική δουλειά

Εισάγονται μια σειρά από παραδοχές έξω από τα συνήθη όρια στις τέχνες για την προσέγγιση του αναδυόμενου περιβάλλοντος των τελευταίων χρόνων που βρίσκεται, πέρα από τον επίσημο κυρίαρχο γενικευμένο λόγο στις τέχνες, εγκατεστημένος ως ΄αυτονόητος΄. Οι παραδοχές αυτές διαφοροποιούνται από τον ιστορικό λόγο των πρωτοποριών και από τα θεσμικά συγκείμενα των καθιερωμένων πλαισίων στο σύστημα-τέχνη, διεκδικώντας:

Δίπλα στη νεωτερική περσόνα του εικαστικού-καλλιτέχνη που συνδιοργανώνει μεθοδεύοντας από κοινού με το θεσμικό κέντρο (τηρουμένων των αναλογιών) την παραγωγή και την κατανάλωση της καλλιτεχνικής δουλειάς, κάτω από τους διαχωρισμένους και προσδιορισμένους ρόλους της εκμετάλλευσης της πνευματικής δημιουργίας, -προτείνεται η παραδοχή ενός διαλογικού, μη-ιεραρχικού, συλλογικού περιβάλλοντος (κολεκτίβα) συνεργασίας που εγκαθίσταται πέρα από το σύστημα-τέχνη και συγκεντρώνει πολλαπλούς χρόνους και χώρους χωρίς να υπάρχει διάκριση από την πραγματική ζωή.

Δίπλα στην εξειδικευμένη (ή ενταγμένη) για την τοποθεσία (προσιδιάζουσα) εικαστική εγκατάσταση που αναπτύσσει επικοινωνία μονής φοράς με το κοινό, παραμένοντας πάντοτε εξαρτημένη από την ιδιοφυία, το ΄ατομικό βάρος΄ (ή το εκτόπισμα), της αυθεντικής μοναδικής καλλιτεχνικής χειρονομίας, που επαναλαμβάνει κεφαλαιοποιημένο (με προσθετική αξία) το πρωτότυπο εκφραστικό ιδίωμα του καλλιτέχνη, -προτείνεται η εισαγωγή εντοπισμένων στο κοινωνικό πλαίσιο προσωρινών δικτύων συμμετοχής (αποκεντρωμένων από τα θεσμικά κέντρα και τα Ιδρύματα), που αυτοθεσμίζονται μέσα από νέες αρχιτεκτονικές στην τέχνη, λ.χ. *τακτικά μέσα* (*tactical media*)[78], -που αντιλαμβάνονται τον συνολικό τόπο *σε κίνηση* και σε ακολουθία, μέσα από τις μεταβλητές της παρασιτικής στάσης – μετακίνησης, του παιχνιδιού, της ελεύθερης συνεισφοράς, και, -που επιδιώκουν να λαμβάνουν υπόψη και να εκμεταλλεύονται θετικά το κοινωνικό υπόβαθρο κ.α. υποστρώματα του τόπου, συνενώνοντας αποσπάσματα τόπων σε διαδοχή, όπως στη ζωή των υποκείμενων που συμμετέχουν παράγοντας διασυνδέσεις και συσχετίσεις των υποκειμένων αυτών με τις τοποθεσίες.

Δίπλα στην αυτονομημένη, προσβάσιμη για μια ελίτ, αποστασιοποιημένη από την πραγματική ζωή καλλιτεχνική δουλειά που κατευθύνει με την ερμηνευτική βοήθεια ειδικών προς την κατανόηση του εσωτερικού της μονολόγου σε μια λογική πρόοδο που συχνά εμπεριέχει αντιφάσεις, -η οποία (καλλιτεχνική δουλειά) στέκει ερμητικά κλειστή και ζητάει ένα κοινό σε θέση σιωπηλού θεατή-ανιχνευτή-παρατηρητή, να μεταφράζει και να

αποκωδικοποιεί τα κρυμμένα σύμβολα και τις συμβάσεις σε μια επίσης απόκρυφη (αφανή) τεχνική διαδικασία (μη-προσβάσιμη), εντείνοντας το μύθο του παραγωγού, που τελικά ενσωματώνονται ως θετικές ποσότητες (ιδιότητες) στην καλλιτεχνική δουλειά (αυθεντικότητα), -προτείνεται η εισαγωγή του στοιχείου του ανολοκλήρωτου, του μη-τετελεσμένου, του ασταθούς και του προσωρινού, του ανοικτού αποτελέσματος (προϊόν σύλληψης ενικού ή πληθυντικού προσώπου) που συνδιαμορφώνεται με τους εμπλεκόμενους και διαμοιράζεται προσεγγίσεις και εμπειρίες όπως: -την αυτάρκεια του *μπρικολέρ* (*bricoleur*) και του *χάκερ* (*hacker*) μέσα από τις τακτικές (*do-it-your-self*) και μέσα από τον ανοικτό κώδικα, -την χορήγηση οδηγιών προς την κοινότητα (*how-to-make*) και τον διαμοιρασμό της πληροφορίας, κάτω από χειραφετητικές διανοητικές πρακτικές (όπως εξασκούνται από έναν *΄αδαή δάσκαλο΄*[79] (Joseph Jacotot) σε απόσταση από ένα αντικείμενο γνώσης που βρίσκεται υπό διερεύνηση, -ενεργοποιώντας ερευνητικά, εκπαιδευτικά και συνεργατικά οριζόντια δίκτυα.

Δίπλα στις διυστικές (διπολικές) τάσεις, τεχνοφοβία-τεχνοφιλία, ευτοπία-δυστοπία, κ.α. -προτείνεται η εισαγωγή βιώσιμων κριτικών σχέσεων στην πραγματικότητα μέσα από: -την εφευρετικότητα, -την αυτοδιάθεση, -την τεχνολογική ρακοσυλλογή, -την χειρονακτική δραστηριότητα, -την επιδιόρθωση, -την επισκευή, -την επανάχρηση, -την ανακύκλωση, -την αναστρεψιμότητα, -την αποανάπτυξη, -την επιβράδυνση, -την παροχή προσιτών ανοικτών τεχνολογιών, -το ελεύθερο μη-αγωνιστικό παιχνίδι, και, -το α-χρονικό μπρικολάζ (λ.χ. *steam punk*) εξάρθρωσης του συμβατικού γραμμικού ιστορικού χρόνου.

Δίπλα σε υλικά απο-εννοιολογημένα προϊόντα που προβάλλονται στα πολιτιστικά μεγαπρογράμματα της ποπ βιομηχανίας, -προτείνονται τοπικά ερευνητικά ιδιωματικής γλώσσας πεδία, κριτικών στάσεων απέναντι στις ηγεμονικές κοσμοπολιτικές δομές, με τη συμπερίληψη ακτιβιστικών παρεμβατικών πράξεων αντίστασης (παθητική /ενεργητική) στα επίπεδα: -ανάκτησης του δημόσιου χαρακτήρα των κοινών υποδομών (λ.χ. κίνημα *reclaim the streets*), -πολιτισμικής ΄αντάρτικης΄ δράσης (*guerrilla acts*), -πολιτισμικών κριτικών διορθωτικών παρεμβολών (*culture jamming*), -τακτικών αυτοσχεδιασμού και πειρατείας, -χάκερ (*hacker*) θετικής προσφοράς (διάνοιξη /διάρρηξη - προσθήκη /αφαίρεση), -παρεμβατικής δράσης (*sabotage, cracking*), -δηκτικής επιτελεστικής παρωδιακής σάτιρας (*performance*), -*τακτικών μέσων* (*tactical media*), -αυτοδύναμων πρακτικών (*DIY*), αυτοεκδόσεων αντικουλτούρας (-*zines*), κ.α..

Δίπλα στον αισθητισμό, στον εμπορικό αισθησιασμό, στην εθικότητα, -στοιχεία που συνοδεύουν συχνά την κλασική παραγωγή στις εικαστικές τέχνες, -συμβολικών απεικονίσεων, φανταστικών αναπαραστάσεων, προσομοιώσεων, εικονογραφήσεων, φιλοδοξώντας την καθιέρωση πλασματικών κόσμων φυγής μέσα από τον χειρισμό ενός συστήματος συμβατικών αποστάσεων, -προτείνεται το ίδιο το αντικείμενο ως έχει για χειρισμούς, μια τεχνο-διάταξη, ή/και, μια άμεση ευθεία παρέμβαση χωρίς να διαμεσολαβούν μεταφράσεις από ειδήμονες στον άμεσο κοινό χώρο πραγματικών (ή ενισχυμένων) εμπειριών, κάτω από την αποδοχή υποκειμενικών πληθυντικών αισθητικών και ηθικών μέσα από τις εναλλακτικές της αυτοδιάθεσης (επάρκειας) και της αυτάρκειας.

η διαλογικότητα μέσα από το πρόγραμμα CIPO_
Cipo_ κυβερνητικά ευφυή [αυτόματα, τεχνητά νοήμονα, παρασιτικά αντικείμενα]

Το πρόγραμμα Cipo «*κυβερνητικά ευφυή παρασιτικά αντικείμενα*», ενδιαφέρεται για την πολύπλευρη δημιουργία στις διατομές της περφόρμανς (*performance*) και του βίντεο με τις τεχνολογίες των αυτομάτων.
Βασίζεται στην ιδέα της σύνδεσης των δίπολων εννοιών, σώμα-τεχνολογία, σωματική παρουσία – βιντεοπροβολή.
Προτείνει ένα διαγώνιο πέρασμα από τις τέχνες του βίντεο/κινηματογράφου και της περφόρμανς /χορού, υποστηρίζοντας αυτές τις σχέσεις μέσα σε ένα ευρύτερο αρχιτεκτονικό περιβάλλον.
-Οι περφόρμανς προτείνουν τη σύνδεση του σώματος με τεχνολογίες ήχου - εικόνας και αντικείμενα -΄οντότητες΄ μέσα από διαδραστικές συσκευές/διατάξεις με τις οποίες ο περφόρμερ αξιώνει επινοητικές και εξερευνητικές σχέσεις σε διυποκειμενικούς, -*μεταξύ* χώρους.
-Οι πολυμεσικές εγκαταστάσεις επικεντρώνονται σε διαλογικά πράγματα -αντικείμενα (κινητικά γλυπτά, διατάξεις) προτείνοντας διεπικοινωνία και εξερεύνηση διεπαφών μέσα από σωματικές επιτελέσεις με αυτά.

Το πρόγραμμα CIPO από το 2002 εγκαθιστά τύπους παρασιτικών διαλογικών ανοικτών διαδράσεων που διατυπώνουν παρεμβατικό χαρακτήρα απευθυνόμενες σε πολλαπλές κλίμακες χώρων με διαφορετικές μεθόδους και προσεγγίσεις.
Διερευνά επινοώντας χωρικές διαλογικές πρακτικές (προσωρινές) που ενεργοποιούνται στη βάση των ιδεών, -της αυτάρκειας, της αυτοδιάθεσης, και της αυτοοργάνωσης σε ότι αφορά τον σχεδιασμό των πράξεων και την διανομή των δράσεων, -της εφευρετικότητας (επαναχρησιμοποίηση, χάκεμα), και, -της ρευστής σωματικότητας (απέναντι σε ρευστά όρια).
Θέτει σε παραστάσεις με ρομπότ, παροδικά πλαίσια διαδράσεων διευρυμένης ρευστότητας, διαλογικές υβριδικές εγκαταστάσεις /διατάξεις και περιβάλλοντα τεχνητών οργανισμών.
Ο πρώτος πόλος των εγκαταστάσεων επικεντρώνεται στις προπαρασκευασμένες (ευαισθητοποιημένες τεχνολογικά) ΄ανοικτές΄ διατάξεις και ο δεύτερος πόλος επικεντρώνεται στην ενεργοποίηση συνομιλιών για διυποκειμενικές ανταλλαγές.
Βασίζονται στη σωματική άμεση παρουσία των συμμετεχόντων που λαμβάνονται ως συντελεστές, συμπαραγωγοί και ομοσυντάκτες των γεγονότων.

Επιδιώκουν ανεξαρτησία από το σύστημα-τέχνη και τις ιδρυματικές πολιτικές διαχείρισης της καλλιτεχνικής δουλειάς.
Πάνω στην πεποίθηση ότι ο χώρος επιτελείται, επιδιώκουν να παράγουν συνθήκες (μετασχεδιαστικά): εντοπισμένης σχεσιακής κινητικότητας, και διαλογικότητας μέσα από *κοινούς-και-σε-απόσταση* προσωρινούς χώρους.
Οι δράσεις και οι επιτελέσεις είναι *ανοικτές* και *ατελείς* στην εξέλιξή τους. Σχεδιάζονται στη βάση ατελείωτων δρώμενων, παραστασιακών εκτελέσεων με σωματικά ενεργήματα, ανοικτούς αυτοσχεδιασμούς δίχως κατάληξη.
Εμφανίζεται η ιδέα διαλογικών επιτελέσεων στον χώρο (κινητικές χειρονομίες) σε μια

ανοιγμένη στον χρόνο διαδικασία στην οποία οι συμμετέχοντες (΄οντότητες΄, υποκείμενα), χωρίς προσδιορισμένα ή σαφή όρια μεταξύ τους, αποδομούνται (αναλύονται, διαστρέφονται και ανασυνθέτονται) σε μια διαχρονική ανταλλαγή (δίχως - τέλος).

Σε όλο το φάσμα των σταδίων της δουλειάς παρεμβαίνει ένας κριτικός και ερευνητικός άξονας ο οποίος αντλεί στοιχεία από την εμπειρία. Θέτει ερωτήματα γύρω από την τακτική που υιοθετείται κάθε φορά ως προς: -την αυτόνομη διαχείριση και την αυτοοργάνωση (επικοινωνία, ανεύρεση πόρων κ.α.), -την συμμετοχική αυτοδιάθεση (προσφορά, συνεισφορά), -τη διανομή (διαδίκτυο, ανεξάρτητες εκδόσεις), -τη συνύπαρξη με κοινότητες (διαδίκτυο, φεστιβάλ, πανεπιστήμιο), -τον διαμοιρασμό της πληροφορίας μέσα από τακτικές αυτομαθησιακής διαδικασίας, οδηγίες, εγχειρίδια (*do-it-yourself , how-to-make, instructions, manual*) και, -την ανάδραση (ενημερωμένες εκδόσεις cipo_, συμπερίληψη προτάσεων, αναφορές σε κοινότητες).
Οι ρομπότ διατάξεις Cipo_ (τεχνητής, ασαφούς ευφυΐας) επιδιώκουν εναλλακτικές αφετηρίες για τη φαντασία από παρεκκλίνουσες αυτοσχέδιες συναρθρώσεις, ανιστορικές παρεμβολές μέσων και μερών. Είναι ανοικτές στη νοημοσύνη του ανθρώπινου σώματος και εξαρτημένες από αυτό. Αναζητούν πρωτότυπες και αειφόρες (βιώσιμες) εκφράσεις, ανθεκτικές στους επίσημους περιορισμούς των παραδοσιακών θεσμικών κέντρων και την τεχνολογική τυποποίηση, μέσα από τη συνύπαρξη χάκερ μηχανισμών χαμηλής τεχνολογίας (*low-tech*) και υψηλής τεχνολογίας (*hi-tech*), την ανακύκλωση, την επανάχρηση, σε συνδυασμό με αναλυτικές και επεμβατικές λογικές.
Η διαλογική πρακτική εντοπίζεται στις διαδικασίες και στις τακτικές που ενεργοποιούν τακτικές αφαίρεσης-εξάρθρωσης (επιδιόρθωσης-ανακατασκευής, επανάχρησης, τροποποίησης) συχνά μέσα σε ένα ακαθόριστο παιχνίδι που η σημασία στρέφεται από τα αντικείμενα στα υποκείμενα.

Το πρόγραμμα Cipo_ υιοθετεί διαλογικές τακτικές και στοιχεία αλληλεπιδρώντας με έναν νομαδικό λόγο που προέρχονται από (τη θεωρία των μέσων, την πολιτική θεωρία, θεωρίες ταυτότητας-φύλου κ.α.). Επιδιώκει να μεταφέρει στις περιοχές της τέχνης και της αρχιτεκτονικής, κριτικές χωρικές τακτικές -*μεταξύ*.
Πρόθεση του εικαστικού προγράμματος είναι η εμφάνιση, η ενθάρρυνση και η ενεργοποίηση στο προσκήνιο προσωπικών λόγων και επεξεργασιών που μπορούν να επιτελούν θεμελιωδώς κοινούς τόπους από ελάχιστες (σωματικές) εκφράσεις, άμεσες συμπεριφορές και χειρισμούς (ως συστατικά συγκρότησης τόπων).
Τα τελευταία χρόνια οι διαλογικές συμμετοχικές διατάξεις Cipo_ επιδιώκουν περιοδικές παρεμβάσεις στο δρόμο. Σχεδιάζονται μετακινούμενες και φορητές για την προσέγγιση ευαίσθητων κοινωνικά αστικών χώρων.
Τροφοδοτούν μετακινούμενα ασχεδίαστα γεγονότα άμεσης έκφρασης με τη μορφή συλλογικών επιτελέσεων που αποκτούν διαστάσεις αυτόματων βιωματικών χειρονομιών, αυτοσχεδιασμών, επιτελεστικών συμπεριφορών κ.α. πράξεων ή ενεργημάτων.
Φιλοδοξούν να εγκαταστήσουν ανεπίσημες διαλογικές επικοινωνιακές πράξεις (αμφίδρομου χαρακτήρα) από ελεύθερους, απρογραμμάτιστους και ασταθείς τύπους πολλαπλών αλληλεπιδράσεων που ενισχύουν θετικά την καθημερινή εμπειρία.

[1] Η ρήξη με τη νεωτερικότητα εντοπίζεται στη μετάβαση, -από τις προγενέστερες μορφές εθνικής και υπερεθνικής κυριαρχίας προς τον αποκεντρωμένο και αποεδαφικοποιημένο μηχανισμό της κυριαρχίας της *Αυτοκρατορίας* (M. Hardt, T. Negri), -από το λαό προς το *Πλήθος* (P. Virno), -προς τις μορφές βιοεξουσιών (M. Foucault), -προς τη βιοπολιτική (θανατοπολιτική), -προς την άυλη συνεργατική επικοινωνιακή επιτελεστική εργασία. (Η κριτική ως αντι-ηγεμονική παρέμβαση, 2008).

[2] Σχετικά:

-Βλ. βιβλ.: Renou, Xavier, (*Petit manuel de desobeissance civile, a l'usage de ceux qui veulent vraiment changer le monde*, Editions Syllepse, Paris, 2009), *Μικρό εγχειρίδιο πολιτικής ανυπακοής, Προς χρήση αυτών που πραγματικά θέλουν να αλλάξουν τον κόσμο*, Ηλιόσποροι, (2011).

-Βλ. βιβλ.: CAE, (Critical Art Ensemble), Electronic Civil Disobedience, Autonomedia, N.Y., (1996).

-Βλ. βιβλ.: Etienne de la Boetie, (Discours de la servitude volontaire,(1553), Flammarion, 1993 / The Politics of Obedience: The Discourse Of Voluntary Servitude, Free Life Editions, 1975), *Πραγματεία περί εθελοδουλείας*, Πανοπτικόν, Κοζάνη, (2005).

-Βλ. βιβλ.: Henry David Thoreau, (Civil disobedience, 1849, Life without Principle), *Πολιτική ανυπακοή, Ζωή χωρίς αρχές*, το Ποντίκι.

[3] Βλ. βιβλ.: M. Hardt, A. Negri, *Η αυτοκρατορία*, Scripta, 2002. σ.287.

[4] // Η ΄Αποδόμηση΄ περιλαμβάνει την ακόλουθη σειρά ενεργειών*: εντοπισμός της αντίθεσης που διέπει κάποιο δεδομένο κείμενο και του προνομιακού όρου·* (μέσα σε αυτό) *αποκάλυψη των μεταφυσικών και των ιδεολογικών προϋποθέσεων της αντίθεσης· κατάδειξη του πως η αντίθεση λύνεται, ή αναιρείται μέσα σε αυτό το κείμενο, που υποτίθεται πως θεμελιώνεται από εκείνη· αντιστροφή της αντίθεσης,* (*μέσω αυτής ο μέχρι πριν μη-προνομιακός όρος, τώρα αναδεικνύεται ανάγλυφα·*) *μετάθεση της αντίθεσης και επαναδιαμόρφωση του εν λόγω πεδίου της προβληματικής.*

-Βλ. βιβλ.: Sorin Alexandrescu, Αποδόμηση. σσ. 116. Συλλογικό. [επιμ.] Γ. Κουζέλης. *Γραφή και ανάγνωση: Για τη χρήση της γλώσσας στις επιστήμες.* Αθήνα : Ε.Μ.Ε.Α.-Νήσος, 2001, Τόμ. Τοπικά γ'.

// Το χαρακτηριστικό παράδειγμα αναδεικνύεται στο στρακτουραλιστικό μοντέλο, πέρα από την ανισότητα σημαίνοντος και σημαινόμενου (που υπερισχύει έναντι του σημαίνοντος), εντοπίζεται και στην ανισότητα που εμφανίζεται στην ανομοιογένεια των όρων που συνθέτουν τα αντιθετικά δυαδικά ζεύγη (λ.χ. «άνδρας -γυναίκα»).

Ο μη- χαρακτηρισμένος (προνομιακός) όρος καταλαμβάνει τη θέση μεγαλύτερης γενικότητας, θεσπίζοντας μια ιεραρχία εντός της φαινομενικά ουδέτερης δομής του δυαδικού ζεύγους (λ.χ. *άνθρωπος /γυναίκα*, man: *άνθρωπος ή άνδρας*).

Ο Jacques Derrida ονόμασε ΄Αποδόμηση΄ τον χαρακτηρισμό αυτού του μη-χαρακτηρισμένου (προνομικαού) όρου τοποθετώντας το σημαίνον σε θέση υπεροχής έναντι του σημαινόμενου, κάτω από μια διαδικασία που εγκαθιστά στο κείμενο σχέσεις αντιστροφής, ανα-χαρακτηρισμού και ανα-πλαισίωσης.

-Βλ. βιβλ.: Hal Foster, Rosalind Krauss,Yve Alain Bois, Benjamin Buchloh, *Η τέχνη από το 1900: μοντερνισμός αντιμοντερνισμός μεταμοντερνισμός*, (2007). Αθήνα: Επίκεντρο. (σσ.44-46).

// Ο όρος ΄Αποδόμηση΄ *από τον Jacques Derrida συναντιέται κοινά στην Κριτική Ψυχολογία και στην μεταμοντέρνα γραφή, ιδίως όπως επηρεάστηκε από τον Michel Foucault, όμως είχε και ευρύτερη χρήση. Η αρχική χρήση από τον Jacques Derrida περιορίζονταν στην έκθεση του κρυφού «δυαδικού»* (μη-χαρακτηρισμένου, προνομιακού όρου) *ή των αντιθετικών υποθέσεων στα κείμενα.*

Η ΄Αποδόμηση΄ εντοπίζεται στην ανάλυση των κειμένων με τέτοιον τρόπο ώστε να *αποκαλύπτει υπογραμμίζοντας τις κρυμμένες ατζέντες που εμφανίζονται ΄στα διάκενα του κειμένου΄, παρουσιάζοντας τα κίνητρα του συγγραφέα, τις έτοιμες υποθέσεις προς το αναγνωστικό κοινό και τις ρητορικές μεθόδους* προσεγγίζοντας με αυτόν τον τρόπο το πολλαπλό κείμενο και τον κρυμμένο χαρακτήρα εντός του που ενυπάρχει στην πολυγλωσσική, πολυφωνική κατασκευή του διαλογικού μυθιστορήματος.

Μπορεί επίσης να χρησιμοποιηθεί για να διευρύνει αδιάσπαστες ολοκληρωμένες έννοιες και να αποκαλύψει την πολυπλοκότητα που τις διέπει ή τις σιωπηρές παραδοχές και προϋποθέσεις που προβάλλονται ως αυτονόητες κ.α..

-Βλ. βιβλ.: Graham Richards, *Psychology: The Key Concepts*, Routledge, London & N.Y., (2009).

[5] Βλ. βιβλ.: P. L. Wilson: (2009, σ.23-24), J. Rendell: (2006, p.1,8), M. Hardt, A. Negri: (2002, σ.193), G. Agamben: (2003, σ.25, 42), κ.α.

[6] Η φιλοσοφία, η αρχιτεκτονική και οι επιστήμες *δεν είναι απλά πειθαρχίες που παράγουν απαντήσεις ή λύσεις, αλλά πεδία που θέτουν ερωτήματα*. (Grosz, 2001).

[7] Βλ. δοκίμιο: Giorgio Agamben, *Metropolis*, (2006).
[8] (…) *ίσως η διαλογικότητα και η κοινωνικότητα να προβάλλονται στην τέχνη του σήμερα, επειδή φαίνεται να σπανίζουν σε άλλους τομείς* (…). (Foster, Hal - Krauss, Rosalind - Bois, Yve Alain - Buchloh, Benjamin, 2007).
- (ό.π.). Βλ. βιβλ.: H. Foster, R. Krauss,Y. A. Bois, B. Buchloh, *Διαδραστική αισθητική*, (2007). στο: Η τέχνη από το 1900: μοντερνισμός αντιμοντερνισμός μεταμοντερνισμός. (2007). Αθήνα: Επίκεντρο. (2η έκδ.2009). (σσ.667-668).
(H. Foster, R. Krauss,Y. A. Bois, B. Buchloh, Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism, Thames & Hudson Ltd, 2004).
[9] λ.χ. όταν πρόκειται για διαλογική ανάμειξη προϋπάρχοντος έτοιμου υλικού μέσα από πράξεις μεταπαραγωγής (postproduction, remix, sampling), είτε σε άλλες περιπτώσεις όπου η εικαστική δουλειά παρότι είναι ανοικτή και δεν έχει εκτελεστεί, όμως έχει ήδη περιγραφεί και υλοποιηθεί σε έναν βαθμό ή σε κάποιο ποσοστό και πιθανά να υφίσταται σε επίπεδο υποδομών.
[10] Η Lucy Lippard (ακτιβίστρια, συγγραφέας, φεμινίστρια, κριτικός τέχνης και επιμελήτρια) δήλωνε το 1980 χαρακτηριστικά πως, *κάθε νέο είδος καλλιτεχνικών πρακτικών πάει να καταλάβει χώρο, τουλάχιστον εν μέρει, έξω από τον κόσμο της τέχνης.* (…) *Ίσως οι νέες μορφές* (τέχνης) να *υπάρχουν μόνο* με τέτοιο τρόπο *θαμμένες σε κοινωνικές πηγές ενέργειας που δεν αναγνωρίζονται σήμερα ως τέχνη*. (Lippard, 1995).
[11] Σύγχρονος κριτικός παιδαγωγός, φιλόσοφος και κοινωνιολόγος, (1921-1997).
[12] Είναι καθηγητής ιστορίας τέχνης στο Τμήμα εικαστικών τεχνών του πανεπιστημίου της Καλιφόρνια στο Σαν Ντιέγκο και διευθυντής της καλλιτεχνικής συλλογής στο ίδιο πανεπιστήμιο.
[13] Βλ. βιβλ.: Emmanuel Lévinas, *Ολότητα και άπειρο,* (1989). (μτφρ.) Κ. Παπαγιώργης. Εξάντας. (σσ.63-68).
-Βλ. βιβλ.: Emmanuel Lévinas, *Ηθική* και *άπειρο,* (2007). (μτφρ.) Κ. Παπαγιώργης. Ίνδικτος. (σσ.386-387).
[14] Όταν σκεφτόμαστε με όρους σχέσεων μεταξύ υποκειμένων ή υποκειμενικότητας πρέπει να θεωρούμε τους ενδοψυχικούς μηχανισμούς των σχέσεων αυτών αρκετά σημαντικούς για την κατασκευή της ταυτότητας.
[15] Η ταυτοποίηση του εαυτού (σύμφωνα με την Diana Fuss) αποτελεί ερώτημα για τη σχέση, -του εαυτού με το ΄Άλλο΄, (-του υποκείμενου με το αντικείμενο, -του μέσα και του έξω). Αφορά την αλληλεξάρτηση δύο διαδικασιών που δουλεύουν σε διαφορετικές κατευθύνσεις αυτεπιβολής: -της εσωτερίκευσης ορισμένων απόψεων για το Άλλο μέσα από την αυτο-αναπαράσταση και την προβολή, και της εξωτερίκευσης των ανεπιθύμητων μερών του εαυτού επάνω στον Άλλο.
Στην κανιβαλιστική ή ιδιοπαθή ταύτιση (που ενέχει τον Σαδισμό) κανείς επιχειρεί να απορροφήσει και να εσωτερικεύσει το Άλλο στον εαυτό. Στην ετεροπαθική ταύτιση (ή τον Μαζοχισμό) το υποκείμενο στη διαδικασία της ταυτοποίησης στρέφεται έξω από τον εαυτό του. (Rendell, 2006).
[16] Είναι ιστορικός και θεωρητική της αρχιτεκτονικής, συγγραφέας και κριτικός τέχνης.
[17] Είναι θεωρητικός, κριτικός τέχνης και επιμελητής. Διευθυντής της Σχολής Καλών Τεχνών, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, στο Παρίσι. Έχει συγγράψει στη δεκαετία του ’00 τα βιβλία: *Relational Aesthetics* (1998), (αγγλική έκδ. 2002) και *Postproduction* (2001).
[18] Σύμφωνα με την Jane Rendell, η Suzi Gablik (εικαστική καλλιτέχνης, κριτικός και ιστορικός τέχνης) *ασκεί κριτική στη μοντερνιστική αισθητική της απόστασης από το Άλλο* προτείνοντας *αντίθετα τη δημιουργική συμμετοχή ή την εμπλοκή*. Ζητά να ξανασκεφτούμε τις σχέσεις μας με τους άλλους μέσα από την *ακρόαση* (έννοια που εισηγείται ο φιλόσοφος David Michael Levin) ο οποίος ονομάζει *΄πεφωτισμένη΄* την ακρόαση που προσανατολίζεται στην επίτευξη της αμοιβαίας κατανόησης. (Rendell, 2006).
[19] *Το όριο μεταξύ του εαυτού και του Άλλου θεωρείται ρευστό παρά αμετάβλητο* στα πλαίσια της διυποκειμενικής παρουσίας του εαυτού (του άλλου στον εαυτό), συγχρονίζεται *με τον -διασχεσιακό, -οικολογικό, -διαδραστικό χαρακτήρα* της πραγματικότητας.
[20] Οι κοινωνικές εικαστικές πρακτικές που δραστηριοποιούνται στην τέχνη του διαλόγου αντλούν στοχεία από τα ιστορικά κινήματα: -Dada, Situationism, Fluxus-, και τις πρακτικές των συμβάντων (*happenings*), περφόρμανς (*performances*), των εγκαταστάσεων, που κατά περίπτωση εντάχθηκαν στο *΄νέο-είδος-δημόσιας τέχνης΄* (*New Genre of Public Art*), στη *΄σχεσιακή αισθητική΄*, στις

ακτιβιστικές μορφές τέχνης, και στις ηλεκτρονικές τέχνες /μετα-κυβερνητική τέχνη, στη διαδικτυακή τέχνη (*network art /net art*) και στα *τακτικά μέσα* (*tactical media*).

[21] *Η "κοινοτική τέχνη" είναι γνωστή επίσης ως "διαλογική τέχνη", ή "ενασχολούμενη-με-την-κοινότητα" ή "βασιζόμενη-στην-κοινότητα" τέχνη, που αναφέρεται σε μια εικαστική δραστηριότητα η οποία βασίζεται στην ενεργοποίηση της κοινότητας. Οι δουλειές από αυτά τα είδη τέχνης μπορούν να αποκτούν οποιαδήποτε καλλιτεχνική μορφή και χαρακτηρίζονται από την διάδραση ή τον διάλογο με την κοινότητα.* [Wikipedia].

[22] Βλ. δοκίμιο: Roland Barthes, *The Death of the Author*, (1968).
-Βλ. βιβλ.: Roland Barthes, *ο θάνατος του συγγραφέα*, (1968). στο: Roland Barthes, εικόνα-μουσική-κείμενο. Αθήνα: Πλέθρον. (1988). (σσ.137-143).

[23] Συντίθεται από ανομοιογενή θραύσματα (αποσπάσματα, παραθέματα) οδηγώντας σε μη-γραμμικές, διακειμενικές αναγνώσεις. (Κρητιώτης, 2005).
-Βλ. βιβλ.: Σταύρος Κρητιώτης, *Το μηνολόγιο ενός Απόντος,* (2005).

[24] Η περιγραφή έχει δανειστεί από τους επιμελητές-συγγραφείς, Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve Alain Bois, Benjamin Buchloh, που παρουσιάζουν στους αναγνώστες τον τρόπο που μπορεί να διαπεραστεί το σύγγραμμά τους.
-Βλ. βιβλ.: *Η τέχνη από το 1900, μοντερνισμός αντιμοντερνισμός μεταμοντερνισμός.* 2η έκδοση 2009. Αθήνα: Επίκεντρο, 2007.

[25] Ο Mikhail Bakhtin θεωρεί πως *κάθε πράξη λόγου δομείται βάσει των θέσεων που καλείται να αντιμετωπίσει, ως απάντηση σε άλλους ομιλητές, τους οποίους προσπαθεί να αντικρούσει ή επιχειρεί να πείσει.* (Foster, Hal - Krauss, Rosalind - Bois, Yve Alain - Buchloh, Benjamin, 2007).

[26] Βλ. βιβλ.: Martin Buber, *Between Man and Man*, (1947) & Martin Buber, *I and Thou*, (1923).

[27] Βλ. βιβλ.: Jürgen Habermas, *Theory of Communicative Action.*

[28] Βλ. βιβλ.: Roland Barthes, *Camera lucida /Ο φωτεινός θάλαμος*.

[29] Η εννοιολογική τέχνη στηρίζεται για τον εικαστικό στην ιδέα πως η ΄μηχανή΄ που αναπτύσσεται για την παραγωγή τέχνης δεν θα πρέπει να είναι σύνθετη. Θα πρέπει να είναι όπως αναφέρει ο Sol LeWitt (…) *διαισθητική, εμπλεκόμενη σε όλους τους τύπους της διανοητικής εργασίας, χωρίς να είναι απαραίτητα λογική*, (…) *διανοητικά ενδιαφέρουσα στον θεατή, -φτιαγμένη να εμπλέκει τη σκέψη του θεατή, παρά το μάτι του, ή τα συναισθήματά του.* (…) *Ο εικαστικός καλλιτέχνης δεν έχει κανέναν έλεγχο για τον τρόπο που ο θεατής προσλαμβάνει την εικαστική δουλειά. Διαφορετικοί άνθρωποι θα καταλάβουν το ίδιο πράγμα με διαφορετικό τρόπο* (…) η καλλιτεχνική δουλειά *είναι ανοικτή στην αντίληψη όλων* και στην κατανόηση της αίσθησης των δεδομένων μέσα από την υποκειμενική εμπειρία (υπονοείται παράλληλα ο μη-τετελεσμένος και μη-οριστικός χαρακτήρας του έργου).
-Βλ. άρθρο: Sol LeWitt, *Paragraphs on conceptual art*, (1967).

[30] Η κοινή (συλλογική) εμπειρία (βασισμένη στη διάκριση) διαμορφώνει μια κοινή αποκλειστική συνείδηση που τυποποιείται ως κοινή ταυτότητα για την εξάπλωση και την κυριαρχία απέναντι στο ξένο, κάτι το οποίο αντανακλούν οι θεσμοί της τέχνης και οι εθνικές συμμετοχές των αντιπροσωπεύσεων που αποβλέπουν στη διεθνή επιρροή και ΄ακτινοβολία΄.

[31] Μυθοποιητικά, ιεροποιημένα, υπερβατικά, υπαρξιστικά, οντολογικά περιεχόμενα, φάνηκε να αποτελούν ιστορικά χρήσιμα εργαλεία, διευκολύνοντας παρακαμπτήριες οδούς στον λόγο της θεωρίας της τέχνης, στηρίζοντας ανεδαφικές προς τη ζωή αισθητικές θεωρίες και ιστορικές προκαταλήψεις ή ασθενείς αιτιολογήσεις που βασίζονταν πάνω σε εθικά προσωπικά πρότυπα που λαμβάνονταν ως ακλόνητες πεποιθήσεις (λ.χ. Theodor Adorno για τη τζαζ μουσική).

[32] (…) *ο Foucault* (philosophy of resistance) *επιδιώκει να συνεχίσει το νιτσεϊκό πρόγραμμα της κριτικής τους Λόγου με την καταστροφή της ιστορικής επιστήμης.* (Habermas, 1993). Θα λέγαμε αντίστοιχα πως η εργασία-Roland Barthes αποκαθιστά αναλύοντας πολλαπλά στο λόγο – γλώσσα, τις ιστορικές, πολιτισμικές, κοινωνικές, πολιτικές συμπεριφορικές συνθήκες που διαπερνούν το υποκείμενο, ενώ η εργασία-Jacques Derrida επιβάλλεται παρεμβατικά στο κείμενο εντοπίζοντας τις δίπολες ασθενείς έννοιες, διανοίγοντας το πεδίο της αντίληψής μας πέρα από το κείμενο, σε συσχετισμούς διαφοράς λόγου-πράξης στην πραγματική εμπειρία, μέσα από την εννοιολογική αποκατάσταση και επανεγκατάσταση των όρων.

[33] Βλ. βιβλ.: Michel Foucault, *Η ιστορία της τρέλας,* (2004). Αθήνα: Ηριδανός.

[34] Βλ. βιβλ.: Giorgio Agamben, *Χρόνος και ιστορία. Κριτική του στιγμιαίου και του συνεχούς*, (2003). Αθήνα: Ίνδικτος,.

[35] σύμφωνα με την κριτική του Walter Benjamin.
[36] Η οικολογία της ανοικτής πηγής (Open Source Ecology) είναι ένα δίκτυο από αγρότες, μηχανικούς, και υποστηρικτές το οποίο δημιούργησε τα τελευταία 2 χρόνια μια ανοικτού λογισμικού τεχνολογική πλατφόρμα που είναι χαμηλού κόστους και υψηλών απαιτήσεων. Υπόσχεται ότι επιτρέπει με σχετική ευκολία (DIY) κατασκευές πενήντα (50) διαφορετικών βιομηχανικών μηχανών, ως ένα πραγματικής κλίμακας Lego πείραμα που αρθρώνει διαφορετικά αρθρωτά εργαλεία σε συνδυασμούς προκειμένου να υλοποιηθεί σε ένα ολιστικό μοντέλο μια πλήρης οικονομία. [http://opensourceecology.org/, πρόσφατη είσοδος, 29/7/2013].
[37] Η *΄διαφορά΄* αποτελεί επίσης μια κυρίαρχη έννοια στην πρακτική του χακέματος (hacking) όπως την μεταχειρίζεται ο Wark McKenzie.
-Βλ. βιβλ.: Wark McKenzie, *A Hacker Manifesto*, (2004).
[38] Βλ. βιβλ.: Jacques Derrida, *L'écriture et la difference*, (1967).
[39] Σύμφωνα με τον φιλόσοφο Paul Feyerabend ο ντανταϊστής οπαδός είναι έτοιμος να εισάγει ευχάριστους πειραματισμούς ακόμη και σε πεδία όπου η αλλαγή και το πείραμα είναι εκτός συζήτησης, *-δεν έχει κανένα ενδοιασμό προκειμένου να υπερασπιστεί την πιο τετριμμένη ή την πιο εξωφρενική πρόταση*, *-δεν τρέφει ούτε αιώνια αφοσίωση, ούτε αιώνια αποστροφή για οποιοδήποτε θεσμό ή ιδεολογία.* (Feyerabend, 2006).
[40] Σύμφωνα με τον Paul Feyerabend που προτιμά τον όρο ντανταϊστής για τον οπαδό του επιστημολογικού αναρχισμού, αυτός διαφέρει από τον πολιτικό αναρχισμό που ενσωματώνει (όπως αναφέρει) στοιχεία σοβαρότητας και πουριτανικής αφοσίωσης. (Feyerabend, 2006).
[41] Βλ. βιβλ.: Hakim Bey, *T. A. Z.*. *The Temporary Autonomous Zone*, *Ontological Anarchy*, *Poetic Terrorism*, Autonomedia, (1991).
[42] Βλ. βιβλ.: Giorgio Vasari, *Καλλιτέχνες της Αναγέννησης*, (1995). Αθήνα: Κανάκη.
-Βλ. βιβλ.: Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ο καλλιτέχνης* ως *ιστορικό υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο αιώνα,* (2004). Αθήνα: Άγρα.
[43] Συμπεριλαμβάνονται κατασκευές: -μηχανικές, -κατοπτρικές, -πνευματικές, -αυτόματες, από τον Ἥρωνα Ἀλεξανδρεύς, (Heron Alexandrinus, Hero of Alexandria), 10-70 μ.Χ..
-το πρώτο αυτόματο ανθρωποειδές ρομπότ του προμοντέρνου δυτικού πολιτισμού που κατασκευάστηκε από τον Leonardo da Vinci γύρω στο 1495, (πριν ο ίδιος ξεκινήσει τις έρευνές του στην ανατομία και την κινησιολογία). (Franchi, 2005 p. 31).
-οπτικά καταγραφικά μέσα: (η camera obscura από τους, Leonardo Da Vinci, 1490, Athanasius Kircher, 1646, Christopher Scheiner, 1630), (τηλεσκόπιο που στήθηκε ως μέρος μιας camera obscura, Robert Hooke, 1670), (φορητή camera obscura, η μαγική λατέρνα / laterna magica /the magic lantern, τα mutoscope και η camera lucida του Athanasius Kircher, 1671), (που προϋπήρχε από το1558 και πιθανά ξαναανακαλύφθηκε), (το thaumatrope από τον Charles Babbage ο οποίος επινοούσε παρόμοια μηχανικά καθοδηγούμενα παιχνίδια, αυτόματα μουσικά κουτιά), (η κούκλα που μιλάει από τον Thomas Edison, 1890).
-όργανα και μηχανές από τον Athanasius Kircher, 1657, (-αέρα, -ατμού, -υδραυλικής μηχανικής πίεσης), -αντικείμενα, -παράξενα μουσικά όργανα, αυτοματοποιημένα σωληνωτά όργανα, ενισχυτές ήχου που επεκτείνουν το φάσμα της φωνής και της ακοής, μηχανισμοί μυστικής επικοινωνίας εξ αποστάσεως, αυτόματα υδροκίνητα όργανα,.
-αυτόματα (παιχνίδια) σε πραγματικό μέγεθος, (Jacques de Vaucanson, πάπια, 1η πλήρως αυτοματοποιημένη εφεύρεση, 1745), αυτόματα ανδροειδή, ανδρείκελα, (Pierre Jaquet-Droz, 3 κούκλες οι οποίες συνεχίζουν μέχρι σήμερα να λειτουργούν, 1768- 1774), (Wolfgang von Kempelen, αυτόματος σκακιστής, 1770, που εκτέθηκε στις αρχές της δεκαετίας του 1820 και καταστράφηκε από πυρκαγιά, 1854), (Julien Offray de La Mettrie, 1748, ο οποίος απέρριψε τον Καρτεσιανό δυϊσμό μυαλού-σώματος και πρότεινε τη μεταφορά της ανθρώπινης ύπαρξης στη μηχανή).
-υπολογιστικές μηχανές (Blaise Pascal, αριθμομηχανή, Pascaline, 1652), (Gottfried Wilhelm Leibniz, σχεδιασμός υπολογιστή, 1673, 1^{η} κατασκευή,1694), (Charles Babbage, 1^{ος} μηχανικός υπολογιστής διαφορικού λογισμού 1820 -1822, αναλυτική μηχανή, 1833), (Joseph-Marie Jacquard, μηχανικός αργαλειός, 1801), (Luigi Alyisio Galvani, διαγράμματα βιοηλεκτρισμού στα τέλη του 1780, -Φρανκεστάιν / Frankenstein).
[44] όπως προαναφέρθηκε αποκλείονταν από το επίσημο δόγμα για τις τέχνες της εποχής τους, ενώ η εκ των υστέρων ανάκληση του αποκλεισμού τους από την έρευνα στην ιστορία, θα επέφερε μια

συνταρακτική ρήξη στην προσχηματισμένη οπτική μας γύρω από τις εικαστικές τέχνες, καλλιεργημένη από τους θεσμούς του προγενέστερου ΄προηγμένου΄ δυτικού πολιτισμού.

[45] Παραμένει σωματικά περιορισμένο και ακινητοποιημένο στον χώρο, αυστηρά προσκολλημένο στο γραμμικό περιεχόμενο, να εξαντλείται στην άντληση συμφραζόμενων, (με τον κίνδυνο ανά πάσα στιγμή να εγκαταλείψει το ενδιαφέρον του), βυθισμένο σε μια ακολουθία ενεργής αναζήτησης μέσα στην κορεσμένη κατανάλωση σημείων που φιλοδοξούν να μετασχηματιστούν σε στοχευμένη πολιτική δράση, πέρα από την *΄κοινωνία του θεάματος΄*.

[46] Η δράση του ενεργού επιτελεστικού υποκείμενου στην πραγματική ζωή, -δε διαμεσολαβείται από κάποια σύμβαση, -δεν καθοδηγείται από κάποιο σχέδιο, -δεν υπαγορεύεται από κάποιο άγραφο ηθικό νόμο. Οι προσωπικές κρίσεις και θέσεις του εκλαμβάνονται ως συνεισφορές που εκθέτουν, συμπληρώνουν ή ακυρώνουν κάτι.

[47] Βλ. βιβλ.: Richard Sennett, *Η τυραννία της οικειότητας*, (1999).

[48] Sigmund Freud, *The uncanny*, (1919).

[49] Εικαστικός, συγγραφέας, ιδρυτικό μέλος του Political Art Documentation/Distribution (PAD/D: 1980-1988) και του REPOhistory (1989-2000).

Θεωρεί πως, *η γενικευμένη καλλιτεχνική δραστηριότητα διευρύνει τη δημόσια σφαίρα, αναμιγνύει μαζί, την κατανάλωση, την παραγωγή και την ανταλλαγή, ανακυκλώνοντας και αναδιανέμοντας, αγοράζοντας και οικειοποιώντας.*

[50] λ.χ.: RTMark, CAE -Critical Art Ensemble, Reclaim the Streets, REPOhistory, Ultra Red, κ.α.

[51] (ό.π.). λ.χ.: open-source-ecology [http://opensourceecology.org/].

[52] Βλ. άρθρο: Lygia Clark, *we refuse…,* (1966).

Στο κείμενό της η Lygia Clark σημείωνε πως (…) *ανήκει στην τρίτη ομάδα των ανθρώπων που προσπαθούν να παρακινήσουν* το κοινό στη συμμετοχή επισημαίνοντας πως *άλλαξε ολοκληρωτικά το νόημα της τέχνης.* Επίσης κατακρίνει τη μοντέρνα τέχνη αναφέροντας πως (…) εκείνη την εποχή *επιστρέφει στη λαϊκή τέχνη ελπίζοντας να συμπληρώσει το κενό που την διαχωρίζει από την πλειοψηφία. Σαν αποτέλεσμα σπάει τους δεσμούς που την ενοποιούν με την ανάπτυξη της οικουμενικής τέχνης και αγκαλιάζει μια τέχνη που είναι μόνο τοπική και επαρχιώτικη*.

- *Απορρίπτουμε τον καλλιτέχνη που προορίζεται να μεταδώσει μέσω του αντικειμένου του ένα ολοκληρωμένο μήνυμα χωρίς τη συμμετοχή του θεατή.*
- *Προτείνουμε την επισφάλεια ως νέα σκέψη της ύπαρξης απέναντι σε όλες τις στατικές αποκρυσταλλώσεις διαρκείας.*
-*Απορρίπτουμε όλους τους εξωτερικούς μύθους προς τον άνθρωπο.*
-*Απορρίπτουμε ως εκ τούτου την καλλιτεχνική δουλειά δίνοντας έμφαση στην πράξη του να κάνεις πρόταση*.
-*Απορρίπτουμε ως τρόπο έκφρασης τη διάρκεια. Προτείνουμε την πράξη ως πεδίου αφ' εαυτού εμπειρίας. Σε έναν κόσμο όπου ο άνθρωπος γίνεται ξένος στη δική του εργασία, τον προτρέπουμε μέσω της συνειδητής του εμπειρίας στην αποξένωση την οποία ζει.*
-*Απορρίπτουμε κάθε μεταβίβαση στο αντικείμενο ακόμη και όταν αυτό θα προσποιηθεί να δείξει το παράλογο όλων των εκφράσεων.*
-*Απορρίπτουμε τη Φροϋδική ιδέα του ανθρώπου που εξαρτάται από το ασυνείδητο παρελθόν του και δίνουμε έμφαση στην ιδέα της ελευθερίας.*

[53] Είναι καθηγήτρια γλυπτικής στη Σχολή του Ιδρύματος τέχνης του Σικάγο, επιμελήτρια, και καλλιτεχνική διευθύντρια προγραμμάτων για τον δημόσιο χώρο.

-Βλ. άρθρο: Mary Jane Jacob, *An unfashionable audience*, (1995). στο: Suzzanne Lacy, Mapping the Terrain: new genre public art. Seattle: Bay Press.

[54] Η Mary Jane Jacob αναφέρει για το *΄νέο-είδος-δημόσιας-τέχνης΄* της δεκαετίας του '90, πως *η πρόσφατη τέχνη ΄έξω από το κύριο ρεύμα΄ συναντά τον κριτικισμό και την αμφιβολία, -ζητά αναγνώριση και επαινείται ως ΄ νέο΄* ενώ παράλληλα *καταδικάζεται ως ΄μη-τέχνη΄*.

Θεωρεί πως η αντιφατική ειρωνία είναι πως ενώ *η ΄νέα-δημόσια-τέχνη΄ με το πρωτοποριακό κύρος της είναι προωθημένη στυλιστικά, καινοτομικά αλλά και πολιτικά,* εμπλέκεται με τα αποκαλούμενα *νέα μέσα* όπως βίντεο, περφόρμανς (performance), εγκαταστάσεις, προκρίνοντας την τοπικότητα και το κοινωνικό περιβάλλον των κοινοτικών ομάδων των μειονοτήτων χωρίς να *καταφέρνει να κερδίσει εύκολα έναν τόπο διάκρισης στον καλλιτεχνικό κόσμο των μαζικών μέσων και των Ιδρυμάτων* (…)

Η μεταχείριση του *΄νέου-είδους-δημόσιας-τέχνης΄* από τα Ιδρύματα *κυμαίνεται ανάμεσα στην*

παράβλεψη και την προώθηση, ως το τελευταίο πράγμα που έρχεται, ως η νέα πρωτοπορία, που κρίνεται κοινωνικά εμπλεκόμενη αλλά αισθητικά ασήμαντη. (Jacob, 1995).

[55] Είναι καλλιτέχνιδα, κριτική συγγραφέας και εκπαιδευτικός.

[56] Βλ. άρθρο: Suzi Gablik, *Beyond the Disciplines: Art without Borders*, (2004).

[57] Η Suzi Gablik διερωτάται *πόσοι εικαστικοί αισθάνονται ελεύθεροι να εργάζονται έξω από το επιβεβλημένο για εκείνους πεδίο και πόσοι είναι πρόθυμοι να διαφοροποιηθούν αναμιγνύοντας την τέχνη και τη ζωή* (…). Αναφέρει πως, *άσχετα με το πόσο πολύ η λίγο η άποψη του εικαστικού διευρύνεται και επαναπροσδιορίζεται, αρκετοί συνεχίζουν να νιώθουν βολικά με την εικόνα για τον εικαστικό ως κατασκευαστή αντικειμένων τα οποία ανακυκλώνονται στο δίκτυο των συναφών προς την τέχνη εικαστικών Ιδρυμάτων όπως οι αίθουσες τέχνης και τα μουσεία.* (Gablik, 2004).

[58] Η Suzi Gablik θεωρεί ότι τα Ιδρύματα χαρακτηρίζονται και προσδιορίζονται από την ιδεολογία της αγοράς και τους γρήγορους ρυθμούς καλλιτεχνικής παραγωγής για την ΄επαγγελματική αναγνώριση΄ με σκοπό τον οικονομικό έλεγχο και την κυριαρχία παράγοντας *τέχνη-ως-εμπόρευμα* που στερείται τον όποιο χρήσιμο κοινωνικό ρόλο. (Gablik, 2004).

[59] Η Suzi Gablik συμμερίζεται την άποψη του θεωρητικού φυσικού στο (CNRS) Basarab Nicolescu, ο οποίος θεωρεί πως η *ενδοεπιστημονικότητα* μπορεί να συνθέσει *δυναμικές διαφορετικών (ή αμοιβαίων) επιπέδων πραγματικότητας σε μια* (*ανοικτή ενότητα*)*, χωρίς καμία επιστήμη ειδικά να είναι προνομιούχα.* Ο Basarab Nicolescu *διαφοροποιεί προσεκτικά* την *ενδοεπιστημονικότητα από την πολυεπιστημονικότητα (που διευρύνει το πλαίσιο των ιδιαίτερων επιστημών) και από την διεπιστημονικότητα (που προσφέρει μεθόδους που εισέρχονται από τη μια επιστήμη στην άλλη).* (Gablik, 2004).

[60] Βλ. βιβλ.: Susan M. Pearce, *Museums, objects and collections*: a cultural study, (1992).

[61] Ο Georges Perec σχολιάζει ειρωνικά, περιπαικτικά και στωικά πως *οι «ιδιωτικές πινακοθήκες» μαζί με την ίδια την έννοια του μουσείου και, φυσικά τον πίνακα ως εμπορεύσιμο είδος, θεμελίωναν την πράξη του ζωγραφίζειν πάνω σε μια «αντανακλαστική δυναμική», μια δυναμική δηλαδή που αντλείται απ' τη ζωγραφική των άλλων* (…) *τον ακριβολογικό παροξυσμό,* αλλά και (…) *την αισθητική σημασία της κατοπτρικής συνείδησης του εαυτού του ζωγράφου.* (Deleuze, 1973).

[62] Ο Walter Benjamin *διερωτάται αν οι δημόσιες συλλογές θα μπορούσαν να είναι κοινωνικά λιγότερο προβληματικές και επιστημονικά χρησιμότερες από τις ιδιωτικές.* Αναφέρει επίσης πως *τα μουσεία ενδιαφέρονται κυρίως για εντυπωσιακά δείγματα* (…) *ενώ οι συλλέκτες διακρίνονται συνήθως για την πρωτοτυπία της επιλογής των αντικειμένων τους.* (Benjamin, 1978).

[63] Είναι καθηγήτρια γλυπτικής στη σχολή του Ιδρύματος τέχνης του Σικάγο, επιμελήτρια, και καλλιτεχνική διευθύντρια προγραμμάτων για το δημόσιο χώρο.
-Βλ. άρθρο: Mary Jane Jacob, *An unfashionable audience*, (1995). στο: (επιμ.,συγγρ.) Suzzanne Lacy, Mapping the terrain: new genre public art. (1995).

[64] Οι *Group Material* είναι μια συνεργατική, μη-ιεραρχικής δομής, ανεξάρτητη ομάδα που βασίζεται στη Νέα Υόρκη, η οποία ξεκίνησε το 1979 από μια πολυπληθή ομάδα δεκατριών (13) εικαστικών που σταδιακά και μέχρι το 1989 παρέμειναν τελικά στην ομάδα τρείς (3).
Δραστηριοποιήθηκαν στη δημόσια σφαίρα τρεφόμενοι πολιτικά και κοινωνικά από το εμπορικό σύστημα, αποδεχόμενοι το ρόλο τους σε αυτό. Η ομάδα ήταν αφοσιωμένη στις εναλλακτικές πρακτικές και στις αντιθετικές κριτικές που ασκήθηκαν στις αρχές της δεκαετίας του ΄80 (όπως: του φεμινισμού, της αντι-αποικιοκρατικής κριτικής, και του (DIY/ *do-it-youself*).
Επέλεγαν να βρίσκουν τους πόρους τους οι ίδιοι συνεργαζόμενοι κατά καιρούς και με τα θεσμικά Ιδρύματα. Για να πετύχουν την οικονομική ανεξαρτησία τους οικειοποιήθηκαν εταιρικές εμπορικές πρακτικές, την εκμετάλλευση ιδιωτικών χώρων (ιδιωτικού χαρακτήρα) στο δημόσιο χώρο, εξασκώντας παρεμβατικές πρακτικές όπως: μαρκάρισμα κτηρίων, παράνομες εγκαταστάσεις στην πόλη, προσωρινές ενεργοποιήσεις εναλλακτικών απροσδόκητων χώρων, για παράδειγμα: -σε βραχυπρόθεσμες καταλήψεις, -σε παραχωρήσεις κενών, -σε ενοικιάσεις εμπορικών χώρων και σημείων στην πόλη, (με σκοπό την προσωρινή εγκατάσταση: εκθετηρίων, πινάκων ανάρτησης διαφημίσεων, εργαστηρίων και φόρουμ). Ο εικαστικός τους λόγος επεκτάθηκε στα μαζικά μέσα επικοινωνίας (Μ.Μ.Ε.) και στην εμπορική διαφήμιση (λ.χ. ενοικιάσεις διαφημιστικού χώρου: -σε εφημερίδες, -σε φυλλάδια, -σε γιγαντοοθόνες, -σε γιγαντοαφίσες, -στον υπόγειο).
Η ομάδα στράφηκε σε αντίθετες πολιτικές προς την διαχωρισμένη αγορά της τέχνης και του κόσμου

και ανέπτυξε θέσεις για τον δημόσιο χώρο της πόλης, -απέναντι προς εκείνους που παίρνουν τις αποφάσεις για το ορατό και το μη-ορατό, -την *Ντισνεο-ποίηση* και -τον *εξευγενισμό*.

[65] Η Julie Ault είναι ιδρυτικό μέλος των *Group Material* και στο άρθρο της, *public art*, παρουσιάζει ομαδικές (διαλογικές) συμμετοχικές εικαστικές δουλειές μέσα από διαδικασίες στην τέχνη που αποκτούν τοποειδικά χαρακτηριστικά και προσιδιάζουν στο πλαίσιο του κάθε ιδιαίτερου τόπου (*site-specific*), εμπλέκοντας αρχικά πρακτικές που στην συνέχεια σε διαφορετικές μορφές δράσης και μέσα, χαρακτηρίστηκαν με τον όρο *τακτικά μέσα* (*tactical media*).

[66] *Οι σύγχρονες απαιτήσεις για το μουσείο είναι πως θα πρέπει να είναι αποκριτικό προς το κοινό, να αυξάνει την προσβασιμότητα, να παρέχει διδακτικό υλικό και εκπαιδευτικά προγράμματα και να διευρύνει το χαρακτήρα του πέρα από το ρόλο του φύλακα και του εκθέτη του πολιτισμού*. (Jacob, 1995).

Στις δεκαετίες του ΄70 και ΄80 το μουσείο επικεντρώθηκε στην προσέλκυση του θεατή ως μέλους, πελάτη, ή/και χορηγό με την ανάπτυξη καφέ-εστιατορίων, αιθουσών συγκεντρώσεων, βιβλιοπωλείων και άλλων καταστημάτων ενώ στο τέλος της δεκαετίας του ΄90, στο πνεύμα της πολυπολιτισμικής ανησυχίας κατευθύνθηκε στη μορφή του διδακτηρίου-εκπαιδευτήριου *και στα προγράμματα* (σύμφωνα με την Mary Jane Jacob) *προβολής, παρόλο που ουσιαστικά συνεχίζει να αποικιοκρατεί τα πρόσωπα και τις κοινότητες μετατρέποντάς τους σε μουσειόφιλους* (στο δικό του πλαίσιο) *παρά εγκαθιστώντας νέες σχέσεις δομής*. (Jacob, 1995).

[67] Η Mary Jane Jacob παραπέμπει στο δημόσιο έργο το οποίο ανήκει στο επίπεδο του δρόμου καλύπτοντας τα ενδιαφέροντα όσων αντιπροσωπεύει γεωγραφικά ή κοινωνικά όπως ισχυρίζεται. Σχολιάζει πως, (…) *οι αναμορφωτές ανακαλύπτουν ότι ο κλειστός πυρήνας, όπως τα Ιδρύματα τέχνης, βρίσκονται σε διαφωνία με την κοινωνική ημερήσια διάταξη.* (Jacob, 1995).

[68] Ο El Lissitzky (Lazar Markovich Lissitzky) ήταν εικαστικός, σχεδιαστής, τυπογράφος, φωτογράφος, αρχιτέκτων. (1890-1941).

Ο Alexander Dorner ήταν ιστορικός τέχνης, διευθυντής μουσείων. (1893-1957).

[69] Η εγκατάσταση του El Lissitzki, απέδιδε έμφαση σε χειρισμούς πάνω σε συρτάρια, σε ντουλάπια και σε ράφια πάνω στα οποία ο θεατής σε μια νέου είδους αντιληπτική αλληλεπίδραση, μπορούσε να τα χειριστεί συμμετέχοντας από μόνος του στην αυτοπροσαρμογή της ίδιας της θέσης του σε σχέση με την αναπροσαρμογή των αντικειμένων σε νέες σχέσεις. (Foster, Hal - Krauss, Rosalind - Bois, Yve Alain - Buchloh, Benjamin, 2007).

[70] Βλ. άρθρο: Stephen Willats, *Practice in the Art Museum*, (2001). Multichannel Workshop. Control Magazine. Issue 16.

[71] Βλ. βιβλ.: Nicholas Serota, *Experience or Interpretation*: *The Dilemma of Museums of Modern Art*, (1995).

-Βλ. βιβλ.: Paul Valéry, *Το πρόβλημα των μουσείων*, (2010). Αθήνα: Principia.

[72] Καλλιτέχνιδα, καθηγήτρια τέχνης και κριτικών σπουδών στη Σχολή Εικαστικών Τεχνών στο πανεπιστήμιο Pennsylvania State.

Σημειώνει για το μουσείο ότι πρόκειται για ένα Ίδρυμα ξεπερασμένων επιμελητικών πρακτικών το οποίο χρειάζεται ριζική επανα-επινόηση, πέρα από τον σχεδιασμό ιστοσελίδων, διαδραστικών οδηγών για τις συλλογές και πέρα από την επαναδιάταξη των μηχανισμών έκθεσης και αρχιτεκτονικής. Αναφέρει για το μουσείο που οραματίζεται ο Roy Ascott ως έναν χώρο δεδομένων, ή ως ένα τηλεματικό περιβάλλον ή δυνητική πραγματικότητα που μπορεί να μεγαλώνει και να αναπτύσσεται διαπερνώντας όλα τα υπάρχοντα συστήματα. (Osthoff, 2004).

[73] Το ιδανικό αυτό μουσείο σύμφωνα με τον Roy Ascott εμπλέκει υβριδικές επιστήμες γενετικής, μοριακές νανο-τεχνολογίες, πέρα από την προγενέστερη ιδέα του μουσείου της δεύτερης περιόδου που σήμαινε έναν παθητικό φορέα ψηφιακών αναπαραστάσεων ή τεχνολογίας δικτύων με στόχο την ταξινομητική αποθήκευση του πολιτισμού.

-Βλ. άρθρο: Roy Ascott, *The Museum of the Third Kind*, (1995).

[74] Ιστορικός και κριτικός τέχνης, διδάσκει μοντέρνα και σύγχρονη τέχνη, φεμινιστική θεωρία και αστική θεωρία, στο Πανεπιστήμιο Columbia της N.Y..

[75] Βλ. δοκίμιο: Gregory Sholette, *Some Call It Art. From Imaginary Autonomy to Autonomous Collectivity*, (2002).

[76] Η *κριτική αυτονομία* όπως υποστηρίζεται από τον Gregory Sholette προσδοκά να ενεργοποιήσει κύτταρα εικαστικής παραγωγής: άτυπες καλλιτεχνικές ομάδες που θα αποκτήσουν αυτοσυνείδηση

της παρούσας συλλογικότητάς τους, *χωρίς να φοβούνται να αξιοποιήσουν και να χειριστούν την πλήρη κλίμακα της δημιουργίας τους στον πολιτισμό, στις τεχνολογίες και στις στρατηγικές που τώρα πολλαπλασιάζονται μέσα στο ανακυκλούμενο σύστημα του παγκόσμιου σώματος*. Θεωρεί πως *σε αυτό το μετα-εθνικό όπως αναφέρει περιβάλλον η θέση περί καλλιτεχνικής αυτονομίας μαζί με την καλλιτεχνική συμβολική αξία, είναι περιθωριοποιημένη και αφομοιωμένη από την παγκόσμια αγορά, αφορώντας ένα επόμενο εμπορικό σήμα για τη διάθεση ιδιαίτερων προϊόντων ψυχαγωγίας*. (Some Call It Art. From Imaginary Autonomy to Autonomous Collectivity, 2002).

[77] *Οι πιέσεις για ιδιωτικοποίηση συντονίζονται με τη γενικότερη καλλιτεχνική δραστηριότητα που γίνεται πιο καθαρά ορατή στην ψηφιακή μορφή, αφού πρώτα έχει μορφοποιήσει τις λέξεις ΄τέχνη΄ και ΄καλλιτέχνης΄ στην προγενέστερη φαντασιωμένη αυτονομία*.

Ο Gregory Sholette αναφέρει πως, *οι μετα-μοντέρνοι ψηφιακοί καλλιτέχνες όπως οι πρώιμοι πρωτοπόροι ζητούν μια νέα ουτοπία, αλλά όμως οι πρακτικές τους είναι βιώσιμες* (στην αγορά), *όπως συμβαίνει σε μια επιχειρηματική προσπάθεια* (…) *ακόμη και αν η καλλιτεχνική ημερήσια διάταξη αναμιγνύει το αισθητικό παιχνίδι με την κερδοσκοπία.* (…) *Αυτό που απομένει από την καλλιτεχνική αυτονομία* (αυτού του είδους) *είναι ένα ιδιαίτερο εμπορικό εργαλείο για τον υψηλό-πολιτισμό και την βιομηχανία των μαζικών μέσων, –ο τίτλος για το συγκεκριμένο εμπορικό είδος του πολιτισμικού κεφαλαίου* (όρος του Pierre Bourdieu) πια *ονομάζεται ΄τέχνη΄*. (Some Call It Art. From Imaginary Autonomy to Autonomous Collectivity, 2002).

[78] Τα *΄Τακτικά* Μέσα΄ (*Tactical Media*) αναφέρονται με έναν όρο που επινοήθηκε το 1996 για να επισημάνει τη μορφή ενός ακτιβισμού που χρησιμοποιεί τα σύγχρονα μέσα για πολιτική εμπλοκή. Ο όρος περιγράφει εικαστικές πρακτικές από παρεμβατικά μέσα, στη δημόσια σφαίρα, που δραστηριοποιούνται ασκώντας κριτική στην κυρίαρχη πολιτική και οικονομική τάξη πραγμάτων μέσα από τη δημιουργία εναλλακτικών (αυτόνομων) μέσων ενημέρωσης – αντιπληροφόρησης, που επεκτείνονται στην τροφοδότηση της κοινότητας από εναλλακτικές αυτόνομες μορφές οικονομίας, παρέχοντας συσκευές και ελεύθερο λογισμικό ανοικτού κώδικα.

Στις πρακτικές τους εμπλέκονται θεωρητικοί των μέσων και εικαστικές ακτιβιστικές ομάδες όπως οι: Critical Art Ensemble (CAE), RTMark, The Yes Men, Electronic Disturbance Theater, Institute for Applied Autonomy, Bureau of Inverse Technology, subRosa, I/O/D, μεταξύ και άλλων. [wikipedia]

[79] Βλ. βιβλ.: Jacques Rancière, *Le Maître ignorant*, (1987).

Κεφ.2. επιτελώντας το ατομικό ή ομαδικό εικαστικό πρόσωπο

εισαγωγή

Στο κεφάλαιο διερευνούνται οι πολλαπλές ταυτότητες που δυνητικά προσλαμβάνει και επιτελεί το εικαστικό πρόσωπο (άτομα ή ομάδα) στα πλαίσια της πραγματικής ζωής, προσδιορίζοντας ως τις κοντινότερες προς την διαλογική σκέψη, τις *-μεταξύ* ταυτότητες των: *-χάκερ*, *-μπρικολέρ*, *-υποκινητή*, *-περφόρμερ*[1].
Επικεντρώνεται στη δραστηριότητα εικαστικός-καλλιτέχνης και στο ίδιο το υποκείμενο (πρόσωπο) ή την εαυτότητα, η οποία κατασκευάζεται μέσα από τις διαδράσεις στην πραγματική ζωή, στο σύστημα-τέχνη, αλλά και σε εναλλακτικές επαγγελματικές δράσεις γύρω από την τέχνη.
Από τη δύση του μοντέρνου τις τελευταίες δεκαετίες γεννήθηκαν και αναπτύχθηκαν αρκετές εναλλακτικές και ρόλοι οι οποίοι μπορούν να χαρακτηρίσουν και να περιγράψουν σήμερα τη δραστηριότητα εικαστικός-καλλιτέχνης. Η πολλαπλή ταυτότητά του δομείται εφήμερα στον εργασιακό κοινωνικό χώρο οδηγώντας σε ένα πλουραλιστικό, πολυφωνικό, πρόσωπο.

Οι δραστηριότητες του εικαστικού επιτελούν *-μεταξύ* ταυτότητες οι οποίες αντιστοιχούν σε διαφορετικούς τύπους επαγγελματιών και διαμεσολαβούνται από αυτές, από τους διαδοχικούς κοινωνικούς ρόλους που αναλαμβάνει το πρόσωπο-εικαστικός στην ανάμειξή του στην πραγματικότητα της ζωής.
Οι πρακτικές και οι ρόλοι που αναλαμβάνει γενικότερα είναι παροδικοί και δομούν προσωρινά την υποκειμενικότητα του εικαστικού και ως συνέπεια τους διυποκειμενικούς χώρους οι οποίοι ορίζονται γύρω από αυτές τις δραστηριότητες.
Η πολιτική κοινωνική του ταυτότητα παράγεται στις επικρατούσες κοινές παγκόσμια επαπειλούμενες για το επάγγελμά του συνθήκες μέσα από την ενασχόλησή του με αρκετά διαφορετικά επαγγέλματα που αναλαμβάνει, στη γενικευμένη παγκόσμια κατάσταση επαγγελματικής επισφάλειας που εκδηλώνεται σε όλα τα φάσματα της ζωής, καθορίζοντας, από τις σχέσεις της συνύπαρξης στον δημόσιο χώρο μέχρι το είδος της εκπαίδευσης, της πρόνοιας, και της διαχείρισης των κοινών πόρων.
Δεν δραστηριοποιείται στο σύστημα-τέχνη όπως παραδοσιακά σε διαχωρισμένες ή απομονωμένες σφαίρες από την πραγματική ζωή, αλλά σε διαπλεγμένα μεταξύ τους συστήματα συγγενών πράξεων στην κυριολεκτική ζωή.

Οι συνθήκες επισφάλειας, ελαστικής εργασίας σε κοντινά εφαρμοσμένα και παράπλευρα αντικείμενα στην τέχνη, τα οποία τροφοδοτούνται από τις εικαστικές τέχνες, διαμορφώνουν το προφίλ ενός επισφαλούς υποκείμενου, διαχωρισμένου από το κύριο ενδιαφέρον του, συχνά χωρίς δυνατότητα κριτικής απόστασης των υπηρεσιών που προσφέρει, της άμισθης ή της εθελοντικής εργασίας[2].
Το καλλιτεχνικό υποκείμενο βρίσκεται συνεχώς διαθέσιμο να αναλαμβάνει υποχρεώσεις

ρισκάροντας σε ξεχωριστές και απαιτητικές αποστολές, που κάποιες στιγμές το στρέφουν στην οργάνωση ρομαντικών και ουτοπικών αυτόνομων συστημάτων εξόδου, ενώ άλλες φορές το στρέφουν σε συμβιβαστικές και μετριοπαθείς λύσεις.
Γενικότερα, από τη μια πλευρά αρνείται έναν μελαγχολικό ή απαισιόδοξο κυνισμό, και από την άλλη, αρνείται τις ρομαντικές αφελείς τάσεις φυγής.
Ίσως μετατρέπεται (αυτοπεριορισμένο) σε ένα είδος ιερής (επαπειλούμενης, έκθετης, ευάλωτης) μη-ύπαρξης που αποστερείται πολιτικών-κοινωνικών ιδιοτήτων, που αυτο-εξαιρείται από το δικαίωμα του πολίτη (συνδεμένο με το φιλελεύθερο αίτημα ισότητας απέναντι στο νόμο και τα ανθρώπινα δικαιώματα) και πιθανά θωρακίζεται πίσω από έναν *άνθρωπο-χωρίς-ιδιότητες*.
Ενώ ανήκει στο ΄επίσημο΄ βιο-κοινωνικό σώμα είναι σαν να βρίσκεται σε μια παράλληλη – *μεταξύ* κατάσταση εκκρεμότητας *Λίμπο* (*Limbo / Limbus*)[3], *μη-ανήκειν*, χωρίς να μπορεί να υπαχθεί στον κόσμο και χωρίς δυνατότητα να αυτοπροσδιοριστεί, παραμένοντας έκθετο, ίσως και ανεύθυνο για τον εαυτό.

Οι συλλογικές δράσεις προσφέρονται για τη διάρθρωση πολλαπλοτήτων: -πολλαπλών υποκειμένων, -πληθυντικών προσώπων, εφήμερων κοινών συλλογικών σωμάτων (ομάδες -κολεκτίβες), τα οποία σχηματοποιούν *κοινούς-και-σε-απόσταση* χώρους συλλογικότητας, αυτονομίας και συνεργασίας.
Φιλοδοξούν να διασπάσουν τις πιθανές ζώνες (αυτο-)αποκλεισμού ή εξατομίκευσης (που προέρχονται από το σύστημα-τέχνη) και τα περιοριστικά όρια (αυτο-)απομόνωσης, τους εξειδικευμένους ελέγχους που θέτονται από τις μικρές ή μεγάλες βιο-εξουσίες, προς διεθνή διευρυμένα δίκτυα κοινοτήτων.
Επιδιώκουν αντιστάσεις απέναντι στην ουσιοκρατική κοινότητα, μέσα από συμμετοχικές διαδικασίες ανοικτού ή αμφίδρομου χαρακτήρα, επιτρέποντας παράλληλα συλλογικές ανταλλαγές και κριτικές (χωρικές) παρεμβάσεις.
Τα παραδοσιακά σαφή όρια της αυτόνομης από τη ζωή, ατομικής (μονοφωνικής, μονογλωσσικής) εικαστικής δραστηριότητας, εγκαταλείπονται από νέους πολλαπλούς εναλλασσόμενους ρόλους για τους συμμετέχοντες (και το καλλιτεχνικό υποκείμενο), προς μη-σταθερές μορφές ανοικτών διαδράσεων στον χρόνο, επεκτείνοντας και διαχέοντας τα ρευστά όρια των ρόλων.

εικαστικός-καλλιτέχνης: πολιτική δραστηριότητα-ζωή & σύστημα-τέχνη

Η Suzi Gablik[4] θεωρεί πια πως *ένα αρκετά μεγάλο μέρος της ΄νέας τέχνης΄ εστιάζει στην κοινωνική δημιουργικότητα παρά στην αυτοέκφραση, αντικρούοντας τελικά εμφανώς το μύθο της απομονωμένης ευφυούς-ιδιωτικής υποκειμενικότητας* (του εικαστικού-καλλιτέχνη) που βρίσκεται *πίσω από τις κλειστές πόρτες των στούντιο, -διαχωρισμένος από τους άλλους και τον κόσμο.* (Gablik, 1992). Διακρίνει *κρυμμένους προσωπικούς και πολιτιστικούς μύθους οι οποίοι μορφοποίησαν την καλλιτεχνική ταυτότητα στον μοντέρνο κόσμο, όπως ο μύθος της απομονωμένης ευφυίας που η τελειότητά της εκτείνεται προς την απόλυτη ανεξαρτησία της από τον κόσμο*[5]. (Gablik, 1992).
Η Suzi Gablik θεωρεί ότι το μοντερνιστικό προφίλ του εικαστικού-καλλιτέχνη ως μοναδικού

δημιουργού, διαχωρισμένου και απομονωμένου από τον κόσμο, τον οποίο βιώνει μόνος του κάτω από την αυτοαντίληψη για τον εαυτό ότι είναι τελείως ξεχωριστός από την κοινωνία, στοιχειοθετεί *την αποτυχία της ιστορίας του μοντερνισμού να συνδεθεί με το αρχετυπικό Άλλο*[6]. Πάνω σε αυτό το μοντέλο ο εικαστικός προβαίνει σε κρίσεις εξ αποστάσεως, αποξενωμένος από την πραγματική ζωή, πολλές φορές ανταγωνιστικά και ενάντια στο ΄εχθρικά΄ προσλαμβάνον κοινωνικό περιβάλλον του[7] (ιστορικά στρέφεται ενάντια στη μικροαστική κοινωνία και *η αυτοαπομόνωσή του και ο ατομικισμός του γίνονται σχεδόν ιερά* στοιχεία της φύσης του[8]).

Ο Gregory Sholette[9] συμπεραίνει ότι μόνο σε θεωρητικό επίπεδο παραμένουν οι εικαστικοί ανατρεπτικοί και ανεξάρτητοι χωρίς να επηρεάζονται από τη θεσμική ισχύ των Ιδρυμάτων και την καλλιτεχνική βιομηχανία.
Διατηρώντας μια έμφυτα ευάλωτη και επισφαλή δραστηριότητα (ειδικά σήμερα) μαθαίνουν με διαφορετικούς τρόπους: -να προωθούν μόνοι τους τον εαυτό τους, -να έχουν παράλληλες πολλαπλές δραστηριότητες, που συνήθως είναι παροδικές, μερικής απασχόλησης, επίσης, -να επενδύουν στην ιδιωτικότητα και στην ατομικότητα στη ζωή τους και στην επαγγελματική τους πορεία.
Θεωρεί πως οι εικαστικοί-καλλιτέχνες σε σχέση με τους άλλους εργαζόμενους, πολύ περισσότερο δεν είναι ανεξάρτητοι από το ανταγωνιστικό πρόγραμμα που κατατρέχει όλους τους κλάδους, ή ανεξάρτητοι από τους ρυθμούς των ελευθέρων αγορών, ενώ ουσιαστικά βρίσκονται απέναντι από μια αποκομμένη από τη ζωή τους τέχνη, χωρίς όμως να που διατηρούν αυτονομία εφού η δραστηριότητά τους είναι ελεγχόμενη από το κεφάλαιο.
κατά την άποψή του είναι λάθος να αντιμετωπίζει κανείς τους εικαστικούς γραφικά ως μποέμ ή ως κοινωνικά απόκληρους[10] αφού αντιθέτως οι εικαστικοί εκπαιδεύονται δια βίου, και δηλώνουν εθελοντική διάθεση για άμισθη εργασία, εργαζόμενοι υπερβολικές και δύσκολες ώρες, παράγοντας σε μεγάλο βαθμό δωρεάν ένα κοινό *΄πολιτιστικό κεφάλαιο΄* (και σύμφωνα με τον όρο του Pierre Bourdieu).

Στην πραγματικότητα (αναφέρει ο Gregory Sholette) οι εικαστικοί συνεχίζουν να βλέπουν όμως τον εαυτό τους ως αυτόνομους παραγωγούς, θεωρώντας πως είναι αποκομμένοι από τις συνθήκες της πραγματικής ελεύθερης αγοράς, εγκαταλειμμένοι από τις παροχές κοινωνικής πρόνοιας ή την κρατική μέριμνα, χωρίς να προβάλουν τις απαιτήσεις τους όταν παράγουν τέχνη για τις αίθουσες τέχνης και τις συλλογές των μουσείων.
Χωρίς διεκδικήσεις σε ότι αφορά τα κλαδικά εργασιακά τους δικαιώματα, προσαρμόζονται μοναχικά στις αλλαγές που επιφέρουν η ιδιωτικοποίηση και η νεότερη φιλελεύθερη οικονομία με τις επισφαλείς και ανταγωνιστικές οικονομικές συνθήκες αστάθειας ενός ισχυρά εδραιωμένου καπιταλισμού.
Το επιβαρυμένο πρόγραμμα που ακολουθούν σε αρκετές από τις απασχολήσεις τους, τους κάνει να αφιερώνουν λιγότερο χρόνο για την παραγωγή τέχνης (αναφέρει ο Gregory Sholette) κάτι το οποίο εγγράφεται και ανακλάται εμφανώς στα αποτελέσματα της δουλειάς τους, τόσο σε σχέση με τους χειρισμούς και τις τεχνικές των υλικών όσο επίσης ως προς τις υπόλοιπες επιλογές τους[11].
Μια πρώτη μετάθεση στο ρόλο του εικαστικού-καλλιτέχνη παρατηρήθηκε από την ΄σαν-καλλιτεχνική΄ (όπως αναφέρει ο Gregory Sholette) δημιουργική παραγωγή του ΄70, μέσα από

τη συλλογική αρένα της μαζικής υποκουλτούρας, που ανήλθε τότε στο προσκήνιο. Συμπεριλάμβανε μορφές όπως: η οικοτεχνία, η ερασιτεχνική φωτογραφία, η πορνογραφία, οι μικρές αυτο-εκδόσεις περιοδικών (*fanzines*) και τα ΄υπόγεια΄ κόμικς, που όμως είχαν αριθμητικά μικρή επίδραση πέρα από την κοντινή κοινότητα των παραγωγών τους. (Some Call It Art. From Imaginary Autonomy to Autonomous Collectivity, 2002).

Το μοντερνιστικό ιδεώδες έδωσε τη θέση του σε ένα πολιτικό υποκείμενο που ορίζεται ως συνυπεύθυνο και που *διεκδικεί την κατασκευή της προσωπικής του ταυτότητας σε αλληλεπίδραση με τις ιδιαίτερες καταστάσεις της ζωής, συναισθανόμενο την πραγματικότητα που συμβαίνει γύρω του*[12]. (Gablik, 1992).
Η Suzi Gablik επισημαίνει πως πια, *αρκετοί καλλιτέχνες αρνούνται την άποψη μιας ολοκληρωτικά ναρκισσιστικής εκθεσιακής πρακτικής ως επιθυμητό στόχο για την τέχνη τους*[13] (Gablik, 1992) υποστηρίζοντας ότι ο κόσμος της τέχνης σήμερα φαίνεται ξεκάθαρα να διακλαδίζεται ανάμεσα σε δύο τελείως διαφορετικά αισθητικά παραδείγματα:

.1. *Στην πρώτη περίπτωση ανήκουν οι εικαστικοί που συνεχίζουν να διακηρύσσουν, υποστηρίζοντας την αυτάρκεια της τέχνης, περιφρονώντας τα κοινωνικά αγαθά και κάθε μορφή ηθικής σοβαρότητας,* -την *αυτονομία της τέχνης υπονοώντας τον κοινωνικό διαχωρισμό ως βασική προϋπόθεση για την εικαστική δημιουργία.*
.2. *Στη δεύτερη περίπτωση ανήκουν οι εικαστικοί που επιδιώκουν η τέχνη να έχει αξιόλογα πεπραγμένα έξω από τον εαυτό της αποκτώντας έναν κοινωνικό λυτρωτικό σκοπό, ενώ επιχειρούν να ανήκουν σε ένα ευρύτερο κοινωνικό δίκτυο επεκτείνοντας την εικαστική τους δραστηριότητα προς κοινωνικούς και περιβαλλοντικούς τομείς.* (Gablik, 2004).

Η πεποίθηση (στον δυτικό κόσμο) σχετικά με την καλλιτεχνική σταδιοδρομία ή τον επαγγελματικό προσανατολισμό ότι συμβαίνουν σε ένα ουδέτερο περιβάλλον *΄ίσων ευκαιριών΄* είναι σαφώς πλασματική όπως εξάλλου και ο μύθος της ισότητας που είναι κυρίαρχος στο φιλελεύθερο πολιτικό ιδεώδες.
Σήμερα εγκαταλείπεται επίσης η πεποίθηση ότι μπορεί να είναι κανείς ανεξάρτητος ως ελεύθερος επαγγελματίας από τις ανταγωνιστικές διευρυμένες συνθήκες που επιβάλλονται σε όλες τις εργασιακές δομές της αγοράς.
Οι επικρατούσες κυρίαρχες πολιτικές προώθησης στην τέχνη που δρομολογούν: -διαδικασίες βράβευσης, -συσχέτιση με εμπορικά μέσα προβολής, -υποστήριξη από ιδιωτικά Ιδρύματα, -έμφαση σε ατομικές εκθέσεις, δεν αποτελούν σήμερα μια αβίαστη και δεδομένη, ή μοναδική, επιλογή για τους εικαστικούς.
Μπορούν όπως ο κάθε αυτοαπασχολούμενος επαγγελματίας να σχεδιάζουν τον βαθμό της επιθυμητής για εκείνους ανεξαρτησίας τους από το σύστημα-τέχνη, τη μορφή της δραστηριότητάς τους με τις πιθανές αποστάσεις που θέλουν να υιοθετούν απέναντι στα ισχύοντα πλαίσια ή τις κατεστημένες ιεραρχίες.
Η ταυτότητα του εαυτού και το παραγόμενο αποτέλεσμα επιτελείται συνολικά από ένα φάσμα ευρέων αλληλοδράσεων μέσα στην κυριολεκτική ζωή.
Η Linda Weintraub[14] θεωρεί ότι ο εαυτός μπορεί να αυτοσχεδιάζεται από τον εικαστικό, σε αρκετές περιπτώσεις αποτελώντας μέρος της δουλειάς του, μέσα από μια απεριόριστη γκάμα επιλογών, πιθανοτήτων και εκδοχών που ενσωματώνουν πολλαπλές ενδεχομενικές

προσωπικότητες που αναλαμβάνει δυνητικά το κάθε εικαστικό προφίλ ή η καλλιτεχνική περσόνα (*persona*), συμπεριλαμβάνοντας ιστορικά και επιλογές από φυσιογνωμίες που προέρχονται από απόμακρα πεδία. (Weintraub, 2003).

Η πρακτική όσο και το προφίλ της περσόνας του εικαστικού βρίσκουν ένα ευρύτερο πεδίο σε –*μεταξύ* περιοχές εναλλακτικών ενασχολήσεων όπως: -διαλογισμός (θεραπεία), -διδασκαλία, -επιτελέσεις, -διεπιστημονικές συνεργασίες, -έρευνα, -θεωρητική εργασία, -δημοσιεύσεις, -κριτικές, -επιμέλειες κ.α., έξω από περιοριστικά κριτήρια όσο και ισχύοντες επαγγελματικούς κώδικες ή τυπικά και ουσιαστικά πρωτόκολλα που θα πρέπει να πληρούνται (Weintraub, 2003), διεισδύοντας (μόνοι ή συνεργαζόμενοι) με άνεση, χωρίς άδεια, σε ξένες περιοχές.
Απελευθερώνονται έτσι αφηγήσεις από καταπιεσμένες μνήμες και φαντασιώσεις, συναισθήματα ή μυθικά οράματα, προσωπικές ή συλλογικές ονειροπολήσεις που ενεργοποιούνται αποσπασματικά και παράλληλα με την πραγματικότητα, (χωρίς το ρίσκο της απομόνωσης από την τρέχουσα κοινωνική ζωή λ.χ. όπως η εικαστικός Sophie Calle).
Τα αυτοθεσμιστικά επιτελεστικά πλαίσια συγκροτούν, επανασχεδιάζουν, μορφοποιούν συμπεριφορές και ηθικές (σε ατομικό η ομαδικό επίπεδο) που πραγματώνουν οι εμπλεκόμενοι σε ένα εύρος διαφορετικών αποστολών[15] (λ.χ. θεραπευτικές, ιεραποστολικές, εμπαθητικές /συναισθητικές, ακτιβιστικές, προβοκατόρικες κ.α.) κατασκευάζοντας το υποκείμενο ως καλλιτεχνική δουλειά και παράλληλα τον εαυτό και την βιογραφία του δυναμικά σε επιτελεστικές διαδικασίες συγκρότησης δημόσιας ταυτότητας (και όχι εικόνας).
Η Linda Weintraub προσθέτει ότι *οι εικαστικοί που εκφράζουν ανεξαρτησία από το αναγνωρισμένο σύστημα κατασκευάζουν τους δικούς τους επαγγελματικούς προσανατολισμούς* και προσδιορίζουν τις δικές τους απαιτήσεις, καθορίζοντας τους προσωπικούς δείκτες για την επιτυχία τους.
Χωρίς να επιζητούν (ως προσωπικό επίτευγμα) δημόσια αναγνώριση, επιδιώκουν να δουλεύουν με κοινωνικά υλικά μέσα ή πόρους δημιουργώντας συλλογικές πλατφόρμες και επηρεάζοντας ή ασκώντας με αυτούς τους τρόπους κοινωνική επίδραση.
Η ανωνυμία συνεπώς *γίνεται αποδεκτή από όσους εικαστικούς βρίσκουν ένα πλήρες περιεχόμενο στην προσωπική τους ικανοποίηση, είτε από όσους επιζητούν μια υποσυνείδητη ανατρεπτική επίδραση*. (Weintraub, 2003).

εικαστικός-καλλιτέχνης: πρακτικές – ρόλοι

Το πρόσωπο εικαστικός τα τελευταία χρόνια συγκεντρώνει διαφορετικούς ρόλους, τίτλους, κοινωνικές θέσεις, διατηρώντας αποσπασματικές εντυπώσεις για την αυτοεικόνα του, δομώντας μια μη-σταθερή ταυτότητα που τον επηρεάζει.
Για τον Boris Groys η ίδια η προσωπικότητα (*persona*) του εικαστικού-καλλιτέχνη είναι ετεροτοπική (όπως και οι εγκαταστάσεις του).
Θεωρεί ότι βρίσκεται εκτός-του-τόπου της εγκατάστασης και πως είναι παρείσακτος σε αυτήν, ενώ την ίδια ώρα είναι ο νομοθέτης της.
Προσεγγίζεται ως ένας εμμονικός (ή τρελός) κάτι που όμως βρίσκεται σε συνέχεια με την

μοντέρνα αξίωση, *΄όπως θα έπρεπε να είναι κάθε διασημότητα΄* (όπως αναφέρει) που λειτουργεί ανεξέλεγκτα και ανεύθυνα στην κοινωνία χωρίς να απολογείται δημόσια. (Politics of Installation, 2008).

Αντίθετα προς αυτήν την θεώρηση το πρόσωπο-καλλιτέχνης[16] σημειώνει ο Christian Kravagna[17], *αναλαμβάνει μια ελιτίστικη* (και συγχρόνως) *παρασιτική θέση στην κοινωνία* (Kravagna, 1998), ενώ βρίσκεται μέσα στην πραγματικότητα της ζωής συγκεντρώνοντας ένα σύνολο ιδιαίτερων ικανοτήτων και αξιοσημείωτων δεξιοτήτων[18], οι οποίες στρέφονται προς την κοινωνία.
Από την άλλη πλευρά, ήδη στο Fluxus, οι αντιεπαγγελματίες εικαστικοί-καλλιτέχνες, *δήλωναν την αναγκαιότητα αντικατάστασης του παραδοσιακού εικαστικού υποστηρίζοντας πως΄τα πάντα μπορούν να είναι τέχνη και κάθε ένας μπορεί να την εξασκεί΄.* (Kravagna, 1998).
Όμως οι εικαστικοί εκπαιδεύονται όπως οι επιστήμονες και μπορούν να προσαρμόζονται σε συνεργατικά μοντέλα έρευνας και πειραματισμού.
Τα τελευταία χρόνια η δραστηριότητά τους επεκτείνεται στην ιδέα του ΄ανοικτού΄ στο κοινό εργαστηρίου ως πειραματικού χώρου που υποστηρίζει δημιουργικά εργαστήρια μαζί με το κοινό[19]. Έτσι, διαφοροποιείται αισθητά από τον προγενέστερο κλειστό χαρακτήρα του παραδοσιακού ιδιωτικού στούντιο, -του ατελιέ –άδυτου που λειτουργούσε ως απομονωτήριο για τον καλλιτέχνη. (Foster, 2003).
Η Claire Bishop[20] αναφέρει ότι στο παράδειγμα της έκθεσης του Palais de Tokyo[21] (2002), ο εκθεσιακός χώρος προγραμματίστηκε ως ένας χώρος ψυχο-κοινωνικού πειραματισμού με τάσεις να μετατραπεί σε χώρο αναψυχής, διασκέδασης ή ψυχαγωγίας για το κοινό (ακροατήριο).
Χρησιμοποιήθηκαν οι μεταφορές του συνεργατικού εργαστηρίου (*workshop*) και του εργοταξίου το οποίο μπορεί να διαμορφώνεται συνολικά από οικότροφους φιλοξενούμενους εικαστικούς στους οποίους αποδόθηκε ο ρόλος του γενικού σχεδιαστή του χώρου (ή του αρχιτέκτονα) όπου το σύνολο του χώρου με τις ηλεκτρομηχανολογικές εγκαταστάσεις αποτελούσαν φυσικό τμήμα της εικαστικής δουλειάς. (Bishop, 2004).
Οι εικαστικοί-καλλιτέχνες επαναλαμβάνουν την πράξη ανάμειξης του *Dj ή του προγραμματιστή γεγονότων*. (Bourriaud, 2002).

Οι εικαστικές δουλειές που παρουσιάζονται στην εκθεσιακή αυτή λογική, θεωρείται από την Claire Bishop πως είναι ΄ανοικτού τύπου΄ ως προς την εξέλιξή τους στο χρόνο και την επεξεργασία τους και διαδραστικές με το κοινό.
Προσδιορίζονται από την ιδέα της *΄δουλειάς-σε-εξέλιξη΄*[22] που πραγματοποιείται σε πρώτο χρόνο συνεργατικά με το κοινό καθώς και τον επιμελητή.
Όπως αναφέρει η Claire Bishop δεν είναι ξεκάθαρο αυτό που θα πρέπει να συλλάβει *ο θεατής από τη δημιουργική εμπειρία που επί της ουσίας αποτελεί θεσμική-στούντιο-δραστηριότητα*, ενόσω ο σύγχρονος δημιουργός σχεδιάζει ή προσπαθεί να επιλύσει *τα προβλήματα άνεσής του μέσα στο μουσείο*. (Bishop, 2004).
Αυτή η ανταλλαγή των ρόλων μεταξύ του κοινού και του εικαστικού-καλλιτέχνη θεωρεί (η Claire Bishop) πως αδυνατίζει την καλλιτεχνική δημιουργία κατευθύνοντας το βάρος στα θεσμοθετικά συγκείμενα που πλαισιώνουν τα έργα, ενώ συγχρόνως *επαυξάνουν το κύρος του επιμελητή – διευθυντή* ο οποίος γίνεται ο αστέρας του κάθε γεγονότος (όπως αναφέρει ο Hal

Foster) *με το εικαστικό έργο να επισκιάζεται από το Ίδρυμα.* (Bishop, 2004).

Ο Eduardo Kac[23] σημειώνει πως *δεν είμαστε πια προσκολλημένοι στην πεποίθηση ότι ο εικαστικός είναι το άτομο που δουλεύει απομονωμένο και που παρέχει προς εμάς τους ακροατές το προσωπικό του όραμα για μια ιδέα ή για ένα συναίσθημα τα οποία ενσωματώνονται στην άκαμπτη υλική σύνθεση*.
Θεωρεί ότι αυτή η *παρωχημένη και αναχρονιστική ιδέα ΄περί έκφρασης΄ στην τέχνη, βασίζεται στην πεποίθηση* για τον εικαστικό *πως είναι ένα άτομο επικεντρωμένο στον εαυτό του,* που *έχει την ανάγκη,* (με *τις ιδιαίτερες δεξιότητες που κατέχει*), *να εξωτερικεύσει τα προσωπικά του συναισθήματα και τα εσωτερικά του οράματα.* (Kac, 1999).
Ο κριτικός και ιστορικός τέχνης Hal Foster συμπληρώνει ότι ο εικαστικός-καλλιτέχνης αποκτά επιπρόσθετα τους προσδιορισμούς, -του επιμελητή, -του μαέστρου, -του ενεργοποιητή, ή του εκκολαπτήρα, περιγράφοντας κάτω από μια αντίληψη αντιστροφής των ρόλων και ώσμωσης των πεδίων πως (…) *η ανάδειση του καλλιτέχνη-ως-επιμελητή συμπληρώνεται από την ιδέα του επιμελητή-ως-καλλιτέχνη.* (Foster, 2003).

Ο Hal Foster σημειώνει επίσης ότι η φιγούρα του εικαστικού-ως-επιμελητή ακολουθεί την φιγούρα του *εικαστικού-ως-αρχειοφύλακα* για έναν τρόπο δουλειάς που ανταποκρίνεται στην κατηγορία της συλλογής.
Η αρχειακή τέχνη ή η τέχνη του αρχείου[24] όπως αναφέρει ο Hal Foster, διαφέρει από τις μορφές της τέχνης που στρέφονται στο μουσείο[25], όμως οι ΄αρχειακοί΄ εικαστικοί μέσω του αρχείου προσανατολίζονται στη δημόσια σφαίρα θεσμικά και θεσμοθετικά, παρά καταστρεπτικά ή παραβατικά. (Foster, 2004).
Ο Κορνήλιος Καστοριάδης αντιλαμβάνεται την κοινωνική αυτοκατασκευαστική φαντασιακή (ορθολογική) οργάνωση του *«κλειστού»* κόσμου και τις υλικές πρακτικές της ζωής, στο συνολικό πλαίσιο του *θεσμίζειν*[26] όπου ανήκει και το *΄τεύχειν΄*.
Στις πρακτικές αυτές της ζωής ενσωματώνονται οι θεσμίζουσες (ή αυτο-θεσμοθετικές) τακτικές των τεχνικών και των τεχνών όπως λ.χ. το *τεύχειν*.
Το *τεύχειν*[27] ανήκει στη σύγχρονη εικαστική συλλεκτική αρχειακή τακτική και μπορούμε να το θεωρήσουμε ως έναν θεσμό από μόνο του που ενσωματώνεται ταυτιστικά[28] στη θέσμιση της κοινωνίας.
Το *τεύχειν* όμως (αναφέρει ο Κορνήλιος Καστοριάδης) συγκροτείται σε μια καθολικότητα *με διαφορετικό τρόπο από το* λέγειν[29], με ανοικτό *χαρακτήρα ως εκείνο που δημιουργεί κάτι άλλο από αυτό που είναι* και υπό αυτή την έννοια αποκτά επιτελεστική -λογοθετική διάσταση και διαφοροποιείται από τους γλωσσικούς κανόνες του λέγειν.
Λόγω της εγγενούς ιδιότητας της υποκατάστασης που ενσωματώνει και το διακρίνει (το *τεύχειν*), η πρακτική του *τεύχειν* παρουσιάζει κοινά με τις χάκερ πρακτικές (*hacker*), συνώνυμες των επινοητικών τεχνικών με δυνητικό και ανεξάντλητο χαρακτήρα που χαρακτηρίζονται επίσης από την αυτοθεσμοθετική τους ισχύ, (όπως και όλες οι τακτικές των τεχνικών και των τεχνών).
Το *τεύχειν* στηρίζεται *σ΄ ένα τεύχος ή τυκτόν,* σε *ένα* (θεωρητικό ή θεσμικό) *΄εργαλείο΄* (και υλικό) *που υπάρχει ήδη,* το οποίο το συνδέει σαφώς με την πράξη του μπρικολάζ (*bricolage*) εμπεριέχοντας μέσα του τις δυναμικές του *δυνατού /αδύνατου* και του *εφικτού /ανέφικτου*.
Συνεπώς, *κάθε τεύχειν συνεπάγεται ότι κάτι ήδη συλλέχτηκε-συναρμολογήθηκε* (…) *από το ίδιο*

το σώμα εκείνου ο οποίος, τεύχει, συλλέγει και *προσαρμόζει* (Καστοριάδης, 1981) ως μπρικολέρ (*bricoleur*).
Το *τεύχειν* (αναφέρει ο Κορνήλιος Καστοριάδης) είναι μια καθοριστική πράξη διαχωρισμού και συνένωσης όπως το μπρικολάζ (*bricolage*), *συλλογής-προσαρμογής και κατασκευής*. Σήμερα αποτελεί μια εικαστική σύγχρονη τακτική όπου οι πράττοντες εξασκούν δράσεις και λόγους, *διακρίνοντας, -επιλέγοντας, -κατονομάζοντας, -συλλέγοντας, -θέτοντας, -μετρώντας.* Το *τεύχειν διαχωρίζει στοιχεία, τα παγιώνει ως τέτοια, τα* (ανα)*διατάσσει, τα συνδυάζει,* και *τα ενώνει σε ολότητες και σε οργανωμένες ιεραρχίες από ολότητες μέσα στο πεδίο του πράττειν*[30] (Καστοριάδης, 1981) όπως θα έκαναν στην τακτική τους δράση, *ο αρχειοθέτης,* ο χάκερ (*hacker*) ή ο μπρικολέρ (*bricoleur*).

Η παραγωγική δράση του *χάκερ-εικαστικού* ακολουθεί τις εφευρετικές εικαστικές πρακτικές κάποιου που προπάντων και κατά κύριο λόγο θεσμίζει από μόνος του το καλλιτεχνικό πλαίσιο της (αυτοθεσμίζουσας) επιτελεστικής πρακτικής του.
Οι εμπλεκόμενοι (είτε η ομάδα) έχουν την αξίωση της εφαρμογής της αυτοθεσμιζόμενης δραστηριότητάς τους πέρα και εκτός των Ιδρυματικών ή άλλων θεσμικών πλαισίων (που σε αρκετές περιπτώσεις είναι άσχετα με το περιεχόμενο της δράσης), μέσα από την επιτελεστική διάσταση της εικαστικής παραγωγής που είναι εγγενής στη χάκερ-λειτουργία, και εκδηλώνεται σε διαφορετικούς (διαδοχικούς) τύπους διαλογικών συλλογικών κοινών περιβαλλόντων όπως: -σχεσιακό, -συνεργατικό, -συμμετοχικό, -κοινοτιστικό.

Ο ρόλος του εικαστικού-καλλιτέχνη για τον Nicolas Bourriaud[31] άλλαξε σαφώς από το ΄60 στο ΄90, όπου ο εικαστικός της δεκαετίας του ΄90 γίνεται *ένας επιχειρηματίας-πολιτικός-διευθυντής*[32].
Αναφέρει πως *στη γενιά της εννοιολογικής και μινιμαλιστικής τέχνης του 1960 προσδιόριζε* ο Benjamin Buchloch *τον εικαστικό ως σπουδαστή-φιλόσοφο-χειροτέχνη που επεξεργάζεται την κοινωνία* ενώ σήμερα (ο εικαστικός) *εμφανίζεται να είναι χειριστής σημείων και νοημάτων* παρά καθαρός δημιουργός, στο επίπεδο της ανταλλαγής μηχανισμών παραγωγής υποκειμενικότητας, (και ιστορικά) μέσα από ανταλλαγές με κοινωνικά κινήματα (λ.χ. Marcel Duchamp, Joseph Beuys κ.α.). (Bourriaud, 2002).
Η οικειοποίηση της ηθικής και της πολιτικής οικονομίας του (DIY, *do-it-yourself*) που εισάγει τις λογικές της αυτάρκους (χειροποίητης) δημιουργίας (της αυτοκατασκευής) από τους ίδιους τους εικαστικούς, σε συνδυασμό με την επαναφορά του χαρακτήρα της περφόρμανς (*performance*) (του ’60), φέρνουν στο προσκήνιο παράλληλα το αίτημα αμεσότητας (Βλ.: *αμεσοκρατία*[33]) με την εμπειρία της άμεσης επαφής από-πρώτο-χέρι που την μοιράζονται χωρίς να διαχωρίζονται αυστηρά ο εικαστικός και οι συμμετέχοντες από την πλευρά του κοινού.
Οι εικαστικοί που εφαρμόζουν πρακτικές (DIY) σύμφωνα με την Anna Dezeuze[34] αποτελούν *δημιουργική πηγή νέων ιδεών* και ανήκουν *σε ένα είδος σχεδιαστών πάρτυ* ή *παροχέων υπηρεσιών.* (Dezeuze, 2010).
Σε αντίθεση με τη ρομαντική ή την αισιόδοξη στάση που είχε ο εικαστικός στις μοντέρνες ουτοπίες, η Claire Bishop επισημαίνει πως σήμερα *ζητά περισσότερο να βρει προσωρινές λύσεις εδώ-και-τώρα παρά να αλλάξει το περιβάλλον.* (Bishop, 2004). Επίσης για τον Nicolas Bourriaud ο εικαστικός *μαθαίνει να κατοικεί τον κόσμο με έναν καλύτερο τρόπο θέτοντας*

λειτουργίες μικρο-τοπιών στο σήμερα παρά μελλοντικές ουτοπίες.
Ο Hal Foster αναφέρει ότι η πολιτική αλήθεια κατευθύνεται προς την πολιτική του *εδώ-και-τώρα,* σε μια συγκυρία η οποία διευκολύνει να προβάλλονται παράλληλα οι αξιώσεις της τέχνης ως προς τη διαφορετικότητα του *Άλλου* και του *Έξω*[35]. (Foster, 1996).
Οι αξιώσεις αυτές (για τον Hal Foster) σκιαγραφούν το προφίλ ενός εμπλεκόμενου εικαστικού ο οποίος έχει αυτόματη πρόσβαση στα εικαστικά προγράμματα, πάνω στην μετασχηματιζόμενη διαφορετικότητα, εφόσον διακρίνεται ο ίδιος ως το *Άλλο,* ενώ αντίθετα όταν δεν ανήκει στο πολιτισμικό ή το κοινωνικό *Άλλο,* τότε έχει περιορισμένη πρόσβαση στην παραγωγή λόγου.
Κάτω από αυτό το σκεπτικό η υπολειμματική πρωτογονική φαντασία της εθνογραφικής τέχνης, της πρωτότυπης εντόπιας αφήγησης, που παραδοσιακά θεωρήθηκε ανατρεπτική, αναθερμαίνεται κάτω από την πεποίθηση ότι το *Άλλο παρέχει πρόσβαση σε πρωτογενείς φυσικές και κοινωνικές διαδικασίες*. (Foster, 1996).

Ο εννοιολόγος εικαστικός Joseph Kosuth υπογραμμίζει την ομοιότητα του τρόπου δουλειάς του εικαστικού-καλλιτέχνη με το σύστημα του ανθρωπολόγου που είναι ενεργά εμπλεκόμενος στο πεδίο. (Kosuth, 2008).
Θεωρεί πως εμφανίζονται παρεμφερείς σχέσεις ανάμεσα στον *εικαστικό ως-ανθρωπολόγο*[36] και στη *θεωρία-ως-πράξη* στην τέχνη[37].
Η *τέχνη σημαίνει πράξη* (praxis) ενώ *κάθε εικαστική δραστηριότητα συμπεριλαμβανομένης της ΄θεωρητικής-εικαστικής΄ δραστηριότητας είναι πραξιολογική,* εκμεταλλευόμενη πάντοτε τις περιστάσεις της κοινωνικής διάδρασης. (Kosuth, 2008).
Η έλλειψη από τη μια πλευρά της πράξης από την επιστημονική θεωρία (κάτι που διακατέχει όλη τη μοντέρνα αποστασιοποιημένη επιστήμη) συγκλίνοντας στην παραδοσιακή πεποίθηση πως αυτό που είναι θεωρία είναι αμερόληπτο και αντικειμενικό δια της αποστάσεως και από την άλλη η κατανόηση της εικαστικής πράξης ως θεωρίας (κύρια πρόθεση της εννοιολογικής τέχνης), μπορούν να φέρουν με έναν ενδιαφέροντα τρόπο σε επαφή τα πεδία της θεωρίας και της πράξης, ακολουθώντας τους τρόπους και τις πρακτικές της εικαστικής δουλειάς.
Σύμφωνα με αυτό το σκεπτικό (που αναπτύσσεται από τον Joseph Kosuth) ο τρόπος δράσης της εικαστικής πρακτικής συμπληρώνεται από την πρακτική του θεωρητικού-ανθρωπολόγου.
Σε μεγάλο βαθμό σήμερα η φύση της εικαστικής δουλειάς κατευθύνεται στο πεδίο (ως πρακτική εφαρμογή) απαιτώντας την διαδραστική ερευνητική εμπλοκή του εικαστικού με το κοινωνικό περιβάλλον, μετατρέποντας το προφίλ του εικαστικού σε εφαρμοσμένο ανθρωπολόγο.
Ο Joseph Kosuth συγκρίνοντας το δεδομένο της κοινωνικής εμπλοκής αλλά και τη στάση του ανθρωπολόγου στο κοινωνικό περιβάλλον σε σχέση με τον εικαστικό, συμπεραίνει πως η προγενέστερη απόσταση του ανθρωπολόγου - επιστήμονα από το αντικείμενο μελέτης βρίσκεται σε αντίθεση *με μια κοινωνικά μεσολαβημένη δραστηριότητα που προϋποθέτει πως είναι εμπλεκόμενη* και άρα αποτελεί ουσιαστικά διαλογική *πράξη*. (Kosuth, 2008).
Η πρακτική του *εικαστικού-ως-ανθρωπολόγου*[38] *λειτουργεί μέσα στο κοινωνικο-πολιτισμικό πλαίσιο από το οποίο αναπτύχθηκε* και *παρουσιάζει κοινωνική αλληλεπίδραση* ενώ η *συνολική δραστηριότητά του ενσωματώνει στοιχεία πολιτισμού*. (Kosuth, 2008).

Ο Hal Foster θεώρησε ότι η μόδα των ψευδο-εθνογραφικών αναφορών από την πλευρά της τέχνης παράγει ρητορικά ένα *εικαστικό υπόδειγμα επίσημου αναστοχασμού, ευαίσθητο στο διαφορετικό και ανοικτό στην αλλαγή και στην ανάγνωση του πολιτισμού με αυτογνωσία* (*που κατανοείται σαν κείμενο*, κάτι που όπως επισημαίνει είναι λανθασμένο).
Το 1996 παρουσίασε *τον* εικαστικό ως έναν εμπλεκόμενο εθνογράφο στο πεδίο ο οποίος *επιδιώκει να δουλεύει με τις εγκατεστημένες κοινότητες*[39].
Ορισμένοι εικαστικοί-καλλιτέχνες (όπως αναφέρει) *χρησιμοποίησαν αυτή την ευκαιρία για να συνεργαστούν με τις κοινότητες καινοτομικά*: *αποκαλύπτοντας αποσιωπημένες ιστορίες που εγκαταστάθηκαν στον τόπο με διαφορετικούς τρόπους*. (Foster, 1996).
Η τέχνη των καταγραφών και της τεκμηρίωσης συμπεριλαμβάνει πραγματικές ή φανταστικές, ανεπανάληπτες μυθοπλαστικές αφηγήσεις, που σύμφωνα με τον Boris Groys[40] επεκτείνονται στη δημοσίευση ενός υλικού που προέρχεται από την εικαστική δραστηριότητα, σε αλληλεπίδραση με τις καθημερινές δραστηριότητες της ζωής.
Αυτό το υλικό μπορεί να προσφέρεται για την κατανόηση ή την παραγωγή και την επανα-οργάνωση της ζωής μέσα από τη δημιουργική διαδικασία (λ.χ. Stephen Willats).
Οι τεκμηριώσεις κάνουν τα πράγματα ζωντανά και εγγράφουν την ύπαρξη ενός αντικείμενου στην ιστορία προσδίδοντάς του διάρκεια ζωής. (Groys, 2002).

Προς αυτή την κατεύθυνση ο εικαστικός Stephen Willats απέδιδε έμφαση στην κρίσιμη θέση που κατέχουν κατά την άποψή του οι εικαστικοί σε σχέση με τη λειτουργία της κοινωνίας. (Willats, 1973), (Willats, 2010).
Η εικαστική δράση για εκείνον περνάει μέσα από την παραγωγή δηλωτικών περιοχών που είναι εξωτερικές της παραδοσιακής θέσμισης από το σύστημα-τέχνη[41].
Διακρίνει στον εικαστικό τον ενεργητικό ρόλο του *υποκινητή*[42] μέσα στην κοινωνική διάδραση (αλληλόδραση) για την καλλιέργεια κοινωνικής γνώσης με στόχο την εξέλιξη της γνώσης αυτής παρά διακρίνοντάς τον ως έναν αμέτοχο παθητικό παρατηρητή που τεκμηριώνει ή καταγράφει αποστασιοποιημένα.
Όμως η ενεργητική ανάμειξη του εικαστικού στη ζωή δεν επιδιώκει να έχει θεραπευτικό χαρακτήρα και δεν θα πρέπει να συγχέεται η προσφορά από τον εικαστικό με τις κοινωνικές παροχές ή την κοινωνική πρόνοια, οδηγώντας στην υποκατάστασή τους, γιατί σε αυτήν την περίπτωση θα αποκτούσε ανταλλακτική μορφή εμπορεύματος. (Willats, 2010).

Τα δύο επιχειρησιακά μοντέλα κάτω από τα οποία αναπτύσσεται η συμπεριφορά του εικαστικού ως *υποκινητή* επιδιώκουν:
.1. να υποκινήσουν αλλαγές στην κοινωνική συμπεριφορά και την γνώση, και
.2. να θέσουν σε λειτουργία (ή να ενεργοποιήσουν) συνθήκες κατανόησης του περιβάλλοντος, κάνοντας εφικτή προοδευτικά και μελλοντικά την ανάπτυξη στοιχείων διαφοράς. (Willats, 2010).

Α. διαλογικές μορφές

εικαστικός-καλλιτέχνης: κοινό (ακροατήριο) **στη συμμετοχική τέχνη** (κοινωνικός χώρος)

Η Suzana Milevska[43] εξετάζει τα αποτελέσματα των εικαστικών προγραμμάτων όπως αυτά ανακλούνται στην πραγματική ζωή στις συνθήκες συμμετοχής στο εργαστήριο ή στην αίθουσα τέχνης. (Milevska, 2007).
Ο ρόλος του εικαστικού – μυητή όπως αναφέρει στη συμμετοχική τέχνη είναι *να δημιουργεί διεπαφές που προετοιμάζονται εκ των προτέρων και είναι αρκετά πλαισιωμένες στο προκαθορισμένο κοινωνικό, πολιτισμικό και πολιτικό περιβάλλον*. (Milevska, 2007).
Η Suzanne Lacy αναφορικά με τις εικαστικές πρακτικές στο δημόσιο χώρο από το *΄νέο-είδος-δημόσιας-τέχνης΄* (προσέγγιση της δεκαετίας του ΄90) θεωρεί πως η ιδέα της *διάδρασης* συχνά χρησιμοποιείται χωρίς να γίνονται αντιληπτά τα εννοιολογικά σχήματα που αποδίδουν νόημα στο κοινωνικό περιεχόμενο και τις υπηρεσίες της *διαδραστικής* τέχνης προς την κοινωνία. (Lacy, 1995).
Κατά την άποψή της η *διάδραση* δεν θα πρέπει να προσδιορίζεται αποκλειστικά γύρω από τη μεθοδολογία ή τα μέσα που χρησιμοποιούν οι παραγωγοί, είτε σύμφωνα με άλλα κριτήρια που επικαλούνται οι διοργανωτές εκθέσεων, (λ.χ. το αριθμητικό μέγεθος του κοινού).
Θεωρεί ότι στα προσωπο-κεντρικά, ως προς τον εικαστικό, *διαδραστικά* μοντέλα συμμετοχής που έχουν πυρήνα ανάπτυξης τον εικαστικό, δηλαδή όσα δεν είναι συμμετοχικά ή συλλογικά με πυρήνα ανάπτυξης την καλλιτεχνική δουλειά ή το κοινό, -εκεί θα πρέπει ο καλλιτέχνης να μπορεί να μετακινείται -*μεταξύ* διαφορετικών ρόλων και να χειρίζεται ένα ευρύ φάσμα από στρατηγικές τις οποίες θα πρέπει να τις αντιλαμβάνεται από διαφορετικές οπτικές. (Lacy, 1995).
Οι διαφορετικές αυτές οπτικές κοινωνικής *διάδρασης* αποτυπώνονται από την Suzanne Lacy στις παρακάτω τέσσερις (4) περιπτώσεις εναλλακτικών ρόλων που μπορούν να αναλαμβάνουν οι εικαστικοί παρέχοντας το βήμα σε αδύναμες κοινωνικές ομάδες.

.1. Ο εικαστικός ως ένας *βιωματικός αποδέκτης* που εστιάζει αναδρομικά στην εμπειρία του. Σε αυτή την περίπτωση διακρίνεται ως μια ανοικτή, επιδεκτική, διαισθητική ύπαρξη που έχει την ικανότητα να βιώνει μέσα από τις υποκειμενικές *ενσυναισθητικές*[44] (συμπαθητικές) πρακτικές του την επαφή με το ευάλωτο ΄Άλλο΄ (την ετερότητα), προσφέροντας κοινωνική υπηρεσία (προφανώς λειτουργώντας μέσα στην κοινωνία σε αντίθεση με τη μοντερνιστική αποστασιοποιημένη αυτόνομη κοινωνική στάση όπως προαναφέρθηκε).
Η καλλιτεχνική δουλειά όπως αναφέρει η Suzanne Lacy εντοπίζεται στη *διάδραση* του εαυτού (του εικαστικού) με τα μέλη της κοινότητας, όπου ο εικαστικός-καλλιτέχνης συμπεριφέρεται όπως ο *υποκειμενικός ανθρωπολόγος*.
Εισάγεται στην περιοχή του *Άλλου* και παρουσιάζει παρατηρήσεις πάνω στους ανθρώπους και τους τόπους μέσα από τις δικές του αναφορές που πηγάζουν από τον εσώτερο εαυτό του. (Lacy, 1995).
Ο κίνδυνος στρέβλωσης που παρουσιάζεται σε αυτή την περίπτωση είναι η εκδήλωση της φροντίδας και του ενδιαφέροντος που προέρχονται από την εικαστική ομάδα (ή το πρόσωπο)

να προσομοιάσει σε ιεραποστολική προπαγάνδα των ΄πράξεων αγάπης΄, όσο επίσης η κοινωνική φροντίδα να παρακάμψει ή να υποκαταστήσει την ευθύνη της κρατικής πρόνοιας για κοινωνική μέριμνα δικαιολογώντας στη συνέχεια την πιθανή απουσία της όταν αυτή η έλλειψη παρατηρείται απέναντι στις ευάλωτες και επισφαλείς οικονομικά κοινωνικές ομάδες.

.2. Ο εικαστικός ως *δημοσιογράφος* (ρεπόρτερ). Σε αυτή την περίπτωση αναλαμβάνει το ρόλο να συλλέγει πληροφορίες μέσα από την εμπλοκή του με το κοινό, τις οποίες κάνει διαθέσιμες (δημοσιοποιεί) στην κοινότητα.
Η Suzanne Lacy σημειώνει πως ενώ ορισμένοι εικαστικοί επιδιώκουν να *ανακλούν* απλά αυτό που υπάρχει, άλλοι εικαστικοί κάνουν επιλογές στην πληροφορία αρκετά συνειδητά χωρίς να γίνεται πάντοτε πρώτα κάποια ανάλυση.
Τα δεδομένα μπορούν να χειρίζονται μορφοποιώντας στη συνέχεια δραματουργίες και αφηγήσεις που παρουσιάζονται σε συμβατικές εκθεσιακές μορφές είτε στις μορφές της περφόρμανς (*performance*), των θεατρικών εκτελέσεων ή των τελετουργικών με χορογραφίες.

.3. Ο εικαστικός ως *αναλυτής*. Σε αυτή την περίπτωση ο εικαστικός-καλλιτέχνης σχηματοποιεί θεωρητικές και εννοιολογικές κατασκευές που έχουν τις αρχές τους στην εννοιολογική τέχνη του ΄60 και οι οποίες παρουσιάζονται εκθεσιακά.
Αναλύει μέσα από την τέχνη του τις κοινωνικές καταστάσεις, αξιώνοντας για τον εαυτό του ιδιαίτερες ικανότητες που προσομοιάζουν σε εκείνες των κοινωνικών επιστημόνων όσο επίσης των ερευνητών πεδίου (δημοσιογράφους), (οι οποίες αυτές ικανότητες βοηθούν στην πιθανή συνεργασία μαζί τους) αλλά και των φιλοσόφων, (που αποστασιοποιημένοι από το πεδίο ποτέ δε θα αναλάμβαναν τον ρόλο του *υποκινητή* και ούτε θα προκαλούσαν *κοινωνική διάδραση*).

.4. Ο εικαστικός ως *ακτιβιστής*. Σε αυτή την περίπτωση αναλαμβάνει πολιτική θέση σεβόμενος τον δημόσιο διάλογο, λειτουργώντας ή ενεργώντας σε συνεργασία με άλλους. Αντιλαμβάνεται τη δημόσια κατάσταση και τα κοινωνικά αιτήματα κατανοώντας τα συστήματα και τους θεσμούς, καταφέρνοντας να επιλέγει τόπους οι οποίοι απηχούν δημόσιο νόημα συνεργαζόμενος με ένα πολύμορφο, πολυεπίπεδο ή ειδικό κοινό που τίθεται σε ενεργό συμμετοχή χωρίς να είναι απαραίτητα εκπαιδευμένο. (Lacy, 1995).

Θεωρεί (η Suzi Gablik) πως ο εικαστικός αποκτά μια κανονική αίσθηση του ρόλου του στον κόσμο και κατευθύνεται *διακριτά μετατοπισμένος από το αυτόνομο, αυτοδύναμο πρόσωπο* (του μοντέρνου) *προς ένα νέο είδος διαλογικής κατασκευής*[45].
Οι ενδεχομενικοί ρόλοι που αναλαμβάνουν σε αυτό το πλαίσιο οι εικαστικοί-καλλιτέχνες θέτοντας τον εαυτό τους μέσα στο κοινωνικό σώμα και στην πραγματικότητα της ζωής, συμπαρασύρουν με ανάλογο τρόπο τα καλλιτεχνικά τους αποτελέσματα.

εικαστικός-καλλιτέχνης: κοινό (ακροατήριο), **ομάδα** (κοινότητα) **στην κοινοτική τέχνη**

Ο παλιότερος διαχωρισμός που διέκρινε τους εικαστικούς από το κοινό, όσο και άλλες διακρίσεις που ίσχυαν, αρχίζουν πλέον να συσκοτίζονται κάνοντας επιτακτική την *εύρεση μιας νέας ατζέντας για την τέχνη ως συνειδητή επιλογή*. (Gablik, 1992).
Οι αξιώσεις των εικαστικών προσεγγίζουν πια εκείνες των θεατών ώστε να αλληλεπιδρούν αμφίδρομα, καθώς υποβάλλουν τον εαυτό τους σε μια ζωντανή /πραγματικού χρόνου συνιστώσα της δουλειάς.
Η Mary Jane Jacob[46] σε μια σύντομη αναδρομή απέναντι στους ρόλους του εικαστικού και του κοινού διαπιστώνει πως *αν στη δεκαετία του ΄70 έγινε δουλειά πάνω στην επέκταση του ορισμού του εικαστικού πέρα από τις γραμμές της εθνικότητας, του φύλου και του σεξουαλικού προσανατολισμού*! και στη *δεκαετία του ΄80 ο τόπος των εκθέσεων επεκτάθηκε συμπεριλαμβάνοντας κάθε ευφάνταστο εναλλακτικό τόπο συναντήσεων…*!, *στη δεκαετία του ΄90 διευρύνθηκε ο ορισμός του ακροατήριου* (κοινού) για να συμπεριλάβει τις νεότερες πρακτικές της σύγχρονης τέχνης. (Jacobs, 1995).
Η Mary Jane Jacob αποτυπώνει το προφίλ ενός εικαστικού [47] ο οποίος ενεργεί ανεξάρτητα από το σύστημα-τέχνη και απορροφάται από την κοινότητα παραχωρώντας σε αυτήν τις καλλιτεχνικές αρμοδιότητές του, θέτοντας παράλληλα ερωτήματα γύρω από τα πνευματικά δικαιώματα.
Από την άλλη πλευρά η Mary Jane Jacob αναφέρει πως στη *΄νέα-δημόσια-τέχνη΄* (*νέο-είδος-δημόσιας-τέχνης*[48]) *ο παραδοσιακός ακροατής της τέχνης άλλαξε σημαντικά κάτω από διαφορετικούς τρόπους μετά την τοποθέτησή του στο κέντρο της εικαστικής δημιουργίας*, αποκτώντας κριτική άποψη και ενεργό ρόλο, συνκαθορίζοντας το εικαστικό αποτέλεσμα, το οποίο σημειωτέων παρεμβαίνει στην πραγματική ζωή του[49] (Jacob, 1995) μεταβάλλοντας σε επόμενους χρόνους την αντίληψή του γύρω από την κατάσταση των πραγμάτων[50].
Θεωρεί πως οι συμβατικοί καθορισμοί του εικαστικού, του επιμελητή[51], του κριτικού και των καλλιτεχνικών Ιδρυμάτων απειλούνται ολοφάνερα.
Ο προγενέστερος ρόλος του επιμελητή και των κριτικών των Ιδρυμάτων έχουν πια ξεπεραστεί σε ότι αφορά τα πνευματικά δικαιώματα και την δικαιοδοσία, την ευθύνη και την ισχύ που απορρέει από το σύνολο της καλλιτεχνικής δουλειάς.
Το αποτέλεσμα αυτό επήλθε από την εμπλοκή του κοινού στις καλλιτεχνικές διαδικασίες μέσα από την αλλαγή των προσανατολισμών της τέχνης σε ότι αφορά τις εναλλακτικές κατευθύνσεις οι οποίες προήλθαν από: -τις αυτοθεσμίζουσες δημοσιοποιητικές τακτικές της ανοικτής πληροφορίας και της ανταλλαγής στο διαδίκτυο, -τα πολυπεριβάλλοντα που καθιέρωσαν οι πολυεπιστήμες, -τις συνεργατικές ομαδικές πρακτικές, -την ένταξη της εικαστικής δραστηριότητας και των πρακτικών σε τοπικά και προσωπικά μοντέλα και τρόπους ζωής, καθώς και, -την οικονομική, την θεωρητική και την εκπαιδευτική χειραφέτηση του εικαστικού-καλλιτέχνη.
Όπως αναφέρει η Mary Jane Jacob *για τους εικαστικούς με περισσότερο συνειδητή κοινωνική και πολιτική ατζέντα, ο ρόλος της τέχνης ως φόρουμ για διάλογο ή κοινωνικό ακτιβισμό αποκτήθηκε από τη δύναμη και την αποτελεσματικότητα της τέχνης να μπορεί να είναι εγκατεστημένη στον πραγματικό κόσμο.*
Οι εικαστικοί ήταν απαραίτητο να παραμείνουν έξω από τα Ιδρύματα τέχνης ώστε να μπορούν να διατηρήσουν μια ανεξάρτητη καλλιτεχνική ή πολιτική επαναστατική στάση. Επίσης ήταν

αναγκαστικό να δουλέψουν έξω από τα Ιδρύματα εξαιτίας της μεροληπτικής διαδικασίας επιλογής όσο και για το λόγο του ότι ήταν πολιτικοποιημένοι, -ειδικά εκείνοι που θα έπρεπε να προστατέψουν τον τόπο τους από τον κόσμο της τέχνης, εξαιτίας της εθνικότητάς τους, της φυλής τους, του φύλου τους, ή των σεξουαλικών τους προτιμήσεων, συνεπώς *χρησιμοποίησαν το δημόσιο χώρο δραστικά προς τη νοηματοδότηση του δημόσιου λόγου τους σε συνέχεια με τις προσωπικές αρχές τους που μπορούσαν να λάβουν δημόσια διάσταση*. (Jacob, 1995).

Ο Grant Kester[52] αναφέρει για τη δεκαετία του ΄90 πως εκείνη την περίοδο μεγάλωσε το ενδιαφέρον των Ιδρυμάτων για τα ζητήματα γύρω από την κοινότητα, διευθύνοντας και υποστηρίζοντας την κοινοτική τέχνη στην οποία αναμιγνύονται τα όρια μεταξύ της *τέχνης* και των *κοινωνικών πρακτικών*.
Όμως παράλληλα (όπως αναφέρει) η εστίαση αυτή στην κοινοτική τέχνη γίνονταν μέσα από ένα είδος Βικτωριανής ηθικότητας που επένδυε στη ρητορική της προσωπικής μεταμόρφωσης ενός ΄μεταμελημένου΄ υποκείμενου, το οποίο θα έπρεπε να νιώθει προσωπική ενοχή και να δέχεται αβίαστα τη θεραπευτική ανάλυση του εικαστικού λόγου (στα πρότυπα ενός πολιτικού αποικιοκρατικού εκπολιτιστικού λόγου) από έναν εικαστικό-καλλιτέχνη σε ρόλο *πνευματικού-θεραπευτή*.
Αναφέρει χαρακτηριστικά πως οι κοινοτικοί καλλιτέχνες όσο και οι κοινωνικοί λειτουργοί, κατέχουν ένα σύνολο δυνατοτήτων (γραφειοκρατικών, διαγνωστικών, αισθητικών, εκφραστικών) και έχουν δυνατότητα πρόσβασης σε δημόσια και ιδιωτική χρηματοδότηση (εντολές επιχορηγήσεων, επίσημη αναγνώριση και θεσμικές χορηγίες) αναλαμβάνοντας να φέρουν με κάποιο τρόπο αλλαγές ή μεταμορφώσεις στις συνθήκες που διαμορφώνουν τα υποκείμενα, τα οποία προϋποτίθεται ότι χρίζουν βοήθειας. (Kester, 2004 p. 137).
Ο Grant Kester σημειώνει τον λεπτό ρόλο του εικαστικού *στα κοινοτικά εικαστικά προγράμματα που επικεντρώνονται στην ανταλλαγή ανάμεσα στον εικαστικό (ο οποίος θεωρείται δημιουργικά, διανοητικά, οικονομικά και θεσμικά ενδυναμωμένος ή αυτάρκης) και σε κάποιο υποκείμενο που προϋποτίθεται πως βρίσκεται σε κατάσταση ανάγκης για υποστήριξη, ή στην ανάγκη πρόσβασης σε δημιουργικές /εκφραστικές δεξιότητες.*
Για αυτό τον λόγο η ΄κοινότητα΄, (όπως αναφέρει ο Grant Kester) *στην κοινοτικά –βασισμένη-δημόσια-τέχνη* (μια τέχνη που επιζητά την προσεκτική *ενσυναισθητική ακρόαση* σύμφωνα με την Suzi Gablik), *εντοπίζεται συχνά σε πρόσωπα τα οποία στιγματίζονται* από το κοινωνικό στίγμα[53], *συνήθως πολιτισμικά, οικονομικά, ή κοινωνικά, διαφορετικά* όπως λ.χ. *άστεγοι, τρόφιμοι σε Ιδρύματα δημόσιας στέγης, νέοι λατινοαμερικάνοι και αφρο-αμερικάνοι και νέοι έγχρωμοι φυλακισμένοι.* (Kester, 2004 p. 137).

Ο Grant Kester θεωρεί πως αρκετές ομάδες εικαστικών βρίσκονται σε λάθος δρόμο, όχι μόνο γιατί προσδιορίζονται ως κατασκευαστές αντικειμένων, τα οποία προσαρμόζονται αφενός στα δεδομένα του μουσείου ή της αίθουσας τέχνης και αφετέρου στον δημόσιο χώρο της πόλης[54], αλλά κυρίως σε ότι αφορά τις εικαστικές δουλειές που σχετίζονται με την κοινότητα, ότι προπαρασκευάζουν (προκατασκευάζουν) την σχέση τους με την κοινότητα προτού να έχουν γνώση του τόπου παρέμβασης.
Κατά συνέπεια, αρκετοί εικαστικοί (όπως αναφέρει) αναπτύσσουν συνεργατικές δουλειές χωρίς νόημα[55] με ομάδες κοινοτήτων διαμοιράζοντας τις εμπειρίες τους μέσα από την παραγωγή ενός μοντάζ στοιχείων (λ.χ. γιγαντοαφίσες στο δημόσιο χώρο), προσδιορίζοντας

τον εαυτό τους ως παραγωγούς αντικειμένων παρά ως εικαστικούς που διευκολύνουν διαμοιρασμένα οράματα (…) *και ασφαλώς δεν είναι διόλου απαραίτητοι* στις κοινωνικές ομάδες με τις οποίες συνεργάζονται *αν ο στόχος τους είναι η ΄αποκάλυψη των ορίων΄ των αφαιρετικών συστημάτων κατασκευής του νοήματος στην τέχνη*. (Kester, 2004 σσ. 22-24).
Ο Grant Kester θεωρεί αντίθετα πως οι εικαστικοί που έχουν ως *σημείο εκκίνησης της δουλειάς τους τον διάλογο με την κοινότητα μέσα στην οποία θα παραχθεί το εικαστικό προϊόν,* αξιοποιούν τα στοιχεία που λαμβάνουν για την ιδιαίτερη ιδέα τους η οποία (…) *αναδύεται από αυτόν τον εγκατεστημένο διάλογο, επιχειρώντας να μάθουν όσα περισσότερα είναι δυνατόν για τις κοινωνικές και πολιτικές ιστορίες των ανθρώπων με τους οποίους συνεργάζονται, όπως επίσης για τις ιδιαίτερες ανάγκες και τις δεξιότητές τους.*
Η εικαστική τους ταυτότητα βασίζεται εν μέρει στην ικανότητά τους να ακούνε ανοικτά και ενεργά (εμπαθητική / ενσυναισθητική ακρόαση) *και επιμέρους να οργανώνουν σενάρια που μεγιστοποιούν το συλλογικό δημιουργικό δυναμικό μιας δεδομένης ομάδας* ως υποστηρικτές του τόπου. (Kester, 2004 σ. 24).

Η Sarah Browne[56] συμφωνεί επίσης ότι ο ρόλος του εικαστικού πια δεν εντοπίζεται στο πρόσωπο του χειροτέχνη που συγκεντρώνει τις δεξιότητες ενός χειρονάκτη δημιουργού αλλά στον *παροχέα του πλαισίου* που διευκολύνει την εξέλιξη της εικαστικής δουλειάς.
Σημειώνει (επικαλούμενη τον Grant Kester) ότι παράλληλα αποτελεί ερώτημα η απόφαση του εικαστικού ο οποίος θυσιάζει την ασφάλεια της αυτοέκφρασής του αναλαμβάνοντας το ρίσκο της διυποκειμενικής εμπλοκής του, με τις πιθανότητες ρήξεων, σε μια συλλογική πνευματική ιδιοκτησία.
Επίσης αποτελεί ερώτημα ο προσδιορισμός ηθικών αρχών και των ρόλων όταν ο εικαστικός διαχειρίζεται την συμμετοχική καλλιτεχνική δραστηριότητα από μια οικονομική και πολιτισμική άνιση θέση, διαφορετικού κύρους από την ομάδα ή την κοινότητα με την οποία συνεργάζεται. (Browne, 2007).

Η Lucy Lippard στη συμβολή της[57] εκφράζει ένα σκεπτικό που έχει ως αφετηρία τα αιτήματα του ΄60.
Η τέχνη της αμφισβήτησης του ΄60 θεωρεί ότι αποτελούσε μια συνολική πρόταση η οποία περιλάμβανε τον τόπο που επανακαθορίζονταν η δραστηριότητα-εικαστικός μέσα από εικαστικές τακτικές με κοινωνικά και πολιτικά συγκείμενα στην κατεύθυνση μιας διαδραστικής (διαλογικής) τέχνης.
Αναφέρει ότι *κάποιες δεκαετίες πριν ένας μικρός αριθμός εικαστικών επιχειρούσαν σε ένα δημόσιο συμφραζόμενο να κάνουν διαδραστική* (διαλογική), *συμμετοχική, ενεργή (διαδικαστική) και συναισθητική τέχνη, που σχετίζονταν με τους τόπους και τους ανθρώπους σε αυτούς τους τόπους,* (…) *για να αποδράσουν* (οι εικαστικοί και το κοινό) *από τις αίθουσες τέχνης και τα μουσεία* (λ.χ. τα *happenings* του Allan Kaprow). (Lippard, 1995).
Η Lucy Lippard θεωρεί ότι η ανάπτυξη της πειραματικής τέχνης στη δεκαετία του ΄60[58] *που ήταν μια τέχνη με κοινωνική επίγνωση, στηρίχθηκε στη βάση των κινημάτων για κοινωνική δημοκρατία*[59] (φεμινισμός) *αναγνωρίζοντας την τέχνη ως χρήσιμη* και πολιτική (*όχι απαραίτητα μέσα από κάποια χρηστικότητα*).
Αναφέρει ότι στα τέλη της δεκαετίας του ΄80 το *΄νέο-είδος-δημόσιας-τέχνης΄* εγκατέστησε μια ΄μονογαμική΄ σχέση με την κοινότητα. Όμως η κοινότητα (σύμφωνα με την Lucy

Lippard) αποδεικνύονταν συχνά ανεπαρκής από μόνη της να εμπλακεί για τη συνέχιση και την επέκταση της εικαστικής δουλειάς, ενώ η θεσμική γραφειοκρατία που συνόδευαν σχετικές δράσεις έστεκε ως ανασταλτικός παράγοντας σε όσους (εικαστικούς) ενδιαφέρονταν να έχουν πρόσβαση σε ένα ευρύτερο κοινό[60].
Για την Lucy Lippard *ο επαναπροσδιορισμός της τέχνης και του ρόλου του εικαστικού μπορούν να βοηθήσουν στη θεραπεία της κοινωνίας που είναι αποξενωμένη από τις δυνάμεις της ζωής,* προσεγγίζοντας το πεδίο της τέχνης στις προεκτάσεις της καθημερινής ζωής και της καθημερινής ρευστής εμπειρίας[61].

εικαστικός-καλλιτέχνης: ενσυναισθητικές, εμπαθητικές, συμπαθητικές πρακτικές

Ο ρόλος του ΄οραματικού΄ εικαστικού (για την Lucy Lippard) θα πρέπει να αφορά παροχή τρόπων εργασίας *απέναντι στον κατεστημένο πολιτισμό* μέσα από *τις αισθητηριακές* και τις *κιναισθητικές του αποκρίσεις* (*κοινωνική τοπογραφία*).
Θεωρεί ότι ο εικαστικός θα πρέπει *να καθοδηγήσει προς την αρχαιολογία της βασισμένης-στη-γη κοινωνικής ιστορίας* η οποία μπορεί να φέρει πολλαπλές αναγνώσεις για τους τόπους. Θα *πρέπει να είναι συμμέτοχος στη διαδικασία όπως και ο διευθυντής,* και *να ζήσει στον ιδιαίτερο τόπο*[62] ξεδιπλώνοντας τις εικαστικές πρακτικές του *στο φυσικό, συμβολικό και* εμπαθητικό επίπεδα. (Lippard, 1995).
Στο ερμηνευτικό της σχόλιο[63] η Suzi Gablik αναφέρεται επίσης στην ταυτότητα του εικαστικού και στην δόμηση της προσωπικότητάς του μέσα από το μοντερνιστικό ιδεώδες, -διαχωρισμένος και κυριαρχούμενος από το πολιτικό και φιλοσοφικό φιλελεύθερο δυτικό ιδεώδες, με την αφαιρετική, ΄ουδέτερη΄, μονοκεντρική σκέψη και μια απο-σωματοποιημένη επισκοπική όραση.
Η σκέψη του υποκείμενου πίσω από αυτό το πρίσμα παρουσιάζεται μάλλον στερεοτυπική, μονολογική, πατριαρχική και ρομαντική, αντιπροσωπεύοντας ένα (ηρωικά) ελεύθερο, αυτοδύναμο και ανεξάρτητο άτομο, αποστασιοποιημένο από τον κόσμο που τον ΄περιβάλει΄ και από τις αποξενωμένες δυνάμεις της φύσης που ελέγχει.
Ο εικαστικός κάτω από αυτή την πραγματικότητα διαμορφώνεται ως ένα απομονωμένο, εγωκεντρικά κεντροθετημένο πρόσωπο, -αυτάρκης και ανεύθυνος απέναντι στην κοινωνία και τον κόσμο, χωρίς κάποιον ευρύτερο κοινωνικό προορισμό και χωρίς να έχει την αίσθηση ότι ανήκει σε ένα κοινωνικό σύνολο, ομάδα ή κοινότητα. (Gablik, 1992).

Στις μέρες μας (σε μια μετα-Καρτεσιανική, οικολογική εποχή, αναφέρει η Suzi Gablik), απαιτείται μια σύνθετη και ευαίσθητη κριτική μορφή διάδρασης, κοινοτιστική και συμμετοχική, που να προϋποθέτει την ενσυναισθητική όραση *μέσα από την οπτική του άλλου* (για τον κόσμο και την ανάμειξη με αυτόν) στη μορφή μιας διαμοιρασμένης κατανόησης μέσα από τη χειρονομία της διασύνδεσης με το αρχετυπικό ΄Άλλο΄. (Gablik, 1992).
Η Suzi Gablik κινείται προς μια ΄δια-*συνδετική αισθητική*΄ όπου η αναδυόμενη εικόνα του σχεσιακού εαυτού του εικαστικού κατευθύνεται στο διυποκειμενικό μοντέλο της αλληλεξάρτησής του με την κοινότητα και της ακρόασής του σε ένα κοινό περιβάλλον.
Ο εικαστικός σε αυτό το μοντέλο έχει την αίσθηση ενός διαπλεκόμενου εαυτού με τους άλλους, την αίσθηση διασύνδεσης με την κοινότητα (το κοινωνικό) όπως και την αίσθηση

της οικειότητας (στο καθημερινό) που αποτελεί το έδαφος για τον *διάλογο*, ενεργοποιώντας ένα είδος αποκριτικής συνομιλίας (η οποία απευθύνεται και διαμοιράζεται) στην ιδέα του κοινωνικού φόρουμ.
Για τη Suzi Gablik και τη φεμινιστική οπτική της η διαμεσολάβηση της αντικειμενικής αποστασιοποιημένης ΄συσκευής΄ της μοντέρνας επιστήμης[64] μας απομάκρυνε από την ηθική και κοινωνική υπευθυνότητα που αντιπροσωπεύεται από τα ΄θηλυκά΄ κατά βάση αισθήματα της συμπόνιας και του ενδιαφέροντος.
Όμως η έννοιες του συμπάσχω, της συμπόνιας και του ενδιαφέροντος ανήκουν στην χριστιανική ηθική όπου γίνονται λειτουργικά *εργαλεία της ψυχής* (όπως αναφέρει η Gablik), και *γελοιοποιούνται από την κοινωνία*.
Σύμφωνα με την Suzi Gablik, η αποκατάσταση της ενυπάρχουσας ασυνέχειας του ατόμου με την κοινότητα μπορεί να επιτευχθεί μέσα από την *εμπαθητική* ή *ενσυναισθητική* λειτουργία της τέχνης. Κάτω από αυτή τη λειτουργία η ευσπλαχνική πρόσληψη, (η *ενσυναίσθηση* για ΄το Άλλο΄), κατοικεί τον ευεργετικό και θεραπευτικό ρόλο της *κοινωνικής διάδρασης* στις πρακτικές που εστιάζουν στον ΄εαυτό΄ και που επικεντρώνονται στην τακτική της ΄πεφωτισμένης ακρόασης΄[65] (για την ανάδυση και την κατανόηση κοινών τόπων με την ετερότητα).
Στις εικαστικές αυτές πρακτικές θεωρεί η Suzi Gablik ότι *η διάδραση γίνεται το μέσο της έκφρασης, ένας ενσυναισθητικός* (εμπαθητικός) *τρόπος να βλέπεις μέσα από τα μάτια του άλλου.*

Οι ενσυναισθητικές πρακτικές της αμοιβαιότητας και των καθημερινών διεπαφών σύμφωνα με την Suzi Gablik σίγουρα δεν μπορούν να προκύψουν μονομερώς από την πλευρά του εικαστικού, ικανοποιώντας την διάθεση της δικής του πραγμάτωσης αλλά μέσα από την ενεργοποίηση διαλογικών διαδικασιών *ενός αναπτυσσόμενου διάλογου στη μορφή της ανοικτής συνομιλίας*, που προϋποθέτει ότι συμμετέχουν δύο πλευρές, με τον ενδιαφερόμενο αποδέκτη (τον εικαστικό) *να ακούει και να συμπεριλαμβάνει* (στον λόγο του) *και τις άλλες φωνές*[66].
Για την Suzi Gablik η εμπαθητική δραστηριότητα[67] *΄το ενδιαφέρον και η συμπόνια΄*, αποτελούν θεμελιώδη γυναικεία στοιχεία που προέρχονται από το *΄θηλυκό΄* και επεκτείνονται ως κεντρική αξία στις εικαστικές εμπαθητικές (ενσυναισθητικές) πρακτικές.
Η Suzi Gablik θεωρούσε στερεοτυπικά ότι η θηλυκή εμπαθητική συμπεριφορά[68] εκδηλώνεται μέσα από την ενσυναίσθηση η οποία βασίζεται στο *΄ ενδιαφέρον και τη συμπόνια,* ενώ αυτή η συμπεριφορά διακρίνει τις γυναίκες οι οποίες ανταποκρίνονται θετικά μέσα από τις εικαστικές εμπαθητικές (ενσυναισθητικές) πρακτικές, έναντι της αρσενικής (κυρίαρχης) ανδρικής συμπεριφοράς που θεωρείται γενικότερα ότι προσανατολίζεται στο νόμο και στη δικαιοσύνη και στα θεσμικά μοντέλα που προσιδιάζουν στο σύστημα-τέχνη και στους θεσμούς της ΄τέχνης του μουσείου΄[69]. (Gablik, 1992).

Από την άλλη πλευρά ο Christian Kravagna θεωρεί ότι *η ΄ποιμενική΄, ΄ιερατική΄ ανάμειξη της φροντίδας και η εκπαίδευση, δικαιολογούν επιμέρους ψευδο-θρησκευτικά χαρακτηριστικά τα οποία παρουσιάζονται στο ΄νέο-είδος-δημόσιας τέχνης΄, -με τις πνευματικές ποιότητες, -με την επίκληση της κοινότητας καθώς και με άλλες τάσεις που δεσμεύουν τις κοινότητες σε παραδοσιακά τελετουργικά,* (*όπως για παράδειγμα οι παρελάσεις*). (Kravagna, 1998).

Σε αυτό το μοντέλο θεωρείται ο εικαστικός ότι αναλαμβάνει τον ρόλο βηματοδότη, -του (απο)δέκτη - παροχέα ομιλίας (αν όχι του εξεταστή ή του παθητικού ακροατή) (και όχι του εκπροσώπου ομιλητή για λογαριασμό των άλλων).
Στον ισότιμο και ελεύθερο διάλογο κάθε μέλος έχει ευθύνη να εξασφαλίζεται προς όλους, το προσωρινό και το μη-σταθερό των ρόλων έτσι ώστε ο διάλογος να παραμένει ζωντανός και να μην μετατρέπεται σε παράλληλους μονολόγους μονής κατεύθυνσης από τον κάθε αποστολέα /πομπό χωρίς αποδέκτη /παραλήπτη, αλλά να καλλιεργείται ένα διασταυρούμενο πεδίο κοινών τόπων.

Η *ενσυναισθητική ακρόαση* πιθανά μας απομακρύνει από την ιδέα ενός ισότιμου διαλογικού χώρου μεταξύ της ομάδας των εικαστικών και της κοινότητας διεκδικώντας όλες τις πλευρές να ανοίγονται ισότιμα στην επικοινωνία.
Σύμφωνα με τον Grant Kester η *ενσυναισθητική ταύτιση* (*empathetic identification*) και όχι η *ενσυναισθητική ακρόαση*[70]*, ανάμεσα στους εικαστικούς και στους συνεργάτες τους και μεταξύ των συνεργατών είναι αναγκαίο συστατικό στις διαλογικές πρακτικές διευκολύνοντας την αμοιβαία ανταλλαγή που επιτρέπει να σκεφτούμε έξω από την βιωμένη μας εμπειρία και εγκαθιστώντας μια περισσότερο συμπονετική σχέση με τους άλλους.*
Η *ενσυναίσθηση μπορεί* επίσης *να χρησιμοποιηθεί για να αρνηθεί κανείς εφήμερα ή προσχηματικά αρκετές πραγματικές κοινωνικές διαφορές που ενυπάρχουν ανάμεσα στους εικαστικούς και στους συνεργάτες ή την κοινότητα, ενθαρρύνοντας τον εικαστικό* (*στο μοντέλο της εκμεταλλευτικής μορφής της ΄αντιπροσωπευτικής κατοχής΄*) *να διεκδικεί αλαζονικά ως ισότιμο μέλος, αξιώνοντας παράλληλα την αυθεντία του ώστε να μιλήσει εκ μέρος των χωρίς-δικαιώματα-άλλων.* (Kester, 2004 σ. 150).
Η Mary Jane Jacob μορφοποιεί αντίστοιχα την εικόνα (το προφίλ ή τον ρόλο) του εικαστικού στο *σαμάνο*[71] ο οποίος επιδρά πολυεπίπεδα στους μη-καλλιτέχνες συμμετέχοντες.
Το καθοριστικό στοιχείο της διαφοράς ανάμεσα στο σαμάνο (Eliade, 1978) και τον μάγο (Mauss, 2003) εντοπίζεται επίσης στην ενσυναισθητική ή εμπαθητική σχέση του, που αναπτύσσει και διατηρεί (ο σαμάνος) με τον κόσμο στις τελετουργικές του πράξεις, -κάτι το οποίο κερδίζει μέσα από τις συνεχείς ασκήσεις, τις προσευχές, τις δεήσεις και τις δοκιμασίες που περνά, οι οποίες στρέφονται πάνω του[72].

[1] ρευστές ταυτότητες στην πραγματική ζωή παράγουν διαφορετικές υποκειμενικότητες όπως: Dj, προγραμματιστής γεγονότων, ενορχηστρωτής, επιμελητής, έφορος (Gabriel Orozco), συλλέκτης, προμηθευτής, μεταπαραγωγός, αρχειοθέτης, βιβλιοθηκάριος, μπρικολέρ (bricoleur) (Claude Lévi-Strauss), χειριστής (σημείων / νοημάτων), επιχειρηματίας-πολιτικός-διευθυντής, εθνογράφος (Hal Foster), ανθρωπολόγος, υποκειμενικός ανθρωπολόγος (Joseph Kosuth), δημοσιογράφος, αναλυτής, πνευματικός θεραπευτής, σαμάνος (Joseph Beuys), κοινωνικός λειτουργός, κοινωνικός επιστήμονας, παροχέας πλαισίου, διασκεδαστής, περφόρμερ, ερευνητής, εφευρέτης, αδαής δάσκαλος (Jean Joseph Jacotot), κοινωνικός εργάτης, πλάνητας, πλανόδιος ταξιδιώτης, τουρίστας (Francis Alÿs), δημοσιογράφος, θεραπευτής, καταλύτης, ενεργοποιητής, ακτιβιστής, χάκερ (hacker), σαμποτέρ (υπονομευτής, δολιοφθορέας), υποκινητής, προβοκάτορας (Stephen Willats), πολιτικό υποκείμενο (υπεύθυνος πολίτης /υπήκοος), ελαστικός εργαζόμενος, ενικό /πληθυντικό πρόσωπο, πληθυντικός εαυτός, συλλογική προσωπικότητα, πολλαπλότητα.

[2] Βλ. βιβλ.: Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, (1964).

-Βλ. βιβλ.: Robert Musil, *Man Without* Qualities, (1930–42).

[3] Βλ. βιβλ.: Giorgio Agamben, *The Coming Community*, (1993).

[4] Είναι καλλιτέχνιδα, κριτικός και ιστορικός τέχνης, κριτική συγγραφέας, πανεπιστημιακή.

-Βλ. άρθρο: Suzi Gablik, *Connective aesthetics: Art after individualism*, (1992).

[5] *Ακόμα και για τον Christo που τα δημόσια έργα του ζητούσαν εντονότερα την συμμετοχή του κοινού, όπως το ΄Running Fence΄ και το ΄Umbrellas΄ που χρειάστηκε η συνεργασία χιλιάδων ανθρώπων* (και για την ανάπτυξή του στοίχισε τη ζωή ενός θύματος), *στην πραγματικότητα η εσωτερική συνείδησή του καλλιτέχνη συνεχίζει να κυριαρχείται από το αίσθημα ότι αυτός είναι ανεξάρτητος, μονήρης, και διαχωρισμένος από την κοινωνία*. (Gablik, 1992).

Σε μια συνέντευξη για το περιοδικό Flash Art ο Christo δήλωνε ότι: *΄΄νομίζω ότι ο καλλιτέχνης μπορεί να πραγματοποιήσει οτιδήποτε θέλει να κάνει. (...) Η ανεξαρτησία είναι η πιο σημαντική για μένα. Η δουλειά της τέχνης είναι μια κραυγή ελευθερίας΄΄*. (Gablik, 1992).

-Βλ. βιβλ.: Allan Kaprow, *The artist as a Man of the World*, (1964). στο: Allan Kaprow. Esays on the blurring of art and life. L.A, Berkeley: University of California Press. (2003). (pp.46-58).

[6] Η Suzi Gablik μεταφέρει χαρακτηριστικά τις οδηγίες από την καθηγήτρια Patricia Catto προς τους φοιτητές της σχετικά με τον *΄΄κακό μοντερνισμό΄΄* όπως εκείνη αναφέρει πως *΄΄είναι επικίνδυνο να πιστεύει κανείς ότι οι άνθρωποι* (*άσχετα με το αν είναι εικαστικοί-καλλιτέχνες ή όχι*) *είναι κάτι έξω* από τον κόσμο*, ή απαλλαγμένοι από την υπευθυνότητά τους στην κοινωνία, ή το περιβάλλον* τους συνεχίζοντας πως: *έχουμε διδαχθεί την εμπειρία του εαυτού ως ιδιωτικού, ατομικού, διαχωρισμένου, από τους άλλους και τον κόσμο. Αυτή η άποψη του ατομιισμού έχει εξολοκλήρου δομήσει την καλλιτεχνική ταυτότητα* (…)΄΄. (Gablik, 1992).

[7] Ο ζωγράφος Georg Baselitz το 1983 δήλωνε (όπως με ανάλογο τρόπο δήλωναν και οι Christo, Calder και Serra) ότι: *ο κόσμος είναι ξένος προς αυτόν,* -ότι ο κοινωνικός ρόλος του καλλιτέχνη απουσιάζει (είναι επί της ουσίας α-κοινωνικός) και πως *΄΄ο καλλιτέχνης δεν είναι υπεύθυνος απέναντι σε κανέναν,* (…) είναι υπεύθυνος μόνο απέναντι στη δουλειά του, (…) *δεν απευθύνει καμιά ερώτηση, δεν κάνει καμιά δήλωση, δεν προσφέρει καμιά πληροφορία, και η δουλειά του δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί σε κάτι* (…)΄΄. (Gablik, 1992).

[8] Η Suzi Gablik σημειώνει επίσης ότι *το ελεύθερο και αυτάρκες άτομο για αρκετό καιρό αποτελούσε το ιδεώδες του πολιτισμού μας και οι εικαστικοί ειδικά, έβλεπαν τους εαυτούς τους ως την πεμπτουσία των ελεύθερων πρακτόρων* (…). *Το συνολικό πλαίσιο της μοντερνιστικής αισθητικής δεσμεύτηκε στη συνειδητή αντικειμενοποίηση της οπτικής του επιστημονικού κόσμου όπου οι καλλιτέχνες όπως και οι επιστήμονες είχαν συνθηκολογήσει στον πολιτισμό μας να μην ανησυχούν για τις εφαρμογές ή τις συνέπειες, ή την ηθική πρόταση της δραστηριότητάς τους.* (Gablik, 1992).

[9] Είναι εικαστικός, συγγραφέας, ιδρυτικό μέλος του Political Art Documentation/Distribution (PAD/D: 1980-1988) και του REPOhistory (1989-2000).

[10] Αναφέρει ο Gregory Sholette ότι πάνω από το 80% των καλλιτεχνών μεταξύ όσων ρωτήθηκαν που σπούδασαν στο πανεπιστήμιο Columbia το 1999, και έθεσαν υποψηφιότητα σε δημοτικές και ομοσπονδιακές εκλογές. (Some Call It Art. From Imaginary Autonomy to Autonomous Collectivity, 2002).

[11] Ίσως έτσι (συμπεραίνει ο Gregory Sholette) να μπορεί να δικαιολογηθεί η παρατηρούμενη μεταστροφή των εικαστικών πρακτικών από τη δημιουργία αντικειμένων προς την προμήθεια έτοιμων αντικειμένων, σε συνδυασμό με τη χρήση εφήμερων, ακατέργαστων υλικών, ή ανέκφραστων επιτελέσεων που τα διακρίνει μια προχειρότητα η οποία επικρατεί στη χρήση των μέσων, και μια χαλαρότητα ως προς τις αρχές τους. (Some Call It Art. From Imaginary Autonomy to Autonomous Collectivity, 2002).

[12] Η Suzanne Lacy (εικαστικός, επιμελήτρια, εκπαιδευτικός, συγγραφέας) σημειώνει πως, *΄΄η ικανότητα της επικοινωνιακής αίσθησης που διαθέτει ο εικαστικός, προσφέρεται ως ΄υπηρεσία΄ από τους εικαστικούς προς τον κόσμο΄΄*. (Gablik, 1992).

[13] Στρέφονται έξω από το σύστημα–τέχνη (αναφέρει η Suzi Gablik) δηλώνοντας ότι: *΄΄πρέπει να προχωρήσουμε έξω από την άκαμπτη αρένα της τέχνης΄΄, ή ότι ΄΄δεν είναι αρκετό να κάνεις τέχνη΄΄*, είτε (…) *΄΄η αίθουσα τέχνης έχει χάσει την απήχησή της΄΄. ΄΄Συμβαίνουν τόσα πράγματα έξω΄΄. ΄΄Η πραγματική ζωή σε καλεί΄΄*. (Gablik, 1992).

[14] Είναι επιμελήτρια, εκπαιδευτικός, εικαστική-καλλιτέχνης, συγγραφέας για τη σύγχρονη τέχνη.

[15] Αυτές οι αποστολές *μπορούν να αναστρέφουν το χρόνο επιστρέφοντας σε κάποια παρελθοντική εποχή ή να καθυστερούν το χρόνο διευρύνοντας τη στιγμή, να υλοποιούν πολλαπλούς χρόνους πολλαπλασιάζοντας τις απόψεις, να σταματούν το χρόνο υλοποιώντας μνημεία, ή να επεκτείνουν το χρόνο διαιωνίζοντας μια παράδοση, ή προβλέποντας το μέλλον.* (Weintraub, 2003).

[16] Αναφέρει ο Maciunas σχετικά με το Νταντά (Dada) και τον Ρώσικο Προντουκτιβισμό. (Kravagna, 1998).

[17] Είναι ιστορικός τέχνης, κριτικός και επιμελητής, καθηγητής μεταποικιακών σπουδών στην Ακαδημία καλών τεχνών της Βιέννης.

[18] Χαρακτηριστικά ο εικαστικός Gabriel Orozco αποδίδοντας διαφορετικούς δυνητικούς χαρακτήρες στο πρόσωπο-εικαστικός δήλωνε *΄΄είμαι ο επικεφαλής της ομάδας, -ο καθοδηγητής /προπονητής, -ο παραγωγός, -ο διοργανωτής, -ο εκπρόσωπος, -ο διευθυντής των επευφημούντων (cheerleader), -ο οικοδεσπότης του πάρτυ, -ο καπετάνιος του πλοίου΄΄*.

[19] Σύμφωνα με τον εικαστικό Gabriel Orozco το στούντιο δεν είναι χώρος παραγωγής αλλά χρόνος γνώσης. (Foster, 2003).

[20] Είναι ιστορικός και κριτικός τέχνης, αναπληρώτρια καθηγήτρια στο πανεπιστήμιο City της N.Y. (CUNY).

[21] Η Claire Bishop θεωρεί ότι το μοντέλο που επιδιώχθηκε να προβληθεί από τους επιμελητές της έκθεσης στο Palais de Tokyo το 2002, (που συνεπιμελήθηκε ο Nicolas Bourriaud) αντιστοιχούσε σε ένα ανοικτό προς το κοινό καλλιτεχνικό στούντιο ή πειραματικό εργαστήριο (*laboratory*), αποσκοπώντας να καλλιεργηθεί στους κοινούς αυτούς χώρους η ανθρώπινη επαφή. Αναφέρει ότι ο Nicolas Bourriaud έλαβε την απόφαση με τους συνεργάτες επιμελητές Hans Ulrich Obrist, Barbara van der Linden, και Hou Hanru, να παραμείνει ανέτοιμο το εσωτερικό του χώρου της έκθεσης, χωρίς δηλαδή να γίνουν εργασίες αποκατάστασης από τους διοργανωτές, αντίθετα προς την συνηθισμένη πρακτική που θέλει να προετοιμάζεται ο εκθεσιακός χώρος για το κοινό και τους εικαστικούς ως ΄λευκός κύβος΄ ή ΄μαύρο κουτί΄. (Bishop, 2004).

-Βλ. άρθρο.: Claire Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, (2004). (σσ. 51-79).

[22] *Κανείς θα μπορούσε να διαφωνήσει με το πλαίσιο της καλλιτεχνικής δουλειάς σε-εξέλιξη και των φιλοξενούμενων οικότροφων προσκεκλημένων εικαστικών, το οποίο αρχίζει να συνταιριάζει με την ΄οικονομία της εμπειρίας΄ πάνω στις στρατηγικές της αγοράς που επιδιώκεται να αντικατασταθούν τα γενικά οφέλη και οι εξυπηρετήσεις από γραφές που βασίζονται σε προσωπικές εμπειρίες*. (Bishop, 2004).

[23] Είναι εικαστικός πολυμέσων και επικοινωνίας που αναγνωρίζεται για τις τεχνολογικές διαδραστικές δικτυακές εγκαταστάσεις και την βιο-τέχνη που ανέπτυξε.

-Βλ. άρθρο: Eduardo Kac, *Negotiating meaning: the dialogic imagination in electronic art*, (1999).

[24] Βλ. βιβλ.: Πάνος Κούρος & Ελπίδα Καραμπά, *ArchivePublic: Επιτελέσεις αρχείων στη δημόσια τέχνη. Τοπικές παρεμβάσεις*, (2012). Πάτρα: Τμήμα Αρχιτεκτόνων – Κύβος.

[25] Ο Hal Foster αναφέρει πως αρχικά οι αρχειακοί καλλιτέχνες μέσω των εννοιολογικών κατασκευών, της θεσμικής κριτικής και της φεμινιστικής τέχνης, επιζητούσαν να ενεργοποιήσουν ή να διαφωτίσουν σχετικά με μια φυσικά παρούσα ιστορική πληροφόρηση που ήταν συχνά χαμένη ή εκτοπισμένη. Πηγή για το αρχειακό τους υλικό σε κάποιες περιπτώσεις ήταν η μαζική κουλτούρα,

προέκυπτε από εκτροπή ή διατάραξη του αρχειακού υλικού ως χειρονομία εναλλακτικής γνώσης ή αντίθετης μνήμης. (Foster, 2004).

[26] Σύμφωνα με τον Κορνήλιο Καστοριάδη *το θεσμίζειν ως τέτοιο είναι πάντοτε και ένα τεύχειν,* ενώ (…) *κάθε θέσμιση είναι επίσης* μια *συλλογή* και παράγεται σε ένα *θεσμιζόμενο δίκτυο* από *άτομα, αντικείμενα και διαδικασίες που αποτελούν τα ΄στοιχεία΄ ή τους ΄όρους΄ της καθορισμένης θέσμισης.* (Καστοριάδης, 1981).

Ο Κορνήλιος Καστοριάδης στην επεξήγησή του για τον *΄θεσμό΄* αναφέρει πως *προϋποθέτει και συνεπιφέρει: την καθήλωση και τη διάχυση του «προϊόντος» και του τρόπου του ενεργείν μέσα στην κοινότητα· τις «ιδιότητες», μοναδικές και άλλωστε μη αναλύσιμες, που κάνουν ώστε «προϊόν» και τρόπος του ενεργείν να είναι μεθεκτικά για τα άτομα εν γένει και να καθιστούν τα άτομα ικανά να μετέχουν σε αυτά· την ικανότητα της* (*θεσμισμένης*) *κοινότητας να τα «αναγνωρίζει» ως τέτοια, να τα καθηλώνει, να τα διατηρεί, να τα μεταδίδει, να τα κάνει να παραλλάσσουν και να τα αλλοιώνει.* (Καστοριάδης, 1981).

-Βλ. βιβλ.: Κορνήλιος Καστοριάδης, *Η φαντασιακή θέσμιση της κοινωνίας*, (1981). Αθήνα: Κέδρος.

[27] *Τεύχειν σημαίνει: συλλέγω-προσαρμόζω-τεχνουργώ-κατασκευάζω.*

Ότι ονομάστηκε τέχνη, παράγωγο του τεύχειν, και που έδωσε τον όρο τεχνική, δεν είναι παρά μια ιδιαίτερη εκδήλωση του τεύχειν και δεν αφορά παρά στις δευτερεύουσες και παράγωγες πλευρές του. (Καστοριάδης, 1981).

-(ό.π.). Βλ. βιβλ.: Κορνήλιος Καστοριάδης, *Η φαντασιακή θέσμιση της κοινωνίας*, (1981). Αθήνα: Κέδρος.

-Βλ. βιβλ.: Lewis Mumford, *Ο μύθος της μηχανής,* (2005). Θεσσαλονίκη: Νησίδες.

-Βλ. βιβλ.: Serge Moscovici, *Τεχνική και φύση στον Ευρωπαϊκό Πολιτισμό*, (1998). Αθήνα: Νεφέλη.

[28] ο Κορνήλιος Καστοριάδης αναφέρεται στην ταυτιστική διάσταση του *τεύχειν.* (Καστοριάδης, 1981).

Το *λέγειν* (όπως το *τεύχειν*) ακολουθεί *τα ίδια τελεστικά σχήματα* που ανήκουν στις *απόλυτες δημιουργίες του κοινωνικο-ιστορικού*, που είναι *απαραίτητα για τη θέσμιση της κοινωνίας* ή *της κοινότητας*. (Καστοριάδης, 1981).

[29] Το *τεύχειν* διαφοροποιείται από το λέγειν σύμφωνα με τον Κορνήλιο Καστοριάδη, όμως το τεύχειν *συνεπάγεται εγγενώς το λέγειν* και μπορεί να κατανοείται όχι ως μια ολοκληρωμένη, αυστηρά-κλειστή διαδικασία στα πλαίσια του σωματικού λόγου αλλά ως μια ανοικτή ποικίλη πολυμεσικά δραστηριότητα που ενσωματώνει τη λογοθετική διάσταση της σωματικής επιτελεστικής πράξης σε ένα συνολικό εικαστικό πρόγραμμα πράξεων.

[30] Η *΄πράξη΄* είναι μια συνειδητή δραστηριότητα (…) που στηρίζεται σε μια αποσπασματική και προσωρινή (περιορισμένη) γνώση (θεωρία) που αναδύεται από αυτή. Η θεωρία ως τέτοια είναι ένα πράττειν. Αποκαλούμε πράξη αυτό το πράττειν μέσα στο οποίο σκοπεύουμε τον άλλο ή τους άλλους ως αυτόνομα όντα (…). (Καστοριάδης, 1981).

[31] Είναι θεωρητικός, κριτικός τέχνης, διευθυντής της Σχολής *Καλών Τεχνών*, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, στο Παρίσι. Έχει εισηγηθεί την *Σχεσιακή Αισθητική,* (1998) και την *Μεταπαραγωγή,* (2001).

[32] Αναφέρει ο Nicolas Bourriaud αντίθετα προς την *τρέχουσα (ναΐφ) ιδεολογία που θα ήθελε τον εικαστικό, να είναι μοναχικός, να φαντάζεται την ατομική υποκειμενικότητά του σαν μονήρη και αλυτρωτική*, (…) υπονοώντας από την μια *πως οι εικαστικοί αρνούνται τους κοινοτικούς κανόνες* και από την άλλη ότι *αρνιούνται τη συλλογικότητα.* (Bourriaud, 2002 σ. 108). Κατά την άποψή του, *αν θα πρέπει να απορρίψουμε κάθε είδους επιβεβλημένης κοινοκτημοσύνης, τότε θα πρέπει να την αντικαταστήσουμε από επινοημένα σχεσιακά δίκτυα*. (Bourriaud, 1998 σ. 81).

[33] Είναι πολιτικός και πολιτισμικός συγγραφέας και αναρχικός ποιητής.

Ο Hakim Bey (Peter Lamborn Wilson) περιέγραψε την *Αμεσοκρατία* ως ένα φαινόμενο άμεσης τέχνης χωρίς παρεμβολές μέσων, προτρέποντας σε επιτελεστικές μορφές ανταλλακτικής τέχνης (όπως mail art, παιχνίδι, δωροδωσία) που δεν διαμεσολαβούνται και προωθούν την άμεση εμπειρία του πάρτυ και της γιορτής με την συμμετοχή των παρευρισκομένων.

-Βλ. βιβλ.: Hakim Bey, *Immediatism-Αμεσοκρατία*, (2000). Αθήνα: Οξύ.

[34] Είναι ιστορικός και θεωρητικός τέχνης και συγγραφέας, διδάσκει στο πανεπιστήμιο της Γενεύης.

[35] Ειδικότερα εκτιμά ότι η επισήμανση αφορά τον *τόπο του καλλιτεχνικού μετασχηματισμού που αξιώνει παράλληλα* να *είναι ο τόπος του πολιτικού μετασχηματισμού, και πολύ περισσότερο, ο τόπος*

αυτός να *εγκαθίσταται πάντοτε κάπου αλλού, στο πεδίο του Άλλου* (που είναι το κοινωνικό *Άλλο*, το μεταποικιακό πεδίο, ή η υποκουλτούρα). Θεωρεί πως *η αξίωση για το Άλλο* που προσδιορίζεται πάντοτε ως *εξωτερικό* στη *διαφορετικότητα,* θεωρείται *πρωτεύον σημείο για την ανατροπή της κυρίαρχης κουλτούρας*. (Foster, 1996).

[36] Ο ανθρωπολόγος (πίστευαν στον μοντερνισμό) ως επαγγελματίας επιστήμονας θα πρέπει να *είναι μη-εμπλεκόμενος, έξω από την κοινωνία, χωρίς να αποτελεί μέρος της κοινωνικής μήτρας,* ενώ οι σπουδές του που μελετούν *ευρύτερα συγκριτικά αποτελέσματα* (λ.χ. *μια δράση της φύσης*) *δεν αποτελούν κομμάτι της κοινότητας*. (Kosuth, 2008).

[37] Η *΄ανθρωπολογικοποιημένη τέχνη΄* (αναφέρει ο Joseph Kosuth) πως *παρουσιάζει δομικές ομοιότητες με τη φιλοσοφία, εστιασμένη στη σχέση της με την κοινωνία κάνοντας την κοινωνική πραγματικότητα κατανοητή.* (Kosuth, 2008).

[38] Η Suzi Gablik επισημαίνει ότι η Suzanne Lacy περιέγραφε τον εικαστικό *΄΄ως έναν υποκειμενικό ανθρωπολόγο, που εισάγεται στην περιοχή του άλλου΄΄,* (…) *και γίνεται αγωγός για την εμπειρία του άλλου* εκπέμποντας μέσα από αυτή τη διαδικασία θεραπευτική ισχύ. (Gablik, 1992).

[39] Θεωρεί πως είναι ένα από τα *καλύτερα θέματα πολιτικής εμπλοκής και Ιδρυματικής υπέρβασης, ειδικότερα στο κομμάτι που έχει να κάνει με την επανα-κωδικοποίηση της δουλειάς από τους σπόνσορες ως κοινωνική προβολή, την οικονομική ανάπτυξη, τις δημόσιες σχέσεις,* και *τον καλλιτεχνικό τουρισμό.* Πρακτικά όμως κάποιο εικαστικό πρόγραμμα προσχεδιάζεται και εγκαθίσταται πρώτα στο μουσείο και έπειτα ακολουθεί η ΄διαδραστική΄ ανάπτυξή του στο κοινοτικό επίπεδο. (Foster, 1996).

[40] Είναι ιστορικός κριτικός, θεωρητικός των μέσων, και φιλόσοφος. Διατέλεσε καθηγητής σε αρκετά πανεπιστήμια και κυρίως στο ZKM πανεπιστήμιο Τεχνών & Σχεδιασμού της Καρλσρούης στο Κέντρο Τέχνης & Μέσων.

[41] Ασκώντας παράλληλα θεσμική κριτική διακρίνει πως τα εγκατεστημένα καλλιτεχνικά Ιδρύματα που είναι καιρό καθιερωμένα, διαχειρίζονται το υπάρχον κοινωνικό περιβάλλον ενισχύοντας την φαινομενολογική εμπειρία η οποία ερμηνεύεται μέσα από την εξειδικευμένη γνώση και την προβαλλόμενη περιγραφή των καθιερωμένων πεποιθήσεων και πρότυπων. (Willats, 2010).

[42] Ο ρόλος αυτός του *υποκινητή* αντιπροσωπεύει επίσης ομάδες κοινωνικής εμπλοκής (λ.χ. CAE, IAA κ.α.) που δραστηριοποιούνται στην περιοχή των τακτικών τεχνοπολιτικών μέσων (*tactical media*).

[43] Είναι ιστορικός τέχνης, επιμελήτρια και θεωρητική, διευθύντρια του ερευνητικού Ιδρύματος Κέντρου εικαστικών τεχνών και πολιτισμού "Euro-Balkan".
-Βλ. άρθρο: Suzana Milevska, *Participatory Art: A Paradigm Shift from Objects to Subjects*, (2006).

[44] Η γενική χρήση του όρου αφορά την προϋπόθεση να τοποθετήσει κανείς τον εαυτό του στη θέση του άλλου προσφέροντάς του τα προσωπικά του αισθήματα και τα συναισθήματά του.
-Βλ. βιβλ.: Graham Richards, *Psychology: The Key Concepts*, (2009). London & N.Y.: Routledge.

[45] Η Suzi Gablik σχετικά με τον κοινωνικό χαρακτήρα αναφέρει πως οι *εικαστικοί με κριτική επίγνωση του κοινωνικού ρόλου της τέχνης απορρίπτουν την πλαστή ιδεολογία της* (αποστασιοποιημένης) *ουδετερότητας του μοντερνισμού,* (…) *βαδίζουν έξω από το παλιό πλαίσιο και επανεξετάζουν (αναθεωρούν) τη σημασία του να είσαι καλλιτέχνης, -ανακατασκευάζουν τη σχέση ανάμεσα στο άτομο και στην κοινότητα, ανάμεσα στην καλλιτεχνική δουλειά* (το παραγόμενο έργο) *και το κοινό* (…) εφόσον ο τόπος της δημιουργικότητας *συχνά δεν είναι το προϊόν ενός ανεξάρτητου ατόμου αλλά το αποτέλεσμα μιας συνεργατικής και ανεξάρτητης διαδικασίας.* (Gablik, 1992).

[46] Είναι ανεξάρτητη επιμελήτρια στο μουσείο σύγχρονης του Σικάγο και του Λ.Α., καθηγήτρια εκθεσιακών σπουδών στη Σχολή τέχνης του Ιδρύματος του Σικάγο [SAIC], επιμελήτρια εικαστικών προγραμμάτων για το δημόσιο χώρο τα οποία προσανατολίζονται στην κοινότητα.
-Βλ. άρθρο: Mary Jane Jacob, *Outside the Loop*, (1995). στο: Jacobs, M.J. - Brenson, M. - Olson, E.M., Culture in Action: Public Art Program of Sculpture Chicago. Seattle: Bay Press. (p.52).

[47] Βλ. άρθρο: Mary Jane Jacob, *An unfashionable audience*, (1995). στο: Suzzanne Lacy (ed.), Mapping the terrain:new genre public art. Seattle: Bay Press. (1995).

[48] βέβαια η παράμετρος του *΄νέου΄* αποτελεί μοντερνικό ζητούμενο.

[49] Η Mary Jane Jacob σχολιάζει πως (…) *αρκετοί εικαστικοί ένιωσαν την επιτακτική ανάγκη να δουλέψουν προς μια κριτική κατεύθυνση γύρω από τις ανάγκες στις πόλεις και στις κοινότητες, κοινοτικά-αποκριτικά, μέσα από μια καλλιτεχνική δουλειά που ήταν κατευθυνόμενη από το κοινό, που δεν ενδιαφέρονταν να γίνει δημοφιλής και να ακολουθήσει τη μόδα* ή *να γίνει ευκαιριακά η καλύτερη*

και να καταλάβει το προβάδισμα στους οικονομικούς πόρους, αλλά να υλοποιείται έξω από την κυβερνητική ή την ημερήσια διάταξη των Ιδρυμάτων. (Jacob, 1995).

[50] *Κάνοντας εκθέσεις οι εικαστικοί διεκδικούν έναν τρόπο να διαδηλώσουν μερικές από τις ιδέες τους σχετικά με την τέχνη ως κοινωνική κριτική*, (…) *αναμιγνύοντας τους παραδοσιακούς ρόλους εντός του πεδίου*, (…) *παράγοντας δουλειές που φέρνουν κοντά κοινωνικές ομάδες και ζητήματα σε πειραματικές μορφές έξω από το κάθε κοινωνικό ή πολιτιστικό σύστημα.* (Jacob, 1995).

Η Mary Jane Jacob παρουσιάζει (1995) *τον τρόπο δουλειάς ενός εικαστικού* ο οποίος (…) *σχεδιάζει ο ίδιος την πλαισίωση του προγράμματος όσο και την καλλιτεχνική δουλειά η οποία προσφέρεται για την εμπλοκή κοινού.* (Jacob, 1995). Αναφέρει ότι οι εικαστικοί στη *΄νέα-δημόσια-τέχνη΄* βγαίνουν *έξω από την παραγωγή του στούντιο,* -ικανοί να επεκτείνουν τις δραστηριότητές τους στις σφαίρες της πραγματικής ζωής, κατέχοντας *μη-καλλιτεχνικές δεξιότητες, -να αυξάνουν τους οικονομικούς τους πόρους, -να οργανώνουν κοινότητα, -να διευθύνουν εκτεταμένες προμήθειες, και, -να φιλοξενούν τους άλλους.* (Jacob, 1995). Η Mary Jane Jacob θεωρεί ότι *για να κατανοήσουμε αυτόν* τον (νέο) *τρόπο δουλειάς θα πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι η* εικαστική *διαδικασία και όλες οι συνδεόμενες με αυτήν δραστηριότητες, βρίσκονται στο επίκεντρο,* και ότι *αποτελούν ακόμη και μέρος* της παραγόμενης τέχνης *(και όχι δευτερεύον στοιχείο).* (Jacob, 1995).

[51] Όπως αναφέρει η Mary Jane Jacob, *ο ρόλος του επιμελητή* (*-λαμβάνοντας μέρος στην υλοποίηση της τέχνης, -συμμετέχοντας στη δημιουργική διαδικασία, στην εννοιολόγησή της και στην πραγμάτωσή της*) *μπορεί να είναι το κλειδί, εφόσον αυτό το άτομο γίνεται σε διαφορετικούς χρόνους: -ο πελάτης και ο επίτροπος, -η πηγή των πληροφοριών ή ο ερευνητής, -το αντηχείο και ο φίλος, -ο διαχειριστικός και καλλιτεχνικός συνεργάτης, -ο εκθέτης και ο παρουσιαστής,-ο εκπαιδευτής, ο ξεναγός, και ο διερμηνέας.* (Jacob, 1995).

[52] Είναι καθηγητής ιστορίας τέχνης και διευθυντής στο Τμήμα εικαστικών τεχνών του πανεπιστημίου της Καλιφόρνιας στο Σαν Ντιέγκο.

-Βλ. βιβλ.: Grant Kester, *Conversation pieces*, (2004).

[53] Βλ. βιβλ.: Erving Goffman, *Στίγμα. Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας*, (2001). Αθήνα: Αλεξάνδρεια. (*Stigma*: *Notes on the Management of Spoiled Identity*, 1963).

[54] Ο Grant Kester φέρνει ως παράδειγμα την εικαστικό Rachel Whiteread.

[55] Ο Grant Kester φέρνει ως παράδειγμα την καλλιτεχνική ομάδα, *΄The Art of Change΄*, που αποτελείται από την Loraine Leeson και τον Peter Dunn.

[56] Είναι εικαστική καλλιτέχνης, κριτικός και συγγραφέας.

Η Sarah Browne στη δημόσια συνομιλία της με τον καθηγητή Grant Kester, διερευνά την επιρροή της έρευνας του Grant Kester στις εξελισσόμενες μορφές συλλογικών και συνεργατικών πρακτικών, στην κοινοτική τέχνη.

-Βλ. άρθρο: Sarah Browne, *Real Relationships*, (2007).

[57] Είναι ακτιβίστρια, φεμινίστρια, συγγραφέας, κριτικός τέχνης και επιμελήτρια.

-Βλ. άρθρο: Lucy Lippard, *Looking Around: Where we are, where we could be*, (1995). στο: Suzanne Lacy (ed.), Mapping the Terrain. Seattle: Bay Press. (1995).

[58] Σ*το 1966 ήδη ένα σώμα από έργα διερευνούσε όλες τις (πιθανές) κατασκευές μέσα από τις οποίες εμφανίζεται και συγκροτείται η τέχνη στον κόσμο πέρα από τους μύθους του μοντερνισμού και το κύρος του εμπορεύματος,* σχετικά με: *-τα αποτελέσματα γύρω από την οικολογία, -την ανδρική και λευκή κυριαρχία, -το ΄εξεζητημένο αντικείμενο΄, -το ειδικό ή ανωτέρου επιπέδου κοινό, και τους πολιτιστικούς αυτοπεριορισμούς των εικαστικών.* (Lippard, 1995). Α*φορά μια ιδέα που προήλθε από τα μέσα της δεκαετίας του ΄60* που εντοπίζονταν στο (…) *να δούμε τι ήταν ήδη στον κόσμο και να το μετασχηματίσουμε σε τέχνη κάτω από τη διαδικασία του να δεις, να ονοματίσεις και να επισημάνεις, παρά να παράξεις.* Εκείνη την εποχή (…) *θα έβλεπε κανείς στην παραγωγή την απόρριψη της τέχνης των ΄τέλειων (εξεζητημένων) αντικείμενων΄* (…). (Lippard, 1995).

[59] *Το γυναικείο κίνημα στην τέχνη μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του ΄70 έδωσε έμφαση στις κοινωνικές κατασκευές ως μεθοδική καινοτομία.* (...) *Ο φεμινισμός και ο ακτιβισμός υλοποίησαν ορισμένα μοντέλα όμως έχουν αγγίξει πενιχρά το βάθος της περιπλοκότητας με την οποία η τέχνη μπορεί να αλληλεπιδρά με την κοινωνία.* (Lippard, 1995).

[60] Το ζητούμενο για την Lucy Lippard είναι ότι η τέχνη θα πρέπει *να εγκαταστήσει ένα εναλλακτικό σύνολο δεσμών που θα ακτινοβολείται στις συμμετοχικές κοινότητες, στο ακροατήριο και στους υπόλοιπους περιθωριοποιημένους εικαστικούς, έτσι ώστε η εικαστική σκέψη να γίνεται τελικά μέρος*

ενός κέντρου που δεν θα απευθύνεται σε μια προστατευμένη και αποκρυμμένη από τη δημόσια θέα ελίτ αλλά ενός προσιτού κέντρου στο οποίο θα προσελκύονται συμμετέχοντες από όλες τις ενδεχόμενες πλευρές της τέχνης και της ζωής. (Lippard, 1995).
Η Lucy Lippard αναφέρει πως *για να αλλάξουμε την ισχύ των σχέσεων που ενυπάρχουν στον τρόπο που υλοποιείται και διανέμεται η τέχνη, χρειαζόμαστε να συνεχίσουμε να αναζητάμε νέες μορφές θαμμένες στις κοινωνικές ενέργειες που δεν αναγνωρίζονται ακόμα ως τέχνη. Μερικές από τις πιο ενδιαφέρουσες προσπάθειες είναι εκείνες που επαναπλαισιώνουν τόπους διακρίνοντάς τους από το βλέμμα της τέχνης*. (Lippard, 1995).

[61] Η Lucy Lippard αναφέρει ότι *για κάποιους από τους εικαστικούς της δεκαετίας του ΄90 η αίσθηση του πολιτισμού δεν είναι ιεραρχική αλλά παροδική και σε εξέλιξη και είναι μέρος της ζωής μας (απέναντι σε μονοδιάστατα άκαμπτα στερεότυπα),* και ότι, *το ζητούμενο είναι πως χρειαζόμαστε να αλλάξουμε το σύστημα κάτω από το οποίο ζούμε και κάνουμε τέχνη ως πολίτες και ως εργάτες*. (Lippard, 1995).

[62] *Οι εικαστικοί μόνο μπορούν να δώσουν εκείνα που έλαβαν από τις πηγές τους* (…) *και να τα επιστρέψουν στους τόπους και στους ανθρώπους, οι οποίοι δεν μπορούν πλέον να τα δούνε.* (…) *Οι εναλλακτικές θα πρέπει να αναδυθούν οργανικά από τις ζωές των εικαστικών και τις εμπειρίες τους.* (Lippard, 1995).

[63] (ό.π.) Βλ. άρθρο: Suzi Gablik, *Connective aesthetics: art after individualism*, (1992).

[64] Το ΄αντικειμενικό΄ μοντέλο της αποστασιοποιημένης και αντικειμενικής γνώσης ενός *΄αμερόληπτου βλέμματος΄ προσφέρθηκε ως μια συσκευή που θα μπορούσε να παράξει ΄απόσταση΄ για την επισκόπηση του κόσμου και που θα μπορούσε να στέκεται μπροστά μας για να βλέπεται, να επιθεωρείται, και να χειρίζεται*. (Gablik, 1992).

[65] Ο όρος αναφέρει η Suzi Gablik είναι από τον φιλόσοφο David Michael Levin που θεωρεί ότι η *πρακτική της ακρόασης, ΄΄εμπλουτισμένη από τη διαδραστική και δεκτική κανονιστικότητα, γεννά μια πολύ διαφορετική επιστήμη και οντολογία, μια διαφορετική μεταφυσική΄΄.* (Gablik, 1992).
Η *ενσυναισθητική (εμπαθητική) ακρόαση* που εφαρμόζεται ως τακτική από κάποιους εικαστικούς *διανοίγει χώρο για το Άλλο αποκεντρώνοντας το Εγώ-του εαυτού και παρέχει στο κάθε πρόσωπο τη δυνατότητα έκφρασης, που αποτελεί το ειδικό στοιχείο το οποίο κτίζει κοινότητα και παράγει ΄κοινωνικά-ευαισθητοποιημένη-τέχνη΄.* (Gablik, 1992).

[66] Η Suzi Gablik αναφέρει ότι η εικαστική πρακτική που επικεντρώνεται στην ακρόαση, *σε αντίθεση με τον προσανατολισμένο στην όραση,* οπτικό πολιτισμό, *προϋποθέτει την άμεση επαφή του εικαστικού* στο πεδίο*, τη συνομιλία και την επικοινωνία, για την κατανόηση, την επίγνωση και το ενδιαφέρον, τα οποία ξεκινούν από την ακρόαση και οδηγούν μέσα από τη διάθεση της αμοιβαίας ενσυναίσθησης, στην κοινότητα*. (Gablik, 1992). *Πρακτικά αυτό σημαίνει για τον εικαστικό ότι παραχωρεί το παραδοσιακό βήμα του προσωπικού του χώρου ομιλίας στην άμεση συνομιλία μιας ομάδας ανθρώπων που αναφέρονται στις εμπειρίες τους*, προσπαθώντας επίσης να συμπεριλάβει και την εμπλοκή *του κοινού η οποία γίνεται ενεργή συνιστώσα της δουλειάς και μέλος της όλης διαδικασίας*. (Gablik, 1992).

[67] Το παραπάνω σχήμα της *εμπαθητικής δραστηριότητας* στις νέες δημόσιες εικαστικές πρακτικές που έχουν ως συστατικό τους στοιχείο τη *΄θεραπευτική λειτουργία΄ στη* διαδικασία της κοινωνικής αλληλεπίδρασης, ολοκληρώνεται σύμφωνα με την Suzi Gablik από την *εκπαιδευτική και την επιμορφωτική παραμέτρους* με στόχο *΄΄να θεραπεύσουν την κοινωνία που αποξενώθηκε από τις ζωτικές της δυνάμεις΄΄.* (Gablik, 1992).

[68] Η γενιά των φεμινιστριών της θεωρίας του δεύτερου κύματος φεμινισμού υποστήριζαν για το βιολογικό *φύλο* πως είναι σταθερό με τις σεξουαλικές διαφορές να είναι φυσικές, βιολογικές, και αμετάβλητες, ενώ για το κοινωνικό φύλο πως είναι εύπλαστο και κοινωνικά κατασκευάσιμο. Η κοινωνική συμπεριφορά ταυτίζονταν με την κατασκευή του φύλου.

[69] Σύμφωνα με αυτή την παραδοχή η Suzi Gablik υποστηρίζει πως οι γυναίκες εικαστικοί αντιπροσωπεύτηκαν καλύτερα από το *΄νέο- είδος-δημόσιας-τέχνης΄* (του ΄90) που απέδιδε εμφατικά έναν κοινωνικό χαρακτήρα στο *φύλο,* παρά οι άνδρες που εκδήλωναν οικείες συμπεριφορές προς τις σχέσεις εξουσίας, που προσανατολίζονταν στο σύστημα-τέχνη και προς το πεδίο της θεσμικής τέχνης. Ανάλογες στερεότυπες διχοτομίες και ΄κατασκευές΄ σε κοινωνικό επίπεδο που αποτελούν προκαταλήψεις στην πραγματική ζωή καταδεικνύονται από τον Pierre Bourdieu. (Bourdieu, 2007).
Η συμπεριφορά σήμερα προσεγγίζεται κάτω από την επιτελεστική αντίληψη της έμφυλης ταυτότητας (των φύλων) όπως την εισηγήθηκε η Judith Butler σε συνέχεια προς τις αντιλήψεις των Michel

Foucault και Jacques Derrida, σχετικά με τη λογοθετική επιτελεστική κατασκευή της ταυτότητας των φύλων, όπου επενδύονται οι -σεξουαλικές, -ανατομικές, -βιολογικές, -κοινωνικές ιδιότητες, κάτω από τη λογοθετική και την κοινωνική κατανόηση (ερμηνεία) της βιολογίας, έτσι ώστε οι ανατομικές παρεμβάσεις που τροποποιούν πολιτισμικά και κοινωνικά τη φύση να ρυθμίζονται από τις κοινωνικές τελετουργίες, τις πρακτικές και τις κατασκευές που επιλέγονται με βάση αυτές.

[70] Ο Grant Kester θεωρεί ότι η *ενεργή ακρόαση* και η *διυποκειμενική εμπάθεια* παίζουν κεντρικό ρόλο σε αυτά τα εικαστικά προγράμματα όσο οι εικαστικοί δεν επιδιώκουν να καταλαμβάνουν συνεχώς μια παιδαγωγική θέση ή να εκδηλώνουν την δημιουργική τους υπεροχή. (Kester, 2004).

[71] μια μορφή που υιοθέτησε εμβληματικά ο εικαστικός Joseph Beuys.

[72] Στη σαμανική πρακτική οι ΄ξένες δυνάμεις΄ διαχειρίζονται μέσα από τον σαμάνο διαπερνώντας τον σωματικά και κάνοντάς τον να συμπάσχει και να εξαντλείται στα τελετουργικά που ακολουθεί (όπως και κατά τη μύησή του), προσπαθώντας να τις κατευθύνει θετικά ή να τις μετασχηματίσει σε θετικές επικεντρωμένες δυνάμεις που στρέφονται (διοχετεύονται) πάνω του, και αντιπαλεύονται από τον ίδιο. Αντίθετα ο μάγος προσκαλώντας άγνωστες ΄σκοτεινές΄, αρνητικές, διάχυτες δυνάμεις μέσα από γνώσεις που απέκτησε εμπειρικά και όχι βιωματικά, προσπαθεί να τις ελέγξει όσο μπορεί αναλογικά και αποστασιοποιημένα κάτω από προσομοιώσεις, και να τις κατευθύνει έξω και σε απόσταση από τον ίδιο.

Κεφ.3. χάκερ διαλογικές δράσεις

"η πληροφορική δεν αφορά περισσότερο τους υπολογιστές από όσο η αστρονομία τα τηλεσκόπια". [E.W. Dijkstra από το http://attrition.org/]

εισαγωγή

Στο κεφάλαιο παρουσιάζονται οι χάκερ χωρικές σωματικές πρακτικές και οι πειρατικές δράσεις, -των *πολιτισμικών παρεμβολών* (*culture jamming*), -των τακτικών τεχνοπολιτικών μέσων (*tactical media),* -του χάκερ-ακτιβισμού / *χακτιβισμού* (*hactivism*), και -του χειροτεχνιβισμού (*DIY*).

Οι *κυβερνητικοί-καλλιτέχνες* από την δεκαετία του ΄60 εκδήλωναν μια έντονη κριτική στάση απέναντι στις οικονομικές ισορροπίες και τις δεσμεύσεις από την υιοθέτηση των νέων τεχνολογιών διεκδικώντας αυτοδυναμίες επιλογών που πρακτικά κέρδιζαν την ώσμωση του δημιουργικού τους λόγου στην ίδια τους τη ζωή, όπως και μέσα από τις σχέσεις επίδρασης του κοινού στο ανοικτό αποτέλεσμα των συλλήψεών τους.
Από εκείνη την περίοδο μέχρι σήμερα παρουσιάζεται μια μετατόπιση από έναν εικαστικό που λειτουργεί στον κόσμο της τέχνης (στο σύστημα-τέχνη) και κάνει ΄σοβαρή τέχνη΄ για ένα περιορισμένο, καταρτισμένο υψηλής αισθητικής (τεχνόφιλοι ειδήμονες), ειδικό αγοραστικό δυνητικά κοινό (οικονομική ελίτ), προς το προφίλ ενός *εικαστικού-διασκεδαστή* που προσπαθεί να προκαλέσει έκπληξη, συμμετοχή, αβεβαιότητα και ενθουσιασμό, πέρα από τις αισθητικές αξίες και τις προκαταλήψεις.
Αυτός ο τύπος εικαστικού απευθύνεται σε ένα ανομοιογενές, ετερόκλιτο (από άποψη ηλικίας και κοινωνικής διαστρωμάτωσης) και πιθανόν αριθμητικά μαζικότερο κοινό, που συναντά σε ανοικτές τεχνο-εκδηλώσεις, φεστιβάλ και πάρτι (συνήθως χωρίς να τα συνοδεύει ο προσδιορισμός της τέχνης), που δεν θυμίζουν τις προσπάθειες παρόμοιων εκδηλώσεων πολύ αργότερα από καλλιτεχνικά Ιδρύματα και θεσμούς.
Μια πολλαπλή ταυτότητα ενός οιονεί *εικαστικού ερευνητή* δομήθηκε προσθετικά από ένα άθροισμα επί μέρους ρόλων που οδηγούν στην περσόνα του χάκερ όπως:

.1. του ερευνητή που σπαταλάει στην κυριολεξία το χρόνο του[1] διαθέτοντας τις δυνάμεις του σε, -αδιέξοδα, -ασύμφορα, -μακροχρόνια, -αμφίβολα, -ακατανόητα ακόμη και για τον ίδιο, -άχρηστα για την επιστήμη, και συνήθως ανεπιτυχή αποτελέσματα και προγράμματα. Αποτελέσματα που δεν καλύπτουν την κατηγορία ενός προγενέστερου γένους ή κάποιου υπάρχοντος είδους αλλά που οδηγούν σε νέα υβριδικά είδη τα οποία δεν αναζητούν τη θεαματική αναγνώριση του κοινού αλλά επιδιώκουν νέους κώδικες επικοινωνίας μαζί του, χωρίς να στοχεύουν στο επίσημο μαζικό ρεύμα της τέχνης (είτε κάτω από τους τίτλους ΄τέχνη-επιστήμη΄ ή ΄τέχνη-τεχνολογία΄).
Τα χαρακτηριστικά τους ήταν: -η συνύπαρξη διαφορετικής γενιάς και επιπέδου τεχνολογιών με την ταυτόχρονη υιοθέτηση προηγμένων και προγενέστερων εγκαταλειμμένων τεχνολογιών, -η συναρμογή τεχνολογικών ΄σκουπιδιών΄ άχρηστων και επαναχρησιμοποιημένων πραγμάτων στο πνεύμα των ΄οικολογικών΄ αειφόρων τακτικών (επαναχρησιμοποίηση, χαμηλό κόστος, ανακύκλωση), -η συνάρθρωση ετερόκλιτων

χρήσεων, λειτουργιών και μέσων από τη συνεισφορά προσιτών τεχνολογιών όπως: μηχανισμοί από παιχνίδια, χημικά βιολογικά διαλύματα κ.α..
Ο τρόπος ζωής του εικαστικού-τεχνολόγου ερευνητή (παρεμβολέα) που εκδηλώνεται μέσα από αυτές τις πρακτικές μοιράζεται σε ένα πρόσωπο που αναλώνεται σε ατελέσφορες κατευθύνσεις όπως ο εφευρέτης, χωρίς να προσχεδιάζει την πορεία της έρευνά τους (όπως θα έκανε ο επιστήμονας) καθώς καταπιάνεται με ασύμφορα μέσα και τρόπους, δίνοντας πρόχειρες και πρόσκαιρες, ΄για την ώρα΄ λύσεις, παράγοντας σύνθετα αποτελέσματα που προσομοίαζαν αρκετά στις τακτικές του μάστορα *μπρικολέρ* (*bricoleur*).

.2. του χασομέρη ή του ονειροπόλου που επιστρατεύει τα παιδικά ανεκπλήρωτα όνειρά του και τις αναμνήσεις από τα παιχνίδια που έκανε, κυριολεκτικά σπαταλώντας τον ελεύθερο χρόνο του. Του εκφραστή αιρετικών στάσεων προς το κύριο ρεύμα (που είναι στενά συνδεμένο με την παραγωγικότητα και την ανταγωνιστικότητα) που τον αντιπροσωπεύει ο τύπος του χασομέρη ο οποίος καταπιάνεται επιστρατεύοντας τις γνώσεις του απλά και μόνο για να *΄σπάσει πλάκα΄* και για να *΄κάνει το κέφι του΄*, -που περνά την ώρα του με φιλικές τεχνολογικά προσεγγίσεις επιδιώκοντας οικολογίες συνύπαρξης[2].

.3. του χειρώνακτα πίσω από έναν πολιτισμό ο οποίος προέρχεται από τον τρόπο ζωής του *΄φτιάξτο-μόνος-σου΄* (DIY) που επιδιώκει τη λειτουργική παρέμβαση αιρετικά στις συσκευές, στους χώρους και στη ζωή γενικότερα, μεταστρέφοντας τα μηνύματα ή τα σημεία που αποστέλλονται μονόδρομα, διανοίγοντας πρόσβαση.
Την ίδια αιρετική στάση διατηρεί παρεμβαίνοντας και προς την ταυτότητα του εαυτού του, και του κοινωνικού τίτλου του επιστήμονα (κύρος), μεταστρέφοντας τον προσανατολισμό μιας έγκυρης επίσημα αποκτημένης γνώσης προς οριακές δεξιότητες περιορισμένου ενδιαφέροντος που αφορούν μια μικρή κοινότητα ανθρώπων.

.4. του τυχοδιώκτη που κινείται εμπειρικά στην πρακτική του κάτω από ψυχοθεραπευτικά κίνητρα, προσωπικές ανάγκες και αισθητηριακά κριτήρια που ταυτίζονται με τις τακτικές της φιλοσοφίας του μπρικολέρ. Που απορρίπτει την αγοραία επιτυχία, -αδρανοποιεί ή αχρηστεύει τους επιστημονικούς δρόμους και προσανατολίζεται προς αντιεμπορικές διεξόδους, -ανένταχτος στις επίσημες επιστημονικές κοινοτήτες, που ανατρέχει συχνά στη δημιουργική υποκουλτούρα ακολουθώντας ρεύματα μιας ΄υπόγειας΄ ανεξάρτητης ή αντίθετης προς τις κλασικές συμβάσεις, ζωής.

Ο Lev Manovich[3] σκιαγραφεί το πρόσωπο-εικαστικός που εμπλέκεται με τα ΄νέα μέσα΄ την δεκαετία του ΄80 και του ΄90, διαχωρίζοντας το προφίλ (*persona*) του δυτικού καλλιτέχνη, που έχει πίστη στην τεχνολογία (όπως αναφέρει), από τον μετα-κομουνιστή καλλιτέχνη του πρώην ανατολικού μπλοκ, που αντικρίζει την τεχνολογία καχύποπτα, με αρκετή προκατάληψη.
Σύμφωνα με τις εμπειρίες του Lev Manovich αυτό εξηγείται καθότι το ανατολικό υποκείμενο[4] εστιάζει μόνιμα στον κίνδυνο της δυσλειτουργίας, της παρακώλυσης και της παρακολούθησης μέσω μιας τεχνολογίας που σε αρκετές περιπτώσεις αποτελεί πραγματική πιθανότητα ή απειλή, κάτι που ενσωματώνεται δημιουργικά στη σκέψη και στο πολιτισμικό ίχνος που αφήνει με τους χάκερ χειρισμούς του.

Χαρακτηριστικά ο Lev Manovich αναφέρει πως:
- *Ο δυτικός καλλιτέχνης των νέων-μέσων συνήθως εκλαμβάνει την τεχνολογία απόλυτα σοβαρά (το διαδίκτυο αποτελεί για αυτόν το τέλειο εργαλείο) και βρίσκεται σε απόγνωση όταν*

κάτι δε δουλεύει σωστά.
- Ο μετα- κομουνιστής καλλιτέχνης αναγνωρίζει πως η φύση της τεχνολογίας είναι τέτοια που να μην δουλεύει, -πως συνεχώς θα καταρρέει και δεν θα δουλέψει ποτέ όπως υποτίθεται[5]*...* (Manovich, 2002).

Διακρίνει (ο Lev Manovich) αρκετές αναλογίες μεταξύ του διαδίκτυου και του επικοινωνιακού χώρου της εποχής του Στάλιν, αναφέροντας χαρακτηριστικά πως ήταν, χωρίς ιδιωτικότητα, καθένας κατασκόπευε κάθε άλλον, ενώ πάντοτε εμφανίζονταν η παρουσία κοινών περιοχών, κοινόχρηστων χώρων μέσα στον προσωπικό χώρο (*σαν τουαλέτα σε κουζίνα*). (Manovich, 2002).
Μια επιπρόσθετη αναλογία που βρίσκει στο διαδίκτυο είναι πως λειτουργεί (...) *ως ένας γιγαντιαίος κάδος σκουπιδιών για την πληροφοριακή κοινωνία, όπου κάθε ένας πετάει τα χρησιμοποιημένα προϊόντα της διανοητικής του εργασίας και κανείς δεν τον καθαρίζει*.
Μπορεί να θεωρηθεί λοιπόν ως ένα νέο μαζικό *πανοπτικόν*, το οποίο έχει ήδη πραγματοποιηθεί στις κομουνιστικές κοινωνίες, στο οποίο επικρατεί μια ολοκληρωμένη διαφάνεια όπου κάθε ένας μπορεί να παρακολουθεί οποιονδήποτε άλλον. (Manovich, 2002).

Αυτή η πραγματικότητα οδηγεί τα καλλιτεχνικά υποκείμενα (απορροφημένα στα ΄τεχνολογικά μυστήρια΄) στην ανάγκη ρευστών εφήμερων προσώπων που αλλάζουν συχνά την ταυτότητά τους, την παραποιούν ή την κρύβουν, συναθροίζοντας τα πολλαπλά πρόσωπα όπως, του κατάσκοπου, του πληροφοριοδότη, του θύματος παρακολούθησης και υποκλοπής, του χάκερ, του μπρικολέρ κ.α..
Σε αρκετές περιπτώσεις αποκτούν αθροιστικά πλουραλιστικές προσωπικότητες, στις περιπτώσεις πληθυντικών ομαδικών προσώπων, συνδυάζοντας τις επιμέρους προσωρινές τους ταυτότητες.
Το ύφος και τα πλαίσια που επιλέγουν να κινηθούν οι ομάδες (πολλαπλότητες) των δημιουργών σε αρκετές περιπτώσεις αγγίζουν τη μυθοπλασία, με την προσωπική ή την συλλογική ταυτότητά τους να προσιδιάζει σε μυθοπλαστικές οντότητες. (Manovich, 2002).
Το όνομα ή η ταυτότητα στο λογότυπο της ομάδας συχνά κάνουν αόρατη την ομάδα αποσβήνοντας την ατομική δράση ή την συνεισφορά, την ευθύνη ή κάποια μεμονωμένη ατομική δραστηριότητα στην ομάδα.
Τα εταιρικά προφίλ και τα ομαδικά μοντέλα που συγκροτούνται στα πρότυπα των προϊόντων της αγοράς, μέσα από τη διαδικασία ΄σήμα - αναγνωσιμότητα, λογότυπο – απομνημόνευση΄ φαίνεται να προωθούν τις ομάδες των εικαστικών, συγκριτικά, σε σχέση με την παράθεση μεμονωμένων ονομάτων ή συνεργαζόμενων προσώπων των οποίων διακρίνονται οι επιμέρους ιδιότητές τους όπως (λ.χ. σχεδιαστές, στυλίστες, μηχανικοί, προγραμματιστές, συγγραφείς, αρχιτέκτονες, μουσικοί, κ.α.).

Β. πολιτισμικές παρεμβολές (culture jamming)

Η *πολιτισμική παρεμβολή*[6] (είτε *πολιτισμικός αυτοσχεδιασμός*, είτε *ακτιβισμός*), (*culture jamming*), από το 1984, είναι ένα σύνολο συμπεριφορών, πρακτικών και κριτικής που ανήκουν σε μια ευρύτερη κατηγορία η οποία εμπεριέχει την χάκερ κουλτούρα και ηθική (Dery, 2003)**.**
Αποτελούν πρακτικές οι οποίες ασκούνται προς διαφορετικές κατευθύνσεις της ζωής στρεφόμενες στην ανάκτηση των δημόσιων χώρων και του δημόσιου χαρακτήρα των κοινών.
Το ιστορικό παρελθόν των *πολιτισμικών παρεμβολών* ξεκινά από το αντιφασιστικό κριτικό φωτομοντάζ (κολάζ) του εικαστικού John Heartfield[7] καθώς επίσης τα δημόσιας διανομής ή προβολής Ρώσικα έντυπα μέσα *΄Samizdat΄* που ήταν υπόγειες εκδόσεις οι οποίες διανέμονταν χέρι με χέρι στο Σοβιετικό μπλοκ και αναπαράγονταν παράνομα αψηφώντας τη λογοκρισία.
Οι *πολιτισμικές παρεμβολές* στη συνέχεια προσαρμόστηκαν στις μορφές της κριτικής ιδιοποίησης της ποπ-κουλτούρας από τις πρακτικές μιας υποκουλτούρας που εκφράζονταν με παρεμβάσεις στο δημόσιο χώρο (στην πραγματική ζωή)[8].
Μέσα σε αυτό το ευρύτερο πλαίσιο μπορεί κανείς να προσθέσει ακτιβιστικές τακτικές δράσεις, την *΄ποιητική τρομοκρατία΄* του Hakim Bey και τις *΄cut/up΄* τεχνικές του William Burroughs[9] στην δεκαετία του ΄80, που εμφάνισαν κριτική στάση απέναντι στα μαζικά θεάματα, στη διαφήμιση, στα μέσα και που επηρέασαν το εμπόρευμα τέχνης προβάλλοντας την έννοια της άμεσης πράξης, της πράξης χωρίς υλικά ίχνη και τα συμμετοχικά μοντέλα ανταλλαγής (της οικονομίας του δώρου ή του ανταλλακτικού θεματικού πάρτι), όσο επίσης ενός διευρυμένου κινηματογράφου (*expanded cinema*) που εμφανίζονταν σε απίθανους χώρους (αναισθητοποιώντας και κινητοποιώντας επιλεκτικά ομάδες σωματικών αισθήσεων επιδιώκοντας αλλαγές στη διάθεση, στη συμμετοχικότητα και στους χειρισμούς του κοινού).

Οι πρακτικές αυτές κινούνται σε έναν οριακό χώρο –μεταξύ, οικειοποιούμενες έτοιμα πλαίσια, εισβάλλοντας σε αυτά σύμφωνα με τη *θεωρία της υποδοχής*[10] όπου (…) οι *υποκουλτούρες των νέων ιδιοποιούνται (οικειοποιούνται) διάφορα καταναλωτικά αγαθά* (κοινά αποδεκτά πρότυπα) *για να κατασκευάσουν αυτόνομες δικές τους ταυτότητες, εγγράφοντας νέα, αντιθετικά μηνύματα* τροποποιημένα *επάνω τους.* (Culture Jamming, a Sociological Perspective, 2006).
Οι παρεμβατικές αυτές κριτικές πρακτικές στη δημόσια σφαίρα χειρίζονται τις εννοιολογικές ιδιότητες του κολάζ, του μοντάζ, του μπρικολάζ (*bricolage*), της σωματικής σάτιρας της περφόρμανς (*performance*), κριτικές παροδικές (*drag*) επιτελέσεις (λ.χ. *non-white Drag Queens*) και οργανωμένες επιτελεστικές δράσεις, ακτιβιστικές ευθείες δράσεις (ομαδική κλοπή), πολιτικές εκφράσεις κοινωνικών κινημάτων, ως σύμβολα της υποκουλτούρας των κοινωνικά εκτοπισμένων (Dery, 2003) η οποία παράγεται από αντιφατικούς και ανορθόδοξους συνδυασμούς κριτικών παρεμβάσεων απέναντι στην κρατούσα κουλτούρα.

Οι *πολιτισμικές παρεμβολές* (*culture jamming*) συγκεντρώνουν στις πολλαπλές τους πρακτικές αρκετές πτυχές των ακτιβιστικών πολιτικών τακτικών που εκδηλώνονται έχοντας ως σημείο εκκίνησης ή αντίστασης τα ανεξάρτητα μέσα ενημέρωσης - πληροφόρησης, καταλήγοντας στις τακτικές των τεχνοπολιτικών μέσων (*tactical media*)[11].
Χρησιμοποιούν επί μέρους τη *θεωρία της επικοινωνιακής δράσης* (1984) από τον Jürgen Habermas επιδιώκοντας να αναπτύξουν κεντρικές ιδιότητες γύρω από τη θεωρία των μέσων της πληροφορίας και του μηνύματος, πάνω στις ιδέες της *διαφάνειας* της πληροφορίας όσο επίσης και της *μεταστροφής ΄détournement΄* (γνωστή τεχνική των Λεττριστών (1950) που προσαρμόστηκε από το κίνημα των Καταστασιακών.
Σε ένα επόμενο επίπεδο διαλογικοποιούν αυτές τις τακτικές μέσα από τακτικές παρωδίας /καταδείξεων (μιας ΄φωτισμένης΄ έκθεσης μεταστρεφόμενων σημείων).

Οι διαλογικές κριτικές τακτικές επιδιώκουν να εξαρθρώσουν το μονής φοράς νόημα του εμπορικού μηνύματος, -που κατευθύνεται κυριολεκτικά από μια συνολική εξουσία προβολών στο δημόσιο χώρο, -που καταλαμβάνει και ελέγχει σχεδόν το σύνολο των πτυχών της προσωπικής και κοινωνικοπολιτικής ζωής στη δημόσια σφαίρα, παράγοντας ιδανικές-ιδεατές ταυτότητες.
Ειδικότερα μια κατεύθυνση των *πολιτισμικών παρεμβολών* (*culture jamming*) που απευθύνεται στο κοινωνικό υποκείμενο αφορά τακτικές δράσεις οι οποίες *ανακλούν τη θεωρία του πολιτισμού ως τόπου πολιτικής δράσης, και βλέπουν τον καταναλωτικό πολιτισμό ως μια βιώσιμη οδό* (ή διέξοδο που μπορεί να οδηγήσει) *προς την κοινωνική χειραφέτηση*. (Culture Jamming, a Sociological Perspective, 2006).
Οι *πολιτισμικές παρεμβολές* (*culture jamming*) επίσης συνδέονται με το *οικολογικό κίνημα* και το *κίνημα-κατά-της-παγκοσμιοποίησης*, προωθώντας στους καταναλωτές τον αντι-καταναλωτισμό και το μποϋκοτάζ, ενθαρρύνοντας τους μικρούς παραγωγούς. (Klein, 2005).

Η Naomi Klein[12] αναφέρει για τον *πολιτισμικό αυτοσχεδιαστή* (*culture jammer*) πως είναι ένα υποκείμενο βιωματικά εκπαιδευμένο από το ζάπινγκ στην τηλεόραση που αλλάζει συνεχώς τα κανάλια.
Μέσα από αυτή την τεχνική εμπειρία της παρεμβολής μπορεί να ενσωματώνεται αβίαστα στην κουλτούρα της αυτοδυναμίας των (DIY) τακτικών και των *μεταπαραγωγών* από έτοιμα πρωτογενή υλικά των (όπως οι Dj -*disc jockey*).
Ο *πολιτισμικός αυτοσχεδιαστής* (*culture jammer*) είναι ένας ακτιβιστής (αντιέμπορος) και απαντά σε διαφορετικές μορφές παρεμβατικών ενεργητικών δράσεων όπως: -πειρατεία (πειρατικό ραδιόφωνο), -μεταστροφές διαφημιστικών μηνυμάτων[13], -συμμετοχή σε καθιστικές διαμαρτυρίες και καμπάνιες, -πράξεις παρωδίας και παρερμηνείας επωνυμιών και διαφημιστικών σλόγκαν (Klein, 2005), -ομαδική κλεπτομανία (yomango[14]), κλοπή (*shoplifting*) ή παραποίηση προϊόντων (*shop dropping*)[15], ανεστραμμένη κλοπή (παράνομη εισαγωγή αντικειμένων ανάμεσα σε προϊόντα στα ράφια), -πράξεις χάκερ παρεμβάσεων σε λογισμικά και δίκτυα, -ανάπτυξη και διαμοιρασμός κώδικα ανοικτής πηγής και ανοικτών λογισμικών (*open source*), -(DIY) τακτικές, -οδηγίες (*how-to-make, instructions*), -σφετερισμοί κάθε είδους[16] λ.χ. σε οπτικοακουστικά υλικά για δημόσια προβολή, σε πατρόν ραπτικής ή σε πρωτότυπα άλλα σχέδια.
Οι *πολιτισμικοί παρεμβολείς* (*culture jammers*) μπορούν να θεωρηθούν *επιμέρους ως εικαστικοί τρομοκράτες, λαϊκοί κριτικοί και ΄επικοινωνιακοί αντάρτες΄*, (*αντάρτες σημειωτιστές*) (U. Eco), που *συστήνουν θόρυβο*[17] (ή παράσιτα) (Michel Serres).

παραδείγματα

Οι Yomango (στην ισπανική αργκό "*yo mango*" σημαίνει "κλέβω") είναι μια ομάδα που η δραστηριότητά τους αφορά τη δημόσια σφαίρα και τις δημόσιες πρακτικές (υπερταύτιση, θεωρία υποδοχής) που διαχέουν τα όριά τους στην πραγματική ζωή, στην πολιτική και στις πολιτικές εταιρικές πρακτικές.
Είναι ένα καταναλωτικό κίνημα ενάντια στον καταναλωτισμό που δημιουργήθηκε στη Βαρκελώνη το 2002, που προτείνει τη διαδικασία της κλοπής και του υπερ-καταναλωτικού τρόπου ζωής[18] ενθαρρύνοντας προς την άκρατη κατανάλωση ως μια πράξη απόλαυσης[19] όμως μέσα από την αφαίρεση -κλοπή προϊόντων στα πολυκαταστήματα.
Απευθύνονται στην ταυτισμένη συμπεριφορά της υπερκατανάλωσης, μιας κοινωνίας σε κατάσταση ηθικού πανικού, επιστρατεύοντας τις εικαστικές τακτικές της ιδιοποίησης και της μεταστροφής που ξεκινά από τα διαφημιστικά λογότυπα, τα σλόγκαν, τα προϊόντα κ.α., καταλήγοντας σε αχαλίνωτες επιτελεστικές ομαδικές τακτικές οργανωμένης κλεπτομανίας.

Το κίνημα *Reclaim the Streets* (RTS) μεταχειρίζεται πολλαπλές πρακτικές στο δημόσιο χώρο (με σημεία εγκατάστασης την πραγματική ζωή και το πολιτικό) διαδηλώνοντας το δημόσιο χαρακτήρα του δρόμου, διεκδικώντας δημόσιο χώρο, χρόνο και πρόσβαση για όλους, με παρεμβατικές ακτιβιστικές πράξεις που συμπεριλαμβάνουν προσωρινές καταλήψεις, περιφερόμενες ΄προσωρινές αυτόνομες ζώνες΄ (T.A.Z.), τη διοργάνωση μέσα από τον πολιτισμό του (DIY) συνδυασμών: -καθιστικών διαμαρτυριών, -συναυλιών, -εορταστικών γεγονότων, -πικ-νικ (picnic), -πάρτι δρόμου με ζογκλέρ, -καρναβάλια ακτιβιστών, -πορειών και πομπών, -όπως και άλλων μονιμότερων δράσεων που αφήνουν εντονότερα το αποτύπωμά τους στον δημόσιο χώρο (λ.χ. ΄παράνομες΄ δεντροφυτεύσεις στο οδόστρωμα, γκράφιτι, κατασκευές, κ.α.).

Γ. χάκερ πειρατικές πρακτικές - τακτικές τεχνοπολιτικές δράσεις

Πάνω στην ιδέα της ελεύθερης χρήσης των κοινών και της ελεύθερης πρόσβασης στους κοινούς πόρους και τα αγαθά βασίζεται η γενικότερη ιδέα της ανοικτής πληροφορίας και του διαμοιρασμού της όπως εμφανίζεται στην *΄ανοικτή-πηγή΄* (*open source*).
Στην *΄ανοικτή-πηγή΄* εκτίθεται ανοικτά ο πηγαίος κώδικας της γλώσσας προγραμματισμού του λογισμικού και των εφαρμογών ώστε να μπορεί κανείς να τον ιδιοποιείται και να παρεμβαίνει αφαιρώντας και προσθέτοντας δικές του ΄ρουτίνες΄, τροποποιώντας και εισάγοντας νεότερα δεδομένα με την υποχρέωση να συνεχίσει να παραμένει ανοικτή η πηγή (ο πηγαίος κώδικας) και μετά τις μετατροπές ώστε να μπορεί να ενημερώνεται και να τον διαμοιράζεται η ευρύτερη κοινότητα. (Culture Jamming, a Sociological Perspective, 2006).
Ενώ η *΄ανοικτή-πηγή΄* (*open source*) αποτελεί *μια μεθοδολογία ανάπτυξης καινοτομιών*, το *΄ελεύθερο-λογισμικό΄* (*free software*) έχει την υπόσταση *κοινωνικού κινήματος* και προβάλλεται ως ένας εφαρμοσμένος ιδεαλισμός που διαδίδει την ελευθερία και τη συνεργασία. (Wark, 2006).
Η κινηματική ιδέα του *΄ελεύθερου λογισμικού΄* επινοήθηκε το 1983 από τον ακτιβιστή προγραμματιστή Richard Stallman[20], ο οποίος μετά από δύο χρόνια, το 1985, δημιούργησε το *Ίδρυμα ελεύθερου λογισμικού* (FSF) *Free Software Foundation* και επινόησε την έννοια του *΄copyleft΄* ως αντίθετη της έννοιας του *΄copyright΄*, που ως γνωστόν σημαίνει την αποκλειστικότητα δικαιώματος στην οικονομική εκμετάλλευση των πνευματικών δικαιωμάτων στα πνευματικά προϊόντα της αγοράς[21].

Οι καταγωγικές αρχές της χάκερ- δραστηριότητας εντοπίζεται στην ηθική των πρώιμων χάκερ της δεκαετίας του 1920 που είχαν σαν πεδία το ερασιτεχνικό (πειρατικό) ραδιόφωνο και τις (πειρατικές) μετατροπές οχημάτων (στις Η.Π.Α.). Σε κοινωνικό και πολιτικό επίπεδο η ιστοριογραφία (στις απαρχές) μπορεί να αναχθεί αρκετά παλιότερα στους ανυπότακτους αρνησίθρησκους επαναστάτες, αποστάτες πειρατές[22].
Ήδη από τη δεκαετία του ΄60 η χάκερ-πρακτική είχε πεδίο τα τεχνολογικά τρικ τα οποία βασίζονταν σε έξυπνες τεχνολογικά λύσεις. (Panel: Design for Hackability, 2004).
Στη δεκαετία του ΄70 ακτιβιστές, εικαστικοί καλλιτέχνες και σχεδιαστές εμπνεύστηκαν από τις ιδέες του ΄68 εστιάζοντας[23] σε νεότερες μορφές κριτικής[24] που κατευθύνονταν σε συνθήκες υλοποίησης *΄από-τα-κάτω προς-τα-πάνω΄* (bottom up), *συνεργατικών και αυτο-οργανωμένων δομών* (*συναθροίσεις*, ομαδικά σχήματα) *ικανά να αντικαταστήσουν τις προηγούμενες* σταθερές και αμετακίνητες *δομές* (…) *σε θεωρητικό και σε πρακτικό επίπεδο*. (Busch, Otto von - Palmås, Karl, 2006).
Από τη δεκαετία του ΄70 που εμφανίστηκε ο προσωπικός υπολογιστής (PC) η χάκερ-πρακτική ταυτίστηκε με τις οικιακές επινοήσεις και τις λέσχες των φίλων που διαμοιράζονταν τις εμπειρίες τους και αντάλλασαν πληροφορίες στήνοντας υπολογιστές

χαμηλού κόστους.
Η χάκερ-πρακτική κατανοήθηκε ως παιχνιδιάρικη και εξερευνητική διάδραση με τους υπολογιστές που υπενθύμιζε ότι οι υπολογιστές δεν είναι μαγικές μηχανές αλλά ανθρώπινα δημιουργήματα με συγκεκριμένα όρια και δυνατότητες τα οποία δοκίμαζαν οι υπεύθυνοι του προγραμματισμού. (Panel: Design for Hackability, 2004).
Σε αυτά τα πλαίσια η χάκερ-πρακτική ως μια αναγνωρισμένη πρακτική συντονίστηκε με την εισαγωγή των υπολογιστών στην πανεπιστημιακή υποκουλτούρα βασισμένη στην κλασική κουλτούρα του (DIY) *Do-it-Yourself* κινήματος. (Busch, Otto von - Palmås, Karl, 2006).
Οι χάκερ επιδιώξεις συνδέονται επίσης με την ιδέα της αειφόρου διαχείρισης και της *αποανάπτυξης*[25]. (Latouche, 2008).

Η χάκερ ηθική[26] διαμορφώθηκε από τον Steven Levy[27] (το 1984) οριζόμενη από έξι (6) βασικές αρχές[28] που συνέδεαν την ανοικτή σχέση ανταλλαγής, διαμοιρασμού της πληροφορίας στην κοινότητα με την τέχνη στο επίπεδο της πραγματικής ζωής και την ελευθεριακή κουλτούρα:
Η Anne Galloway[29] επαναπροσδιόρισε (το 2004) στο επίπεδο της διαφάνειας και της δημόσιας συμπερίληψης την ηθική κουλτούρα των χάκερ, σύμφωνα με επτά (7) ηθικές θέσεις ή στάσεις[30], προσθέτοντας κατά παράδοση το σκεπτικό μιας τεχνοφιλικής διάθεσης προς την τεχνολογία από τον άνθρωπο που δανείστηκε από την διατύπωση (το 1941) του συγγραφέα Isaac Asimov, της πρώτης (1ης) θεμελιώδους αρχής των τριών (3) νόμων της ρομποτικής (Asimov, 2004), (αντίθετα προς την τεχνοφοβία που καλλιεργήθηκε στην εποχή του ψυχρού πολέμου και νωρίτερα από μια πλευρά της επιστημονικής φαντασίας), που επίσης διαφοροποιεί τη συμπεριφορά του χάκερ από του κράκερ.
Η χάκερ-πρακτική εκδηλώνεται πέρα από την περιοριστική παραπλανητική ιδέα μιας α-κοινωνικής, περιφερειακής ή περιθωριακής πρακτικής η οποία παραπέμπει στο ιδιοτελές σαμποτάζ των καταστροφο-χάκερ (*cracker*), έναν όρο που επινόησε ο Richard Stallman στις αρχές της δεκαετίας του ΄80 για να τους διακρίνει από τους χάκερ (*hacker*).
Σύμφωνα με τη διάκριση που έκανε ο Eric Steven Raymond ο κράκερ (*cracker*) δεν κτίζει πράγματα όπως ο χάκερ (*hacker*) αλλά τα καταστρέφει, που είναι μια δραστηριότητα που αποδίδεται λανθασμένα στους χάκερ από τους δημοσιογράφους.
Ο Richard Stallman σημειώνει ότι σε καμιά περίπτωση δεν θα πρέπει να συγχέεται η δράση των χάκερ με τη δραστηριότητα που αφορά το σπάσιμο ασφάλειας εισόδου σε ένα σύστημα ή σε μια πύλη, από την κράκερ-πρακτική. Όμως επίσης οι χάκερ *τρέφουν τυπικά λίγο σεβασμό για τους ανόητους κανόνες που θέτουν οι διαχειριστές των συστημάτων* (ή οι προδιαγραφές των συσκευών κ.α.) (Stallman, 2002), ενώ εκείνο που τους διαφοροποιεί είναι ο ηθικός στόχος και όχι ο τρόπος της δράσης τους, που είναι κατά βάση κοινός.
Σε ότι αφορά τη διχοτομία του δίπολου χάκερ (*hacker*) και κράκερ (*cracker*), η σχέση *χακτιβισμού* (χάκερ+ακτιβισμός) και *κρακτιβισμού* (κράκερ+ακτιβισμός) διακρίνεται από μια σχέση αλληλοδιείσδυσης της μιας τακτικής στην άλλη.

Ο Otto von Busch[31] θεωρεί ότι μπορούμε να δούμε την χάκερ-πρακτική προς μια διαφορετική δυνητική κατεύθυνση, από δυνάμεις ή ροές που διαμορφώνονται από τη δράση ενός επιδέξιου χειρισμού ο οποίος εμπεριέχει λογικές παραποίησης.
Μπορούμε σε αυτήν να διακρίνουμε επίσης μια επικέντρωση στο *σπάσιμο του κώδικα* (ή την διάνοιξη μιας συσκευής) (…) *παρακινώντας προς νέα σημεία οπτικών και την ίδια ώρα κατασκευάζοντας τρόπους πειρατικής δράσης*[32].
Πρόκειται για ενεργητικές ακτιβιστικές κριτικές παρεμβατικές δράσεις απελευθέρωσης της πληροφορίας και διάνοιξης χώρων, που καταλαμβάνουν περιοχές του ψηφιακού αλλά και του φυσικού χώρου, αποκτώντας μια συνολική χωρική έκταση στον πολιτισμό διαχέοντας τα όρια του πραγματικού και του ουτοπικού προς το δυνητικό, και του υλικού /άυλου προς την

πληροφορία.
Η αιρετικότητα της χάκερ-πρακτικής ουσιαστικά κατευθύνεται στο σπάσιμο των ιεραρχικών κανόνων και των δομών που διευθύνονται ΄από-τα-πάνω προς-τα-κάτω΄ (*top down*). (Busch, Otto von - Palmås, Karl, 2006).
Ο Wark McKenzie[33] αναφέρει επίσης ότι *η χάκερ-πρακτική γεννά την πολλαπλότητα του κάθε κώδικα, υπερβαίνει τον διαχωρισμό ανάμεσα σε αντικείμενο και υποκείμενο και ανάμεσα στο φυσικό και στο κοινωνικό.*
Διατηρεί την οικονομία του δώρου και του ποιοτικού ανταλλακτικού πλεονάσματος *που κινείται στο* οικονομικό *περιθώριο* με κοινοτιστικό και σχεσιακό (διαλογικό) υπόβαθρο. (Wark, 2006).
Ο πολιτισμός και η πολιτική οικονομία της *χάκερ-πρακτικής* σύμφωνα με τον Wark McKenzie είναι αειφόρα, διανοίγοντας δρόμους προς την επιστήμη και τον πολιτισμό του καθημερινού από μια πειραματική δραστηριότητα που διατηρεί ισχυρούς δεσμούς με την τέχνη[34].

Ο Wark McKenzie κατανοεί την χάκερ-πρακτική πέρα από τους τακτικούς ή τους στρατηγικούς διαχωρισμούς[35], *όχι ως μια επαναστατική, αντιδραστική αρχή ή μια αποδιαρθρωτική προσδοκία*, αλλά: -ως μια μηχανή έκφρασης της συλλογικής επινοητικότητας, -ως *αντίσταση στο ανυσματικό*[36], -ως μια *΄ευμήχανη πολύτροπη πρακτική του πράττειν΄* (Michel De Certeau) που επιδιώκει να ανακτήσει τον ανθρώπινο αυτοσεβασμό και τον πολιτισμό στην καθημερινή ζωή (λ.χ. *των εργατών και των αγροτών οι οποίοι θεμελιωδώς καταφεύγουν στην πειρατεία*), αλλά επίσης και, *-ως έναν εφευρετικό τρόπο παράκαμψης των ανισοτήτων και της εκμετάλλευσης της γνώσης*[37]. (Wark, 2006).
Για τον Otto von Busch[38] η χάκερ-πρακτική στα πλαίσια μιας νέας μορφής κριτικής αποτελεί μια θετική πράξη που προϋποθέτει για το αντικείμενο της παρέμβασης, το ενδιαφέρον, την προφύλαξη και γενικότερα την αγάπη. (Busch, 2008b).
Στο *Χάκερ Μανιφέστο* που εισηγήθηκε ο Wark McKenzie, υποδεικνύει ως γενεσιουργό πηγή της χάκερ-πρακτικής, τις ακτιβιστικές ομάδες που μοιράζονται κοινά χαρακτηριστικά μεταξύ τους επινοώντας έννοιες τις οποίες μεταχειρίζονται στις χωρικές πρακτικές[39] τους (ασκώντας παράλληλα κριτική στους θεσμούς της τέχνης). (Wark, 2006).
Οι χάκερς σύμφωνα με τον Wark McKenzie εφαρμόζουν· την οικονομία του δώρου και την υπέρβαση των χωρικών κ.α. ορίων, τη δυνητικότητα και την πολυμορφία.
Η κύρια ασχολία τους αφορά διαδικασίες διαφοροποίησης, διάνοιξης χώρων (ή συσκευών) και αφαίρεσης, όπου η λέξη αφαιρώ *σημαίνει κατασκευάζω ένα* (νοητό, διαγραμματικό) *επίπεδο πάνω στο οποίο διαφορετικά και άσχετα πράγματα μπορούν να συνδεθούν με πολλές δυνατές σχέσεις* (Wark, 2006), όπως θα έκανε ένας *μπρικολέρ* (*bricoleur*) επιστρατεύοντας την πρακτική επιτόπια τέχνη του.
Οι χάκερ εργάζονται συλλογικά σε ομάδες, σε δίκτυα, και σε συνεργατικά σχήματα, -επανιδιοποιούνται και απελευθερώνουν (πειρατική δράση) τη γνώση επιτρέποντας πρόσβαση εκεί που δεν προβλέπεται, διαρρηγνύοντας χώρους και κελύφη, αποδίδοντας τους κοινούς πόρους.
Για να διατηρήσουν την αυτονομία τους δρουν αντίθετα προς το δικαίωμα της ατομικής ιδιοκτησίας (του ανυσματικού κόσμου) όπου ευδοκιμεί ο ανταγωνισμός και στρέφονται ενάντια προς τα ρεπουμπλικανικά δικαιώματα της πνευματικής (ατομικής) ιδιοκτησίας, το μάρκετινγκ (τα λογότυπα και τα εμπορικά σήματα γνησιότητας), που σφετερίζονται ιδιωτικοποιώντας και εγκολπώνοντας το κοινό, προκαλώντας την σπανιότητα, παράγοντας παράλληλα την κοινωνική τάξη των αποστερημένων. (Wark, 2006).
Μέσα από την ελεύθερη επινόηση, την ανακάλυψη και την καινοτομία της σκέψης πάνω σε πολιτικές πολυμορφίας και πολλαπλότητας οι οποίες βασίζονται στη διαφορά, παράγουν· νέα γνώση, νέα είδη σχέσεων με απρόβλεπτες ιδιότητες (νέα υποκείμενα και αντικείμενα).

(Wark, 2006).

Ο Richard Stallman αναγνωρίζει πως είναι δύσκολο να αποδοθεί στη χάκερ-πρακτική κάποιος σαφής ορισμός. Θεωρεί βέβαια ότι υπάρχουν κοινά στοιχεία σε αυτή την δραστηριότητα με τη διάθεση του παιχνιδιού και της εξερεύνησης.
Η διάσταση του παιχνιδιού και του αστείου (πέρα από τη μη-χρησιμότητα) όσο και η διάσταση του συναισθήματος της ευχαρίστησης απέναντι στην ανακάλυψη, είναι σύμφυτες ιδιότητες στην χάκερ-πρακτική. (Stallman, 2002).
Η χάκερ πράξη μπορεί επίσης να χαρακτηριστεί από την *εξερεύνηση των ορίων σε κάτι που υπάρχει μέσα από ένα παιχνιδιάρικο πνεύμα εξυπνάδας*. (Stallman, 2002).
Σύμφωνα με τον Otto von Busch η χάκερ-λειτουργία εμφανίζεται συνήθως ως φάρσα (*prank*)[40] ή αστείο εις βάρος κάποιου, -ως ένα ξεκλείδωμα χωρίς τη χρήση του κλειδιού (*lock-picking*), που προσφέρουν ευχαρίστηση, είτε επιστρατεύοντας στο όνομα της λύσης (κάποιου γρίφου) την κατοχή δεξιοτήτων (Βλέπε: Μήτις, η πολυμήχανη πολύτροπη ευστροφία και πλάνη ή απάτη[41]), όπως και άλλων μέσων για την επίτευξη πρόσβασης σε διαβαθμισμένες πληροφορίες, ή χώρους.
Αυτά τα κίνητρα κινητοποιούν τον χάκερ ο οποίος κάνει με *παιχνιδιάρικο τρόπο κάτι δύσκολο, άσχετα με το πόσο χρήσιμο είναι αυτό ή όχι* (Stallman, 2002) και ο οποίος συμβουλεύεται λεπτομερή εγχειρίδια ή οδηγίες για τη ρύθμιση μιας συσκευής (την εφαρμογή παρακαμπτήριων οδών, εξαιρέσεων, αναιρέσεων και ανάστροφων τάσεων), πράγμα που συμβαίνει και στην χωρική λαθρόβια εξερεύνηση.

χάκερ χωρικές σωματικές πρακτικές και (DIY)

Στη χάκερ δραστηριότητα εμπεριέχεται η σωματική διάσταση της ανάμειξης στο χώρο και της εξάρτησης της φυσικής παρουσίας μέσα από δράσεις εξερεύνησης που επιτελούνται σωματικά έξω από το περιβάλλον του υπολογιστή[42].
Το χωρικό χάκεμα επιτρέπει την προσπέλαση απαγορευμένων, ΄απομακρυσμένων΄, που όμως είναι σε εγγύτητα, χώρων ή κλειστών αδιαπέραστων περιβαλλόντων, που απαγορεύουν την πρόσβαση, χωρίς αυτή η δράση του περάσματος να βλάπτει όσους συμμετέχουν ή άλλους, ή να καταστρέφει ανεπανόρθωτα και συνολικά το σύστημα, ακολουθώντας τη χάκερ-ηθική.
Η κουλτούρα της παραβίασης διαβαθμισμένων χώρων γεννήθηκε από το πρόσφατο κίνημα *Urbex* (*Urban Exploration,* ή UE) ως υποκουλτούρα της αστικής εξερεύνησης και περιπλάνησης σε εγκαταλειμένους ή άγνωστους, διαβαθμισμένους χώρους στην πόλη. Προσφέρει καθημερινή περιπέτεια αποκαλύπτοντας το άμεσα αξιοπερίεργο και απόκρυφο, μέσα από το σχεδιασμό αφανών υπόγειων, μυστικών διαδρομών όπως για την εξερεύνηση: αστικών κατακόμβων, κρυπτών, καταφυγίων, υπόγειων οστεοφυλάκιων, υπονόμων, υπόγειων τούνελ, σηράγγων και στοών στο μετρό, τα οποία βρίσκονται αποκλεισμένα και ανέπαφα από την καθημερινή αστική εμπειρία.

Η ριψοκίνδυνη πράξη της προσπέλασης επικύνδινων χώρων ή της προσέγγισης και πρόσβασης μέσα από παράνομα μυστικά περάσματα και οδεύσεις σε δημόσια αποκλεισμένα μέρη που δεν προβλέπεται η πρόσβαση στο κοινό ή δεν επιτρέπεται από τους διαχειριστές τους η είσοδος, επιχειρεί, να επικοινωνήσει υπάρχοντες τόπους, γνωρίζοντας στους κατοίκους με νέο τρόπο την πόλη. Επιχειρεί να ξανασχεδιάσει σωματικά και να ενημερώσει με νέες διαδρομές τους χάρτες της πόλης, διανοίγοντας νέα μονοπάτια στον κοινόχρηστο χώρο και αποδίδοντας ή αποκαλύπτοντας (προσωρινά) άγνωστους χώρους.
Οι διαδικασίες αποκάλυψης και διάνοιξης στη δημόσια θέα αποενεργοποιημένων τόπων

διευρύνουν τη χωρική αντίληψη με πιο ενημερωμένες, επαρκείς και ακριβέστερες πληροφορίες σχετικά με απόκρυφα, άγνωστα μέρη ή σημεία τα οποία υπάρχουν δίπλα μας ενώ τα αγνοούμε (Busch, Otto von - Palmås, Karl, 2006).
Στις χάκερ εικαστικές χωρικές πρακτικές ανήκουν (ιστορικά) η εξερεύνηση των αστικών υπόγειων χώρων από τον εικαστικό Gordon Matta-Clark[43] και η επίσκεψη ομάδων μέσα από τις μηχανολογικές εγκαταστάσεις και τις ψευδοροφές σε άδυτους και απαγορευμένους χώρους πανεπιστημιακών κτηρίων[44].

Ορισμένες καλλιτεχνικές δουλειές επίσης παράγουν τόπους που μπορούν να κατανοηθούν με όρους παραβίασης ή παράβασης, στα πλαίσια του μετασχηματισμού για την αντίληψη ενός τόπου (όπως λ.χ. με το περπάτημα κ.α. πράξεις που περιγράφει ο Michel de Certeau κ.α.). (Rendell, 2006 pp. 16,17), (Κούρος, 2008).
Η Jane Rendell αναφέρει ότι το *περπάτημα* είναι ένας τρόπος εμπλοκής των εικαστικών με τις έννοιες, -του τόπου (*place*), -του χώρου (*space*) και –της θέσης (*site*), *με τη συσχέτιση μιας τοποθεσίας (location) με μια άλλη σε ιδιαίτερη ακολουθία*[45]. Το περπάτημα *παρέχει έναν τρόπο πρακτικοποίησης του χώρου μέσα από τον χρόνο και του χρόνου μέσα από τον χώρο*.
Ως μια κριτική χωρική πρακτική δίνει τη δυνατότητα να ξανασκεφτεί κανείς τον τόπο (*place*) ως μη-ολοκληρωμένο καθώς και τη θέση (*site*) ως επιτελεστική.
Η εικαστικός Lygia Clark εντοπίζεται επίσης στην πράξη του *΄περπατήματος΄* επιχειρώντας να αποκόψει αυτή την πράξη από το μηχανιστικό ασυνείδητο συνεχές σωματικό ρεπερτόριο επαναλαμβανόμενων κινήσεων.
Θεωρεί ότι αυτή η πράξη μπορεί να γίνει εξαιρετικά προσωπική και εκφραστική μέσα από τη συνειδητότητα των χειρονομιών του σώματος, αποστερώντας αυτές τις χειρονομίες από όλα τα πρακτικά και άμεσα κοινωνικά συμφραζόμενα της καθημερινότητας. (Clark, 1965).

Η χάκερ-πρακτική αφορά επίσης τον τρόπο που μια σωματική ενέργεια συμβαίνει στον χώρο αποκαλύπτοντας νέες πιθανότητες πρόσβασης (λ.χ. *parkour*[46]).
Επίσης την κατασκευή και χορήγηση υποστηρικτικών οδηγιών και εργαλείων (*toolkit*), που συνδέουν την πληροφορική με τον φυσικό χώρο, για την πρόληψη κινδύνων και την εξασφάλιση μιας παράνομης διαδρομής, ή την επιβίωση στην παράνομη μετανάστευση, -την ασφαλή υπερπήδηση, την υπέρβαση εμποδίων κ.α. ορίων, -την διάσχυση επικίνδυνων περιοχών με φυσικούς κ.α. κινδύνους[47].
Στο γνωστό παράδειγμα παρατήρησης της πόλης από ψηλά (που προτρέπει ο Michel De Certeau) εξηγεί ότι οι επίσημοι χάρτες της πόλης υλοποιούνται από την κυβέρνηση και τις εταιρείες ως *΄στρατηγικές΄*, ενώ αντίθετα ο τρόπος που κινείται κάποιος κάτοικος στην πόλη αφορά τις αγαπημένες του διαδρομές καθώς και άλλες προσωπικές επιλογές που κάνει κανείς συχνά άσχετα προς τους λειτουργικούς σκοπούς του επίσημου σχεδιασμού, ενώ άλλες φορές που εξυπηρετούν προσωπικούς πρακτικούς ή πιο ενδιαφέροντες τρόπους, που θεσπίζονται ως *΄τακτικές΄*. (Manovich, 2008).
Οι *΄στρατηγικές΄ χρησιμοποιούνται από τους θεσμούς και τις δομές ισχύος ενώ* οι ΄τακτικές΄ *χρησιμοποιούνται από τα μοντέρνα υποκείμενα στην καθημερινή ζωή τους* και *είναι οι τρόποι με τους οποίους τα άτομα διαπραγματεύονται τις στρατηγικές που τίθενται προς αυτούς.* (Manovich, 2008).
Ο Lev Manovich πάνω στη διάκριση που κάνει ο Michel De Certeau μεταξύ των *΄στρατηγικών΄ και των ΄τακτικών΄* (Certeau de, 1988) πιστεύει ότι η κάθε είδους *΄τακτική΄ προσδοκά να δουλέψει πάνω στα πράγματα προκειμένου να τα κάνει δικά της, ή να τα κάνει ΄κατοικήσιμα΄* και βιώσιμα με τον τρόπο που τα οικειοποιείται και ο χάκερ, έτσι ώστε να μπορούμε να ισχυριζόμαστε ότι *οι ΄τακτικές΄* προσιδιάζουν στα κίνητρα του χάκερ[48].

Ο Otto von Busch διερευνά ποικίλους τρόπους προσεγγίσεων και αντιλήψεων γύρω από την

πρακτική των χάκερ σε πεδία τα οποία ανήκουν στις διατομές των τακτικών (DIY) με τον ακτιβισμό. (Busch, Otto von - Palmås, Karl, 2006).
Τα πεδία αυτά (χάκερ, DIY, ακτιβισμός) εντοπίζονται και πέρα από το περιβάλλον των υπολογιστών στις περιοχές της χειροτεχνίας που όταν εμπλουτίζονται με τον πολιτικό ακτιβισμό παράγεται η έννοια του *΄χειροτεχνιβισμού΄* (χειροτεχνία+πολιτικός ακτιβισμός)[49].
Ο *΄χειροτεχνιβισμός΄* είναι μια ανατρεπτική πολιτισμική πρακτική που λαμβάνει επαναστατικό χαρακτήρα στην κατάσταση της άρνησης της παγκόσμιας αγοράς και των μαζικών προϊόντων προς αποαναπτυγμένες δραστηριότητες (μείωσης) υπέρ της τοπικής (αποεδαφικοποιημένης) κουλτούρας.
Αντιπροτείνει μικρής κλίμακας, περιορισμένη σε μέγεθος, *ερασιτεχνική ενασχόληση* στο επίπεδο μιας διανοητικής χειροτεχνίας, σε απόσταση από την εικαστική χειροτεχνία που προβάλλεται από το *σύστημα-τέχνη* του μουσείου.
Ο Otto von Busch θεωρεί ότι *μια νέα οικιακή ζωή* μπορεί να αναδυθεί στα πρότυπα της οικοτεχνίας, και μπορεί να ανακτήσει *τη χειροτεχνία ως ένα κεντρικό εργαλείο και μέθοδο* για την παραγωγή νέων πρότυπων ζωής φιλικών προς το κοινωνικό παγκόσμιο περιβάλλον[50].
Μέσα από αυτόν τον ακτιβισμό επιδιώκεται η αυτονομία της συλλογικής πνευματικής ιδιοκτησίας, η απελευθέρωση και ο διαμοιρασμός της πληροφορίας καθώς και της προφορικής γνώσης που παράγεται συλλογικά στο επίπεδο της ανοικτής πληροφορίας (του ανοικτού κώδικα των σχεδίων) στα πλαίσια ενός σχεδιασμού που διαμοιράζει ανοικτά πρωτόκολλα πάνω στη χάκερ-ηθική.
Προτείνουν με τον Karl Palmås το κτίσιμο μιας κουλτούρας συνεργασίας που παράγει κοινούς τόπους για την επερχόμενη ανενεργή (μη-ουσιοκρατική) κοινότητα που υιοθετεί (DIY) πρακτικές αυτάρκειας, αμοιβαιότητας, διασύνδεσης, χορήγησης οδηγιών (*how-to-make, instructions*) σε μια πολιτική οικονομία της μείωσης, της ανακύκλωσης, της επιδιόρθωσης, της τροποποίησης, ή της προσθήκης. (Busch, Otto von - Palmås, Karl, 2006).

Σύμφωνα με τον Otto von Busch η χάκερ-πρακτική είναι μια ευθεία πρακτική δράση, -που ενσωματώνει φυσικά, νοηματικά και πνευματικά αντιληπτικά επίπεδα, -που χρησιμοποιεί τις κριτικές προσεγγίσεις της *΄πολιτικής ανυπακοής΄*[51] και της πειρατικής δράσης ως δυναμικά θετικά εργαλεία, για τη συνένωση σε μια συναρμογή (*bricolage*) δικτύων, πρωτόκολλων, και (DIY) συλλογικών ΄punk΄ εναλλακτικών.
Η χάκερ-πρακτική (για τον Otto von Busch) προσφέρεται ως ένα διευρυμένο πεδίο δράσης που συνδυάζεται δομικά με την πρακτική του ακτιβισμού, εμπλέκοντας πεδία χρήσης που βρίσκονται πέρα από το πλαίσιο των υπολογιστών.
Η χάκερ-μεθοδολογία οδηγεί σε μια σκευή (εργαλειοθήκη) που εξοπλίζει με εργαλεία δράσης (*toolkit*) με τα οποία μπορούμε να επιχειρούμε ικανοποιώντας τη διανοητική μας περιέργεια προς την εξερεύνηση άγνωστων περιοχών (ή περιβαλλόντων).
Το σύνολο των χάκερ-πρακτικών ακολουθεί *τακτικές εκσκαφής* ανάλογα προς την *αρχαιολογική ανασκαφή, όπου εξερευνούνται κρυμμένες ιδιότητες και χαρακτηριστικά στο λογισμικό και στα εξαρτήματα του υπολογιστή* (όπως στις συσκευές ή στα δίκτυα) μέσα από ηθικές, προσωπικές αισθητικές και τεχνικές ικανότητες. (Busch, Otto von - Palmås, Karl, 2006).

Τα χακεμένα παιχνίδια για τους Busch & Palmås *αποτελούν νόθες επινοήσεις ανάμεσα στα κλασικά μουσικά όργανα και στην ηλεκτρονική ηχητική* (ηλκεκτροακουστική) *οντότητα,* μεταβαίνοντας *σε νέα αισθητικά εργαλεία σύνθεσης.* (Busch, Otto von - Palmås, Karl, 2006).
Οι χάκερ-πρακτικές περιλαμβάνουν περιοχές παρεμβάσεων που σχετίζονται με *τη δημιουργική τέχνη των ηχητικών βραχυκυκλωμάτων σε μουσικά παιχνίδια και σε παλιές μουσικές κονσόλες* (όπως γίνεται με αρκετά θορυβικά ακούσματα και παλιά ντέμο) εφαρμόζοντας πρακτικές εκσκαφής κρυμμένων (ή ανενεργών) στοιχείων σε εξαρτήματα

συσκευών που περιμένουν νέες προσθήκες (εισόδους ή αφαιρέσεις), επεκτάσεις και νέες εξόδους ή διεπαφές.
Η χάκερ πρακτική εκδηλώνει χαμηλής ισχύς ενέργειες[52] και μικρής κλίμακας παρεμβατικές δράσεις που δεν έχουν στόχο την καταστροφή, ούτε επεμβαίνουν δυναμικά ή συνολικά στο σύστημα, αλλά παρασιτικά αφήνοντας ανεπηρέαστα μεγάλα μέρη να συνεχίζουν να λειτουργούν στην προηγούμενή τους κατάσταση.
Οι παραπάνω σκέψη μπορεί να επεκταθεί στην οργάνωση ενός ομοιοστατικού (κυβερνητικού) μηχανισμού που αναλαμβάνει ρυθμιστική δράση (ισορροπίας) επιδιώκοντας την αντισταθμιστική αυτορρύθμιση ενός ΄οργανισμού΄.
Η διαδικασία ρύθμισης (προσαρμογής) προς μια νέα ισοροπία από έναν εξωτερικό ενσωματωμένο μηχανισμό, προσομοιάζει στην κατάσταση που επιβάλλει η κάθε συμβιωτική παρασιτική σχέση ενός ξένου εισβολέα (παράσιτο)[53] που εκδηλώνει τακτικά ήπια συμπεριφορά χωρίς να επηρεάζει ανεπανόρθωτα ή να καταστρέφει συνολικά το σύστημα.
Ο ξένος εισβολέας (παράσιτο) επιλέγει ήπια εξισορροπιστική δράση αποφεύγοντας την εξάντληση ή την εξόντωση του ξενιστή οργανισμού (ή του συστήματος) προκρίνοντας ένα ρυθμιστικό διαλογικό συμβιωτικό κοινό περιβάλλον προσαρμογής του ξενιστή -οργανισμού ή του συστήματος στη νέα κατάσταση της κοινής συνύπαρξης.
Με ανάλογο τρόπο οι χάκερ λειτουργώντας συμβιωτικά, παρασιτικά, σε ένα σύστημα ή μια συσκευή, σε έναν κοινό χώρο, επιθυμούν να έχουν ήπια διαλογική σχέση τοποθετώντας μικρά διαχειριστικά προγράμματα σε ένα ευρύτερο περιβάλλον (πλαίσιο) εργαλείων και υπαρχόντων στοιχείων ή λειτουργικών συστημάτων (μηχανών ή συσκευών) ανακτώντας προς όφελός τους, τα δικαιώματα του δημιουργού, υποστηρίζοντας τη διαφάνεια στην εργασία τους για το κτίσιμο κοινότητας (η οποία συνήθως αποσκοπεί σε αναπάντεχες λειτουργίες και χρήσεις). (Busch, Otto von - Palmås, Karl, 2006).

Η Anne Galloway επίσης θεωρεί ότι η χάκερ - πρακτική *καλλιεργεί την αμοιβαιότητα μεταξύ σχεδιαστών και χρηστών υποστηρίζοντας τη διαφάνεια της τεχνολογίας, προσφέροντας πρόσχαρες απαντήσεις πάνω σε αναπάντεχες χρήσεις*. (Panel: Design for Hackability, 2004).
Ενδιαφέρεται για τον χάκερ σχεδιασμό σε συνδυασμό με τις κοινωνικές διαδικασίες σε: -ηθικό, -πολιτικό, -οικονομικό και, -περιβαλλοντικό, επίπεδα.
Ενθαρρύνει τους εμπλεκόμενους *να κάνουν τις τεχνολογίες να είναι αυτό που επιθυμούν να είναι για εκείνους* (*σχεδιαστές και μη-σχεδιαστές*) *σε μια κριτική και δημιουργική εξερεύνηση της διαδραστικότητας, της τεχνολογίας, και των μέσων, ώστε να διεκδικούν την πατρότητα και την ιδιοκτησία των τεχνολογιών* (Panel: Design for Hackability, 2004) όπου παρεμβαίνουν (στις πράξεις μεταπαραγωγής).
Ο σχεδιασμός ως χάκερ -ικανότητα[54] σύμφωνα με την Anne Galloway μπορεί να περιγραφεί από μια κριτική και παιχνιδιάρικη σχεδιαστική πράξη που εμπνέεται από τις ιστορικές και τις τρέχουσες πρακτικές και πολιτισμούς όπως: του χάκερ, της τέχνης του διαδικτύου (*net art*), του (DIY), της ανάμειξης (*re-mix*), και, της μεταπαραγωγής (*postproduction*).

Διακρίνει ως ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα η Anne Galloway χάκερ-ηθικής, τη δουλεία του Mitchel Resnick[55] στο MIT ο οποίος ανάπτυξε προγραμματισμένα στοιχεία που βασίστηκαν σε υπολογιστές και ρομπότ τεχνολογίες με την επωνυμία LEGO Mindstorms[56] για να μπορούν να προγραμματίζονται και να προσαρμόζονται (DIY) στη λογική των τούβλων LEGO από χρήστες και μέλη κοινοτήτων.
Η ικανότητα για χάκεμα σύμφωνα με την Anne Galloway *δεν ενυπάρχει στα τεχνουργήματα ως μια έμφυτη ιδιότητα* αλλά εμφανίζεται στις τάσεις της ανταλλαγής και στις τακτικές που αναπτύσσονται ανάμεσα στα τεχνουργήματα και στις ομάδες (κοινότητες). (Panel: Design for Hackability, 2004).
Η τρέχουσα χάκερ-πρακτική γίνεται τρόπος ζωής, συγχωνεύεται στην καθημερινή ζωή σε

διαφορετικά πεδία παράγοντας κοινούς τόπους, παρέχοντας το πλαίσιο εξελισσόμενων ευφάνταστων δημιουργικών πράξεων.

η χάκερ-πρακτική ως διαλογική μορφή (αυτοεκδόσεις, *fan fiction*)

Η χάκερ-πρακτική λειτουργεί απελευθερωτικά οδηγώντας στην ανάμειξη διαφορετικών πραγμάτων σε έναν κοινό ουδέτερο χώρο που επιτρέπει την ανταλλαγή και τη συνάντηση διαφορετικών στοιχείων που δεν περιορίζονται απλά και μόνο σε μια διαλεκτική αντίθεση.
Η χάκερ πράξη του (μετα-)σχεδιασμού δεν αφορά μια σόλο εκτέλεση ή μια μονολογική, μονογλωσσική, είτε μονοφωνική (Mikhail Bakhtin) πράξη ενός πνευματικού δημιουργού, αλλά επιτελεί κοινούς διαλογικούς τόπους -*μεταξύ* που *διευκολύνουν συναντήσεις* λαμβάνοντας υπόψη *τη συνύπαρξη αποκλίνοντων οπτικών που μορφοποιούν κοινούς τόπους για διαπραγμάτευση.* (Busch, Otto von - Palmås, Karl, 2006)**.**
Ο Otto von Busch αναφέρει χαρακτηριστικά πως, το *να χακεύω σημαίνει διάλογο* σε μια συνεχή διαδικασία *δημιουργίας νοήματος, επιτέλεσης νέων σενάριων* μέσα από τη δημιουργία αναταράξεων.
Η χάκερ-πρακτική αναλογεί σε μια διαλογική διαδικασία[57] που *συγκλίνει τα αντίθετα σε κοινούς τόπους, σε υβρίδια, κρατώντας την παροχή ανοικτή,* (*την τροφοδοσία της πηγής*). (Busch, Otto von - Palmås, Karl, 2006).

Ο Otto von Busch θεωρεί ότι η χάκερ-πρακτική συμπίπτει με την πρακτική του διαλόγου αποδίδοντας έμφαση στις συναρμογές, στρέφοντας την προσοχή στις διεπαφές και στα διάμεσα προς την υλοποίηση μιας ανοικτής επικοινωνίας για την εγκαθίδρυση κοινών τόπων σε κοινές διεπαφές. Θεωρεί ο Otto von Busch ότι ο διάλογος εντοπίζεται στη *διεπιφάνεια διεπαφής* αποτελώντας *πλατφόρμα για την επιτέλεση διαλογικών πράξεων σε ένα κοινό ουδέτερο έδαφος.*
Ο διάλογος ταυτίζεται με τη δημιουργία κοινών διεπιφανειών που όπως αναφέρει ο Otto von Busch κάνει τα εργαλεία προσβάσιμα και ανοικτά, *αντικαθιστώντας τον μονόλογο με την κατάσταση της επιστροφής* (της απάντησης) *στις συνομιλίες που επιφέρουν τον διάλογο*. (Busch, Otto von - Palmås, Karl, 2006).
Ο χάκερ επιτελεί (διαλογικές) διεπαφές (*interface*) ενδιάμεσων κοινών τόπων -*μεταξύ* που η συνύφανσή τους στηρίζεται στον διάλογο. (Busch, Otto von - Palmås, Karl, 2006).
Η διεπιφάνεια αντιστοιχεί σε έναν λεπτό χώρο ή σε μια μεμβράνη (κοινωνικός χώρος) -*μεταξύ, οριζόμενος ως ένας ενδιάμεσος* μεταβατικός χώρος ενότητας και συμβίωσης της διαφοράς και *όχι ως ένας χώρος ορίων με διαχωριστικές γραμμές που οριοθετούν ή διχάζουν.*
Ο διάλογος συμβαίνει στον ενδιάμεσο αυτόν χώρο του -μεταξύ ανάμεσα στις διαθέσεις και στις προθέσεις στις χάκερ-πρακτικές που εμφανίζονται ως διαμεσολαβητικές πράξεις (*στη μέση πραγμάτων*), ως *χαμηλού επιπέδου ή βαθμού* ενέργειας *τακτικές*. (Busch, Otto von - Palmås, Karl, 2006).

Οι διαδικασίες που ακολουθεί ο χάκερ εκδηλώνουν παρόμοιες τακτικές προς εκείνες που εφαρμόζει ο *αδαής δάσκαλος*[58] διδάσκοντας χειραφετητικά ένα αντικείμενο το οποίο δεν χρειάζεται να γνωρίζει, και το οποίο διανοίγει στον μαθητή.
Η πνευματική χειραφέτηση στην εκπαιδευτική διαδικασία σύμφωνα με τον Jacques Rancière[59] ξεκινάει από την αμοιβαία συναίσθηση της ισότητας και της ανταλλαξιμότητας των ρόλων.
Η καθολική διδασκαλία αλληλοδιδακτικής (DIY) (χωρίς δάσκαλο) δίνει έμφαση στο να θέτει κανείς ερωτήματα και να προκαλεί έπειτα συσχετίσεις.
Προϋποθέτει μια σειρά πράξεων, όπως: να επαναλαμβάνω, να μιμούμαι, να μεταφράζω, να

αποσυνθέτω, να επανασυνθέτω, χρησιμοποιώντας μεθοδολογικά την παρατήρηση, τη σύγκριση, το συνδυασμό, την πράξη και το σχολιασμό (ως αναστοχαστική κριτική λειτουργία). (Ranciere, 2008).
Ο παιδαγωγός ανάλογα, προς μια χάκερ προοπτική, διατηρεί την απαιτούμενη απόσταση από το αντικείμενο της γνώσης που θα πρέπει να διδάξει, χωρίς να το γνωρίζει, όπως και από τον ίδιο τον μαθητή, επιδιώκοντας πρώτα να μάθει ποιο είναι εκείνο που δεν γνωρίζει ο εκπαιδευόμενος, αντλώντας πληροφορίες γύρω από τις ανάγκες του μαθητή ή των λειτουργιών ενός περιβάλλοντος ή μιας συσκευής.
Η επόμενη φάση είναι να χειραφετήσει τον εκπαιδευόμενο μεταφέροντας αυτομαθησιακούς τρόπους φροντίζοντας να εισχωρήσει (στην υπάρχουσα γνώση), στην προσφερόμενη υποδομή και να αντικαταστήσει συμπληρώνοντας τα κενά, μετατρέποντας σταδιακά τις περιοχές άγνοιας σε στοιχεία γνώσης.
Προσεγγίζει με λεπτούς (ήπιους) τρόπους, επιλεκτικά μόνο εκείνα τα σημεία των κενών (των ελλείψεων) όπου εμφανίζονται υπερβολικές συγκεντρώσεις (θόρυβος) χωρίς να ακολουθεί ολιστικές δράσεις αντιμετώπισης που θα απαιτούσαν στρατηγικά έναν συνολικό σχεδιασμό ή μια συνολική τροποποίηση του συστήματος σε επόμενη κατάσταση.
Η χάκερ *αποαναπτυγμένη* (Serge Latouche) πρακτική δράση εφαρμόζεται από έναν αδαή παιδαγωγό /χάκερ ο οποίος ανακαλύπτει μέσα σε αυτήν τη διαδικασία το ΄αντικείμενο΄ της παρέμβασης, συνδιαλεγόμενος σε ένα διαλογικό περιβάλλον (όπως αντίστοιχα συμβαίνει στη διαλογική προσέγγιση του μη-γνωστού Άλλου).
Η διαλογική εκπαιδευτική πρακτική ακολουθεί τη λογική ότι κανείς μπορεί να αλλάζει κάτι μόνον αφού πρώτα αντιληφθεί ή κατανοήσει πλήρως τα μέρη από τα οποία αποτελείται κάποιο πράγμα, αντλώντας πληροφορίες προσανατολιζόμενος σε αυτό που ζητά το αντικείμενο της παρέμβασης (το ίδιο το πράγμα) να γίνει (Louis Kahn), επιτρέποντας στη συνέχεια να παραμείνει η διαφάνεια της παρέμβασης και η πρόσβαση για επόμενες παρεμβάσεις.

Με ανάλογους τρόπους και μεθόδους προς τη χειροτεχνία και τη διανομή των ερασιτεχνικών περιοδικών (*fanzines*) αναπτύχθηκε και η ανεξάρτητη μυθοπλασία των πειρατικών ερασιτεχνικών βίντεο πάνω σε πρωτότυπες αφηγήσεις από τους πιστούς φίλους τηλεθεατές με την πρακτική των αυτοεκδόσεων ΄παρασιτικών΄ αφηγήσεων (*fan fiction* ή *slash fiction*[60]) και (*machinima*: *machine+animation*) για κινούμενα σχέδια που ανήκουν επίσης στις χάκερ-παρεμβάσεις. (Busch, Otto von - Palmås, Karl, 2006).
Οι χάκερ πρακτικές αυτές ξεκινούν ιστορικά από τη γέννηση των ανεπίσημων περιοδικών αυτοεκδόσεων (*fanzines*) από τους φίλους (το κοινό) που ανακύκλωναν τον εσωτερικό λόγο μιας (οικείας) κοινότητας στο περιθώριο των επίσημων παραγωγών.
Οι αυτοεκδόσεις ακολουθούσαν τις ερασιτεχνικές πρακτικές του (DIY) και της διανομής *΄χέρι-με-χέρι΄* μέσα από το δικό τους δημιουργικό συμμετοχικό σύστημα αυτοδημοσίευσης (διακίνησης).
Οι δημοφιλείς ερασιτεχνικές δημιουργίες έγιναν η βάση των πολιτισμικών προϊόντων μιας υποκουλτούρας (λαϊκή τέχνη).
Επιστρατεύοντας χειροποίητες (DIY) πρακτικές εισήγαγαν πειρατικές αφηγήσεις στο σενάριο των αγαπημένων τους τηλεοπτικών εκπομπών (φουτουριστικών, μελλοντολογικών, σαπουνόπερων κ.α.) παρουσιάζοντας με αιρετικούς τρόπους μέσα από τη διαδικασία της μεταστροφής, την φαντασίωση, τη σάτυρα, το χιούμορ, την καυστική κριτική, ή την σεξουαλική υπονόμευση, στους γνώριμους παραλλαγμένους ηρωικούς χαρακτήρες και στην υπόθεση των πρωτότυπων ιστοριών.
Παρεμβάλοντας σχόλια, δηλώσεις, επεξηγήσεις, διαπιστώσεις, γύρω από τις μεταξύ τους σχέσεις, σε ότι αφορά τις ιεραρχίες, την κανονικότητα, τα μοντέρνα οράματα και τις προσδοκίες, υπέσκαπταν τα κλισέ και την εκπαιδευμένη σχεδιασμένη αντίληψή μας πάνω σε

συμβάσεις, μύθους και ακλόνητες παραδοχές.

Το κοινό δημιουργούσε κριτικά – ερμηνευτικά - διαλογικά το δικό του πειρατικό περιεχόμενο στις ανεξάρτητες ερασιτεχνικές παραγωγές, υπερβαίνοντας το γενικό περιοριστικό περιβάλλον του παιχνιδιού ή της σειράς.
Οι ερασιτεχνικές αυτές πειρατικές παρεμβάσεις αποτελούσαν επί της ουσίας ένα εξωτερικό προς την ΄πρώτη ύλη΄ *διαλογικό στρώμα* το οποίο είχε εγκατασταθεί από το κοινό στο κύριο σενάριο, μετατρέποντάς το σε ένα πολυφωνικό ή πολυγλωσσικό (αποκριτικό) δημιούργημα.
Στην πραγματικότητα η εγκαταστημένη πολυφωνικότητα ή πολυγλωσσία των ακροατών, πολλαπλασίαζε το πρωτότυπο κείμενο με παράλληλους λόγους (παραθέματα, υποσημειώσεις, παραπομπές, επεξηγήσεις, πληροφορίες), υπερσυνδέσεις ή υπερδεσμούς που λειτουργούσαν προσθετικά παράγοντας ένα συνολικό υπερκειμενικό αποτέλεσμα.
Στα κενά των διαλόγων της ιστορίας μέσα από την εξερεύνηση του υλικού εφαρμόζονταν εναλλακτικές τεχνικές όπως, διακοπές (*cut/up*) προσθήκες, αφαιρέσεις, εισαγωγές νέου ηχητικού ή οπτικού υλικού (μοντάζ) που ανέλυε τις λειτουργίες.
Η χάκερ-δραστηριότητα αφορούσε την παρεμβολή ΄ενεργών αντικειμένων΄ και χαρακτήρων (ρόλων) που τους αποδίδονταν επιπλέον ιδιότητες που αναδομούσαν αυτούς τους χαρακτήρες μέσα από εισαγωγές και επεξεργασίες κινούμενων σχεδίων (*animation*) ή έτοιμων περιβαλλόντων (σε παιχνίδια[61]).
Οδηγούσαν σε επεκτάσεις του σεναρίου από μικρότερα προσωπικά σενάρια που εμπλούτιζαν και κατεύθυναν σε άλλα συγκείμενα, ολοκληρώνοντας με διαφορετικές εκδοχές την ιστορία από νεότερες διασκευές και εκδόσεις, όπως και από τεχνικές επανάληψης διαλόγων σε λούπα, σε αργή ή γρήγορη κίνηση, και σε αντίστροφη κίνηση[62].

Η εισαγωγή τροπικοτήτων από μια σε βάθος επανάγνωση των αφηγήσεων σε αρκετά παράλληλα επίπεδα ανάλυσης πάνω στην ψυχολογική και φαινομενολογική επισήμανση των χαρακτήρων αποδύκνειαν το βάθος και τη (δυνητική) πολυπλοκότητα πέρα από την απλοϊκότητα του πρωτότυπου σεναρίου.
Τα επεξηγηματικά (πειρατικά) σχόλια μετάστρεφαν ή αποκάλυπταν τις καταπιεσμένες (από την παραγωγή) τάσεις των ηρώων, τις κρυμμένες μυστικές σχέσεις τους (ανταγωνιστικές ερωτικές) όσο και τις πτυχές των χαρακτήρων, μέσα σε νέα κριτικά κοινωνικά και πολιτικά πλαίσια.
Τα υπονοούμενα και οι αιρετικοί συμβολισμοί πάνω στις κλισέ αφηγήσεις και η δυνητικότητά τους για επανερμηνείες, αποτελούσαν ποιοτικά στοιχεία προκαλούμενων διαλόγων σε σχέση με το κεντρικό μαζικό πλαίσιο της επίσημης παραγωγής.
Παράλληλα αποκαλύπτονταν από τοπεριθώριο ο φαινομενικά αθώος, κανονικοποιημένως και ουδέτερος, μονοδιάστατος εμπορικός εταιρικός λόγος της παραγωγής που ακολουθούσε το κύριο ρεύμα (την κυρίαρχη τάση) ανταποκρινόμενης στον μέσο καταναλωτή.
Οι χάκερ αυτές παρεμβάσεις οδηγούσαν στο τοπικό και στο προσωπικό μετατρέποντας το παθητικό (καταναλωτικό) κοινό σε κριτικά παραγωγικό.

Επιχειρούσαν επίσης τη σύνδεση του σεναρίου με την καθημερινή ζωή και τον συλλογικό τρόπο ζωής προς την ανάδειξη κοινών τόπων και την ανάδυση νέων (ανεπίσημων) πλαισίων αναφοράς, ή νέων πεδίων συλλογικών ταυτίσεων της κοινότητας[63].
Αυτές οι κριτικές δεν ήταν δυσφημιστικές, δεν αποτελούσαν αντικαταναλωτικές παρωδίες απέναντι στα επίσημα προϊόντα και ούτε στρατολογημένες δυσφημιστικές καμπάνιες - εκστρατείες αντιπροπαγάνδας. Συγκαταλέγονταν σε ευμήχανες πρακτικές λαθροθηρίας (Michel deCerteau) ενώ συχνά οι εταιρίες τους προσέφεραν εξαγοράσιμες συνεργασίες. (Busch, Otto von - Palmås, Karl, 2006).
Ουσιαστικά ήταν αντιεμπορικές κριτικές που ταυτόχρονα συντονίζονταν με τα πρώτυπα της

καταναλωτικής κοινωνίας, διατηρώντας μια συμβιωτική παρασιτική σχέση με αυτά (θεωρία υποδοχής), αντλώντας από αυτήν θεματολογία και ζώντας μέσα σε αυτήν (παρασιτικά). Κατασκευάζονταν από υπέρμετρα πιστούς θαυμαστές που ταυτίζονταν σε μεγάλο βαθμό με τα αγαπημένα τους προϊόντα, ανακυκλώντάς τα στην πραγματική τους ζωή, κυρίως από αγάπη προς αυτά. (Busch, Otto von - Palmås, Karl, 2006).
Στην ασκούμενη αυτή πρακτική όμως παράγονταν κοινότητα (λ.χ. οι κοινότητες των φίλων της επιστημονικής φαντασίας στις αρχές του 20^{ου} αιώνα), -εκφράζονταν ή ενδυναμώνονταν οι προσωπικές διεκδικήσεις και τα όνειρα της κοινότητας των πιστών θαυμαστών, διεκδικώντας την διείσδυση προσωπικού λόγου στα κανάλια επικοινωνίας, την ανοικτή πρόσβαση, την συμμετοχικότητα στη δημόσια σφαίρα.

χάκερ μπρικολέρ (bricoleur)

Η χάκερ δραστηριότητα προσεγγίζεται μέσα από τη *διαφορά* που είναι κυρίαρχη έννοια για τον Wark McKenzie ο οποίος σημειώνει ότι *χακεύω σημαίνει διαφέρω* (…) *παράγω την ιδιόρρυθμη διαφορά μέσα στην παραγωγή της πληροφορίας*[64] (Wark, 2006).
Η διαφορά για τον Jacques Derrida σχετίζεται με τη σημασία που *σχηματίζεται στο κενό της διαφοράς* (στην ασυμφωνία σημαίνοντος και σημαινόμενου), -*στο ρήγμα της αδυνατότητας του σημείου, της ασυνέχειας και της διάκρισης* (Derrida, 1990) που η Judith Butler εντοπίζει τη διάκριση στην εκμετάλλευση της διαφοράς στην ταυτότητα (Butler, 2009).
Η διαφορά ως άρθρωση του χώρου με το χρόνο γίνεται χωρο-ποιητική έννοια ως ΄διαφορά΄ ή χρονο-ποιητική έννοια ως ΄διαφ-ωρά΄ η οποία αναβάλλει. (Derrida, 2003).
Η χάκερ-πρακτική του *μπρικολέρ* (*bricoleur*) πολυτεχνίτη είναι μια χάκερ δραστηριότητα που συμβαίνει στην εμπειρία του *΄εδώ-και- τώρα΄*[65] μέσα από το *μπρικολάζ* (*bricolage*) στοιχείων παραγωγής της διαφοράς (το οποίο παράγεται επίσης στη διαφορά).
Η ιδέα του μοντάζ, του κολάζ, της συναρμογής (*assemblage*) (νεωτεριστική πρακτική), του *μπρικολάζ* (*bricolage*), διευρύνονται από τεχνολογίες και τεχνικές που επιτρέπουν δειγματοληψία και ανάμειξη σε πραγματικό χρόνο, ταξινόμηση αλλά και σωματική παρουσία και συμμετοχή στο πεδίο.

Η πρακτική της μαστορευτικής του πολυτεχνίτη *μπρικολέρ* όπως περιγράφεται από τον Claude Lévi-Strauss[66] (Levi-Strauss, 1977) καθώς και από τον σχολιασμό για την πολυτεχνία του Jacques Derrida[67] (Derrida, 2003 σ. 443), συνδέονται με την ιδέα της χάκερ -πρακτικής.
Ο Jacques Derrida αναφέρει για τον πολυτεχνίτη σχολιάζοντας το κείμενο του Claude Lévi-Strauss πως αυτός *ο άνθρωπος χρησιμοποιεί «τα πρόχειρα μέσα», δηλαδή τα εργαλεία που βρίσκει ολόγυρά του, τα οποία είναι ήδη διαθέσιμα και δεν έγιναν ειδικά για την εργασία για την οποία τα προορίζουμε,* (σε πρώτη φάση) *δοκιμάζουμε λοιπόν να τα προσαρμόσουμε*[68] (…). (Derrida, 2003 σ. 443).
Ο Claude Lévi-Strauss εξηγούσε (Levi-Strauss, 1977) τον μυθικό στοχασμό ως μια νοητική μορφή παράλληλη προς την ιδέα ενός νοητικού μαστορέματος, εντοπίζοντας αναλογίες στη μαστορική δραστηριότητα με τα στοιχεία που τοποθετούνται στο κείμενο (ως συνδετικά σημεία) των εννοιών.
Ενώ ο τεχνικός επιστρατεύει τα ιδιαίτερα, συγκεκριμένα εργαλεία, τον ειδικό εξοπλισμό και τα σχέδια που προσιδιάζουν για την κάθε εργασία, αντίθετα αυτός που μαστορεύει ενεργεί δομικά μέσα από ένα σύνολο εννοιών που επινοεί, κατασκευάζοντας ουσιαστικά ένα δικό του προσωπικό αυτοσχέδιο σύστημα που του επιτρέπει να εκτελεί μεγάλο αριθμό διαφορετικών έργων με τα ίδια προσαρμοσμένα εργαλεία χωρίς να εξαρτώνται οι κατασκευές του αποκλειστικά από τις *πρώτες ύλες* που θα προμηθευτεί ή από τα *σύνεργα* που έχει.

Η (πρώτη) θεμελιώδης πρακτική ενέργεια του πολυτεχνίτη *μπρικολέρ* (χάκερ –συναρμογέα) είναι μια αναδρομική εργασία παραγωγής του συστήματος του μύθου που εφαρμόζει (γενικότερα) προσαρμόζοντας επί τόπου ετερόκλιτα στοιχεία στο κοινό δομικό σύστημα. Στο πεδίο ο *μπρικολέρ κάνει και ξανακάνει απογραφή στο συγκροτημένο συνόλο των ετερόκλιτων αντικειμένων*, των σύνεργων και των υλικών προς χρήση, *ανοίγοντας ένα είδος διαλόγου μαζί τους*.
Συνδιαλέγεται (συνομιλεί) μαζί τους πάνω στο πρόβλημα που θέτει σε ένα περιβάλλον ανεξάντλητων πιθανών λύσεων (όμοιας τάξης) που οδηγούν σε εναλλακτικά απρόβλεπτα αποτελέσματα μέσα από μια ανακυκλούμενη -ανακατασκευή μερών που φαντάζει αέναη. (Levi-Strauss, 1977 σσ. 114-119).

Τα δομικά ετερόκλιτα στοιχεία συλλέγονται ή διαφυλάσσονται από τον *μπρικολέρ* – πολυτεχνίτη σύμφωνα με την αρχή πως *«αυτό πάντα κάπου μπορεί να χρησιμεύσει» ενώ* θα πρέπει *να μπορεί να τα βγάζει πέρα ανά πάσα στιγμή με ένα πεπερασμένο σύνολο προσφερόμενων σύνεργων και ετερόκλιτων υλικών στο μεγαλύτερο μέρος τους*, όπου το κάθε στοιχείο αντιπροσωπεύει ένα πεπερασμένο σύνολο σχέσεων από δυνατότητες που υπολογίζονται.
Ο *μπρικολέρ* - πολυτεχνίτης διατηρεί παράλληλα συγκεκριμένη αλλά και δυνητική σχέση με το προϊόν της εργασίας του ως επιτόπιος συντελεστής που η επιτελεστική του πράξη στην άμεση εφαρμογή υπερκαθορίζει τη σύνθεση του ενδεχόμενου συνόλου και την εσωτερική διάταξη των μερών του. (Levi-Strauss, 1977 σσ. 114-119).
Οι πιθανές διατάξεις που προκύπτουν από την πράξη του *μπρικολάζ*, όπως αναφέρει ο Claude Lévi-Strauss (μέσω σημείων) αντιστοιχούν στο τυχαίο αποτέλεσμα ενός συνόλου ευκαιριών που ανανεώνονται και εμπλουτίζονται επί τόπου *χωρίς σχέδιο* από ένα σύνολο *υπολειμμάτων* και *λειψάνων επεισοδίων* που ταιριάζουν για την ώρα και προέρχονται από διαλύσεις προγενέστερων κατασκευών.
Ο Seymour Papert[69] (Papert, 1993) εστιάζει στην έννοια του *μπρικολάζ* πάνω στον τρόπο που επεξεργάστηκε ως έννοια ή δομικό σύστημα από τον Claude Lévi-Strauss.
Πρόκειται όπως αναφέρει για τη διαδικασία που επικαλείται η δομιστική σκέψη και η επιστήμη για να δώσει έμφαση στη χρήση εκείνου που υπάρχει ως δυνάμει εκμεταλλεύσιμου (υλικού) στη δράση του αυτοσχεδιασμού.
Ο Claude Lévi-Strauss προσπαθούσε κατά την άποψή του να υπαινιχθεί ότι η δομιστική σκέψη, ως μια περισσότερο θεμελιώδης σκέψη, επικοινωνούσε με το αρχέγονο και την ΄πρωτόγονη΄ κοινωνία, (Papert, 1993), θεωρώντας ότι το *μπρικολάζ* και η δομιστική σκέψη υπήρχαν από πάντα, αλλά περιθωριοποιήθηκαν από το ακαδημαϊκό πλαίσιο και την προνομιακή θέση που αποδόθηκε στον γραπτό πολιτισμό.
Χρησιμοποιεί τον όρο *΄μπρικολάζ΄* ως μια παροχή *ή πηγή ιδεών και μοντέλων για τη βελτίωση των ικανοτήτων για πράξη* που *ολοκληρώνει και βελτιώνει τις διανοητικές κατασκευές*. (Papert, 1993).

Ο Umberto Eco (Eco, 1989) από την άλλη πλευρά συνδέει το *΄ανοικτό* έργο΄ με τη σειριακή σκέψη θεωρώντας πως επίσης προσομοιάζει και βρίσκει εφαρμογή στην πραγματικού χρόνου παραγωγική δράση της μαστορικής *ευμήχανης πρακτικής* του *μπρικολάζ*.
Θεωρούσε πως στη βάση του *΄ανοικτού έργου΄* στη μουσική *εμφανίζεται μια προσανατολισμένη κατασκευή ανοικτών και πολυδύναμων πιθανοτήτων, όπως και σε οποιοδήποτε άλλο καλλιτεχνικό είδος*, έτσι ώστε *η θεωρία του ΄ανοικτού έργου΄ να χαρακτηρίζεται από την ποιητική της σειριακής σκέψης* και η σειριακή σκέψη με τη σειρά της *να παράγει ανοικτές κατασκευασμένες πραγματικότητες* στη μορφή ενός *μπρικολάζ*. (Eco, 1989).
Ο Umberto Eco μας υπενθυμίζει τις ενστάσεις του Claude Lévi-Strauss[70], διατυπώνοντας την

ολοκληρωτική αντίθεση της σειριακής σκέψης με τη δομιστική σκέψη (που κατέχει θέση φιλοσοφίας) επιδιώκοντας *να δείξει πως δεν πρόκειται απλά για δύο διαφορετικές μεθοδολογικές στάσεις αλλά για διαφορετικά οράματα του κόσμου.* (Eco, 1989).
Για τον Umberto Eco η δομική σκέψη (που είναι αναλυτική, συστημική, και επαγωγική) αποσκοπεί να εξερευνά και να αναλύει σε αντίθεση με τη σειριακή σκέψη που κατευθύνεται στη συνθετική παραγωγή.
Στη σειριακή σκέψη δεν υπάρχουν προκαθορισμένες κλίμακες, ούτε γενικές κατασκευές μέσα στις οποίες μια ιδιαίτερη σκέψη μπορεί να περιγράψει τον εαυτό της. (Eco, 1989).
Η σκέψη του συνθέτη χειρίζεται σε συμφωνία με την ιδιαίτερη μεθοδολογία και τις κατασκευές που εισάγει κατασκευάζοντας πρώτα τα αντικείμενα κάθε φορά που χρειάζεται να χρησιμοποιήσει.
Επεξηγεί λοιπόν (ο Umberto Eco) πως η σειραϊκή σκέψη του μουσικού συνθέτη στο *΄ανοικτό έργο΄* αναπτύσσεται από μια συνεχή συνομιλία μέσα στη διαλογική ποιητική του γλώσσα η οποία παράγει και *δημιουργεί τα αντικείμενα που χρειάζεται και την απαραίτητη μορφή από την οργάνωσή τους κάθε στιγμή που έχει την ευκαιρία να εκφράσει τον εαυτό του* (Eco, 1989) ως ένα πεδίο πιθανοτήτων από αλυσίδες που παράγουν πολλαπλές επιλογές.

Ο Seymour Papert αναφέρει πως κανείς επίσης μπορεί να βρει στη χρήση του LEGO-Logo έναν μικρόκοσμο πολύ κοντά στις δυνατότητες της τέχνης του *μπρικολάζ*[71].
Το μαθηματικό μπρικολάζ (όπως αναφέρει) που επί της ουσίας εφαρμόζεται ως διαδικασία μάθησης δεν είναι αποχωρισμένο από την πρακτική, σε εξέλιξη, δραστηριότητα της μαγειρικής στην κουζίνα, παρέχοντας τρικ, δεξιοτεχνίες και εργαλεία έτσι ώστε να γίνονται αθέατοι και δυσδιάκριτοι οι μαθηματικοί χειρισμοί που παρεμβαίνουν στα συστατικά, οι οποίοι εκτελούνται στη μαγειρική πράξη.
Στη μαθηματική ενεργή διαδικασία της μαγειρικής του *μπρικολάζ παρουσιάζεται η ποιότητα της συνδετικότητας και της συνέχειας που ενδυναμώνουν τη μάθηση, όπως στην πρακτική του πολυτεχνίτη μάστορα* (*χωρίς τη χρήση της αριθμομηχανής ή του υπολογιστή*). (Papert, 1993).

χακτιβιστικές (χάκερ-ακτιβιστικές) **πρακτικές, τακτικές τεχνοπολιτικές δράσεις** (tactical media)

Ο Jason Sack[72] επινόησε το 1995 τον όρο *χακτιβισμός* (χάκερ + ακτιβισμός) (*hactivism*) για να συνδέσει τις στρατηγικές ανοικτής γραμμής (τεχνολογίες δικτύων και διαδικτύου) με ακτιβιστικές πολιτικές τακτικές. (Busch & Palmås).
Η σύνθετη έννοια *χακτιβισμός* περιγράφει τη λειτουργία -χάκερ υπογραμμίζοντας επιπρόσθετα πολιτικά κίνητρα ή επιδιώξεις.
Συνδέεται επίσης με τα *τακτικά τεχνοπολιτικά μέσα* (*tactical media*) στο πνεύμα δράσεων που ενσωματώνουν τεχνολογίες δικτύωσης δίνοντας έμφαση στην ανοικτή-πηγή (*open source*) και στο ελεύθερο λογισμικό (*free software*).
Η διαδικασία της εξελισσόμενης αλληλεπίδρασης μεταξύ των δύο αυτών κοινοτήτων, των ακτιβιστών και των χάκερ για τη ΄νόμιμη προστασία΄ απέναντι στην καταπίεση και στην καταστολή από τη χρήση των νόμων και των νέων τεχνολογιών ελέγχου στο διαδίκτυο και στα πνευματικά δικαιώματα, που εφαρμόζουν οι ιδιωτικοί οργανισμοί και οι κυβερνήσεις στο διαδίκτυο όσο και στον δημόσιο χώρο, είχε ως αποτέλεσμα την ανάδυση των τεχνο-πολιτικών τακτικών δράσεων (*τακτικές δράσεις, τακτικά μέσα*) ως φορείς ενός *ηλεκτρονικού ακτιβισμού* που επεκτείνονταν στη δημόσια σφαίρα.
Η πολιτικοποιημένη μορφή του ηλεκτρονικού χάκερ που προσανατολίζεται σε ευθείς πολιτικές δράσεις στη σύζευξη των πολιτικών του ακτιβισμού και των παρεμβατικών τακτικών (*ηλεκτρονικές /ψηφιακές πολιτιστικές παρεμβολές*), έχει πολιτική αφετηρία την

ηλεκτρονική πολιτική ανυπακοή (ECD, *electronic civil disobedience*), για την παράκαμψη των τεχνολογικών περιορισμών μέσα από τις πρακτικές (*DIY, instruction, open source, free software*) από ένα σύνολο *τακτικών* των *τεχνοπολιτικών μέσων*[73] (*tactical media*) που οδηγούν στην ανάπτυξη εφαρμοσμένων τεχνολογιών[74].

Συνεπώς οι χάκερ *τακτικές δράσεις* διεκδικώντας τη διεύρυνση τεχνολογιών επικεντρώνονται στην επίτευξη πολιτικών και κοινωνικών σκοπών.
Προς αυτή την κατεύθυνση δημόσιας παρέμβασης εντοπίζεται και η δράση της πολιτικής εικαστικής ομάδας (CAE) *Critical Art Ensemble* που επιλέγουν για τις δράσεις τους το εκφραστικό μέσο των ακτιβιστικών επιτελέσεων στη μορφή της περφόρμανς (*performance*).
Αξιοποιώντας τεχνικές και τεχνολογικές δυνατότητες στην πληροφορική, αντίθετα προς την στόχευση των Ιδρυμάτων για ιδία οικονομική επωφέλεια, επιδιώκουν να επανατοποθετήσουν την πληροφορία στην υπηρεσία των ανθρώπων.
Η *ηλεκτρονική πολιτική ανυπακοή* (ECD) εστιάζει στη διαχείριση της πληροφορίας (αντιπληροφόρηση), νομιμοποιώντας τη μορφή της ευθείας δράσης ως μηχανισμού πίεσης απέναντι σε Ιδρύματα που εμπλέκονται σε ανήθικες ή παράνομες δράσεις.

Οι πρακτικές των τακτικών μέσων κινητοποιούνται από τεχνολογικούς μηχανισμούς σε μαζικές δράσεις που αποκτούν ισχύ συμμετοχικά όπως: οι καθιστικές δυνητικές διαμαρτυρίες, οι ηλεκτρονικές διαμαρτυρίες που συντονίζονται με τον δημόσιο χώρο του δρόμου (Seattle,1999), οι αντιεταιρικές καμπάνιες (λ.χ. από τους RTMark), το μποϊκοτάζ προϊόντων, και οι αποκλεισμοί εισόδων πρόσβασης στον φυσικό χώρο και στο διαδίκτυο.
Ο *χακτιβισμός* λοιπόν φαίνεται να είναι μια επόμενη συνθετική εξέλιξη μορφών πολιτικού ακτιβισμού στον υπολογιστή, ή μια μορφή πολιτικοποίησης της δράσης των χάκερ (πέρα από το παιχνίδι και την άσκοπη ενέργεια που τους χαρακτηρίζει) προς την κάλυψη της ανάγκης για τεχνολογική υποστήριξη στους πολιτικούς ακτιβιστές.
Τα γεγονότα που συχνά περιγράφονται ως χακτιβισμός στην πραγματικότητα *ανήκουν στις κράκινγκ* (*cracking*) διαμαρτυρίες λαμβάνοντας ένα ρευστό όριο αποδοχής από την κοινότητα των χακτιβιστών[75].
Το διάγραμμα της αφαιρετικής μηχανής του *χακτιβισμού* σύμφωνα με τον Otto von Busch βασίζεται σε (13) αρχές[76] που ενσωματώνουν την χάκερ-ηθική.
Οι Busch και Palmås αναφέρουν ότι *οι χακτιβιστικές τακτικές ακολουθούν λιγότερο ή περισσότερο την αυτόνομη αναρχική παράδοση: -των καταληψιών, -των τηλε-φρικιών*[77], *-των καταστροφοχάκερ* (*cracker: crack+hacker*), -των *πολιτισμικών παρεμβολέων* (*cultural jammers*) και εκείνων όσων γενικότερα *εμπλέκονται* πολιτικά *στο κίνημα κατά της παγκοσμιοποίησης μέσα από ευθείες δράσεις*.
Οι *ακτιβιστικές ηλεκτρονικές τακτικές τεχνοπολιτικές* δράσεις (*tactical media*) είναι καθαρά εξαρτημένες από το χρόνο εφαρμογής της κάθε δράσης, τεχνολογικά ενημερωμένες από τις τελευταίες εξέλιξεις των μέσων, αποφεύγοντας να είναι αναχρονιστικές.
Συμπεριλάμβαναν μέχρι το1998 την (παραποίηση) *παραμόρφωση των ηλεκτρονικών τόπων*[78] (*defacement*), ενώ αργότερα *την άρνηση παροχής υπηρεσίας στους σέρβερς* (αποκλεισμοί), *εικονικές καθιστικές διαμαρτυρίες*, την ανεξάρτητη *ανάπτυξη τεχνολογιών ανοικτού κώδικα και ελεύθερου λογισμικού*, όσο επίσης την ανάπτυξη συσκευών και τεχνολογιών για την υλοποίηση τοπικών δικτύων .
Οι χακτιβιστές εστιάζουν *στην τεχνολογική ανάπτυξη για την ελευθερία πρόσβασης λόγου και έκφρασης* στη δημόσια σφαίρα (στο διαδίκτυο), επενδύοντας σε κοινές πλατφόρμες και σε κοινά *περιβάλλοντα που διευκολύνουν την ελεύθερη ροή στη διακίνηση της πληροφορίας.*
Συνεπώς ο *χακτιβισμός δεν είναι συνώνυμος μόνο με τις ηλεκτρονικές επιθέσεις στο διαδίκτυο και* δεν πρέπει να συγχέεται με μορφές κυβερνο-τρομοκρατίας ή παραβίασης ηθικών αρχών, ή να μπερδεύεται με στιλιστικές πομπώδεις κυβερνοπάνκ φαντασιώσεις ή αισθητισμούς

(Raymond, 2001) αλλά ουσιαστικά αποτελεί μορφή *ηλεκτρονικής ευθείας δράσης* (*direct action*) *μιας δημιουργικής κριτικής σκέψης που συνυφαίνεται με προγραμματιστικές δεξιότητες* (ικανότητες) *για τη δημιουργία ανοικτού κώδικα στην υπηρεσία κοινωνικών και πολιτικών αλλαγών*[79].

Αρκετές αυτοδύναμες ομάδες διεθνώς αναπτύσσουν συλλογικούς κοινούς χώρους φιλοξενώντας δράσεις παραγωγής και διασύνδεσης, υλοποιώντας το πλαίσιο συλλογικών χακτιβιστικών κοινών τόπων (*hacker spaces*) με σκοπό:
-τη διαιώνιση και άλλων ενεργών αντίστοιχων χώρων μέσα από την παροχή γνώσης από ερευνητικά εργαστήρια και εγχειρίδια (με τη διοργάνωση ενημερώσεων και παρουσιάσεων),
-τη διασύνδεση με άλλες ανοικτές γραμμές,
-τη χαρτογράφηση αυτών των σχέσεων και των πρωτόκολλων,
-την κριτική χρήση των υπαρχόντων καναλιών και τη δημιουργία νέων,
-την εύρεση προσωπικών μονοπατιών δράσης (βιώσιμων λύσεων),
-τη δημιουργία φανταστικών πρωτότυπων μοντέλων,
-την εμπλοκή των συμμετεχόντων σε κοινά περιβάλλοντα μέσα από την απελευθέρωση πόρων και δεξιοτήτων για το κτίσιμο σχέσεων και συνεργασιών,
-την υλοποίηση απλούστερων σπονδυλωτών μεθόδων ή υποσυστημάτων που μπορούν ευκολότερα να ενταχθούν σε ευρύτερες δημιουργίες,
-την ενημέρωση των εκδόσεων στην παραγωγή. (Busch, 2008b).

ακτιβιστικές κριτικές πρακτικές δράσεις

Ο ακτιβισμός είναι η τακτική της λήψης άμεσης και επιθετικής δράσης για πολιτικούς και κοινωνικούς σκοπούς[80].
Αφορά διαδικασίες οι οποίες παράγουν οργανωτικές δράσεις και κινητοποιήσεις προς την κατεύθυνση της κοινωνικής δικαιοσύνης (με, -καμπάνιες, -διαμαρτυρίες, -ενημερώσεις, -διοργάνωση συλλογικών γεγονότων και εργαστήριων, κ.α. άμεσες δράσεις).
Οι ακτιβιστικές πράξεις διαχωρίζονται σε ενεργητικές ή παθητικές, εμπλέκοντας την ανθρώπινη παρουσία στη δημόσια σφαίρα (και στο δημόσιο χώρο) συσχετίζοντας αντικείμενα με υποκείμενα, χώρους και χρόνους, στην κυριολεκτική καθημερινή ζωή[81].
Η σχέση της τέχνης με τον ακτιβισμό αποτελεί μια γόνιμη περιοχή προς διερεύνηση και συζήτηση από δεκαετίες καθώς (και οι δύο πλευρές) ακτιβιστές και πολιτικά υποκινούμενοι καλλιτέχνες, θέσπισαν γεγονότα ή χορογράφησαν δράσεις για περαιτέρω πολιτικούς στόχους[82].
Σύμφωνα με τον Paulo Freire, αντίθετα προς τις διαλογικές μορφές, η πολιτική πρακτική του ακτιβισμού δεν αποτελεί ουσιαστική δραστηριότητα εφόσον κατά την άποψή του ο ακτιβιστικός λόγος σημαίνει δράση-για-τη-δράση σαν μια μηχανιστική αντιπαράθεση που αρνιέται το σύνολο και καθιστά τον διάλογο αδύνατο.
Αποχωρίζει (ο Paulo Freire) την ακτιβιστική πράξη από τη θεωρητική σκέψη λέγοντας ότι ένας διχοτομημένος και αποστερημένος λόγος που χάνει και τις δύο διαστάσεις του, είτε της σκέψης, είτε της δράσης, μπορεί να οδηγείται: προς τη θυσία της δράσης σε έναν λόγο χωρίς πρακτικό περιεχόμενο, που αντιστοιχεί στο βερμπαλισμό (στην κούφια και πομπώδη ρητορική που είναι κενή νοήματος), είτε προς τη θυσία της σκέψης που αντιστοιχεί σύμφωνα με τον Paulo Freire στον ακτιβισμό. (Freire, 1977).
Αντίθετα ο Jacques Rancière[83] βρίσκει ουσιαστικό η τέχνη στη μορφή της περφόρμανς (*performance*) να διατίθεται στην υπηρεσία του πολιτικού ακτιβισμού.
Κατά την άποψή του φαίνεται να είναι δυνατό να παρουσιάζονται η τέχνη και η πολιτική αμοιβαία κάτω από την κοινή υποστήριξη μιας κατάστασης, ανεξάρτητα από το αν ανήκει αυτή η κατάσταση στην τέχνη μέσα από τις πολιτικές παραστασιακές πρακτικές, ή στον

πολιτικό ακτιβισμό, μιας και αυτές οι δύο περιοχές στην πρακτική τους, όπως αναφέρει, *δεν μπορούν εύκολα να διαχωριστούν παρά μόνο κάτω από τη συμφωνία του πλαισίου*.
Η ακτιβιστική τέχνη απορρίπτει τις ερωτήσεις γύρω από την αισθητική ως συνώνυμες με την αγορά, το δίκτυο του εμπορίου και την εγκατάσταση πολιτιστικής ιεραρχίας.
Ο Grant Kester[84] επίσης δίνει έμφαση στις εικαστικές πρακτικές με ηθική συνέπεια στη μορφή της κοινωνικά εμπλεκόμενης ακτιβιστικής τέχνης.
Σύμφωνα με τον ερευνητή Kim Charnley[85] η κοινωνικά εμπλεκόμενη ακτιβιστική τέχνη είναι κλειστή στις πολιτικές της επιδιώξεις και επιζητά από τη μια πλευρά *μια εξισωτική μορφή κοινωνικής σχέσης* ενώ από την άλλη πλευρά διεκδικεί *αποκλειστικότητα στον όρο ΄τέχνη΄* προσελκύωντας με αυτόν τον τρόπο (…) *χρήματα και κύρος,* όσο και *συμμετέχοντες, απαιτώντας όμως από εκείνους έναν ειδικό τύπο γλώσσας*. (Charnley, 2011)**.**

Ο David Landis Barnhill[86] σκιαγραφεί τέσσερις (4) τύπους εντάσεων ενός οικο-κοινωνικού ακτιβισμού όπως αναφέρει που είναι:
.1. ήπιες δράσεις (που προσδοκούν σε βελτιωτικά αποτελέσματα απέναντι στα συμπτώματα).
.2. εκλογικές πολιτικές (που συμπεριλαμβάνουν λίστες με υπογραφές και ψηφίσματα).
.3. άμεσες ευθείες δράσεις (παθητικές ή ενεργητικές), (που συμπεριλαμβάνουν σιωπηλές παραστάσεις, καθιστικές διαμαρτυρίες, παρελάσεις και διαδηλώσεις, μποϊκοτάζ προϊόντων, χάκερ τεχνοπολιτικές δράσεις (*tactical media*), απεργίες, μπλοκαρίσματα και παρακωλύσεις, καταλήψεις, απεργίες πείνας, σαμποτάζ με υλικές καταστροφές (*cracking*), βίαιες ενέργειες, τρομοκρατία).
.4. θετικές εναλλακτικές δράσεις (όπως: -κτίσιμο κοινότητας, κοινόχρηστων κήπων, -υποστήριξη οικο-κοινωνικά υπεύθυνων ομάδων, τοπικά προϊόντα, κοινές αστικές καλλιέργειες, τελετές, γιορτές, φεστιβάλ, -ενσώματη ειρήνη, διαλογισμός, κ.α.).

Ο Alexander Brener και η Barbara Schurz[87] επανεκτιμούν με τη σειρά τους τις πολιτικές παθητικές τακτικές των διαδηλώσεων, των καθιστικών διαμαρτυριών και των απεργιών πείνας, αλλά και τις πιο προκλητικές εκφραστικές πράξεις αντίστασης που αφορούν την τέχνη στα όρια του νόμιμου.
Θεωρούν ότι *ο πόλεμος είναι αναγκαίος* κάτω από μια αναγκαία πολιτική και πολιτισμική αντίσταση απέναντι στις συνθήκες της παγκοσμιοποιημένης αγοράς και της πολυπολιτισμικότητας.
Θεωρούν ότι η ήπια ανατροπή που κληρονομήθηκε από τη δεκαετία του ΄80 στην τέχνη δεν είναι σήμερα πια ένα κατάλληλο εργαλείο και πως *η αποκρυμμένη υπονόμευση του πολιτικού συμφραζόμενου είναι απαρχαιωμένη τακτική και έχει εκφυλιστεί τελικά στον κυνισμό ή στον κομφορμισμό και στις στρατηγικές της επιτυχίας και της επιβίωσης μέσα στο σύστημα.* (Brener, Alexander - Schurz, Barbara, January 2007).
Για τους Brener και Schurz οι τεχνολογίες καταδικάζουν τις κοινωνίες στην ηγεμονία των ισχυρών και πρεσβεύουν *τις ικανότητες και τις δυνατότητες που εγγυώνται τη λειτουργία της γνώσης και της δύναμης σε αρκετά διαφορετικά πεδία* (…).
Κατά συνέπεια οι δύο εικαστικοί ακτιβιστές επιδιώκουν την αντικατάσταση της έννοιας της τεχνολογίας με την αντίθετη έννοια της αντι-τεχνολογίας (κάτω από ένα Λεττριστικό αναρχικό ύφος προτάσεων βεβήλωσης[88] των μνημείων και της παράδοσης καθώς και άλλων προκλητικών προτάσεων προβοκατόρικων ενεργειών).

Εντοπίζουν στις επιτελέσεις του Gustav Metzger, ο οποίος εισήγαγε το 1959 την έννοια της ΄αυτο-καταστροφικής τέχνης[89]΄ και της *΄απεργίας τέχνης΄*, τα απαραίτητα στοιχεία για την καταστροφή[90] των κληρονομημένων βεβαιοτήτων που εξυπηρετούν το σύστημα, τα οποία επιδιώκουν να μεταφέρουν στον ακτιβιστικό εικαστικό πολιτικό λόγο τους.
Οι Brener & Schurz δίνουν έμφαση όπως αναφέρουν στις αμφίβολες, τρελές πρακτικές της

δημιουργίας ατμοσφαιρών, τις οποίες θεωρούν ανεπανάληπτες, άμεσες (μη-αναπαραγώγιμες), απερίγραπτες πρακτικές δράσεις (αφού διαφορετικά θα ανήκαν στις τεχνολογίες, που όμως είναι πολέμιοί τους) επιδιώκοντας να προκαλέσουν στους συμμετέχοντες τη *΄μη-ευχαρίστηση΄*, τη *΄μη-ικανοποίηση΄* και τη *΄δυσαρέσκεια΄*[91], ακριβώς ως αντίθετες ποιότητες ή αισθήματα προς τις κλασικές επιδιώξεις της τέχνης που επικενρώθηκε στη μεταβίβαση ευχαρίστησης, απόλαυσης και ηδονής (*jouissance*) προς το κοινό.
Θεωρούν (στο κλίμα της μοντέρνας αμφισβήτησης) ότι η τέχνη δεν συμπίπτει με κάποιο αισθητικό φαινόμενο χαρακτηρίζοντας το οτιδήποτε, αρκεί για εκείνους μόνο, -να ματαιώνει, -να απογοητεύει, -να αγανακτεί και, -να αντιπαλεύει προς την κατεύθυνση του απίθανου (όπως αναφέρουν) *στον σημερινό κόσμο των επιβεβαιωμένων ΄επιτυχημένων ανθρωπιστικών επεμβάσεων΄* (στο Ιράκ και στην πρώην Γιουγκοσλαβία).

Ξεκινούν από την παραδοχή πως αφού κανείς δεν μπορεί να γνωρίζει τα όρια μεταξύ τέχνης και μη-τέχνης άρα οι προτεινόμενες αντι-τεχνολογίες φαίνεται να είναι το μόνο πραγματικό προϊόν προς μια *αντι-συστημική αντίσταση* που απομένει, που *θα πρέπει να γίνεται αισθητό* (…) *στον ΄αμέτοχο΄ θεατή ο οποίος παρατηρεί παθητικά*. (Brener, Alexander - Schurz, Barbara, January 2007).
Η επιστροφή στις πράξεις της απαρχής όπως αναφέρουν *οι οποίες προσδένονται στις πολιτικές της επιβράδυνσης έναντι της τεχνολογικής επιτάχυνσης*, πιστεύουν ότι αποτελούν το *αποτελεσματικό και αναγκαίο μέσο για το μετασχηματισμό των διαλογικών πρακτικών.* (Brener, Alexander - Schurz, Barbara, January 2007).
Τα χαρακτηριστικά των *΄αντι-τεχνολογιών΄* από τους Brener & Schurz, κρατούν ριζικά απόσταση από τις τεχνο-πολιτισμικές τεχνόφιλες εκφράσεις (όπως αποτυπώνεται στην ετερότητα του τεχνοπολιτικού σώματος /*cyborg*) και από τα πλαίσια της τεχνολογίας.
Σκιαγραφούν οκτώ (8) θεμελιώδεις προτάσεις:
.1. *σύνδεση με το ειδικό και το τοπικό συμφραζόμενο.*
.2. *το σώμα ως το αντίθετο της μηχανής*[92].
.3. ΄αχαλίνωτες΄ και ΄αντικοινωνικές΄ δραστηριότητες[93].
.4. *προσπάθεια για αποσύνθεση (παρεμπόδιση των καταπιεστικών εντολών) και αντιπαραγωγικότητα.*
.5. *προσπάθεια για ασυνέχεια*[94] (ιστορική κ.α.).
.6. *άρνηση για κάθε αισθητική και ηθική ευχαρίστηση*[95].
.7. *απόρριψη κανονιστικών πράξεων τεκμηρίωσης των δράσεων*[96].
.8. *όχι-πρωτοτυπία*[97] (καινοτομία ή ανταγωνισμό). (Brener, Alexander - Schurz, Barbara, January 2007).

μνημεία

Οι *Critical Art Ensemble* (CAE) (σε συνέχεια με τα αιτήματα αμφισβήτησης από τους Λεττριστές και τους Καταστασιακούς) θεωρούν ότι τα μνημεία αποτελούν κλειστά συστήματα[98] που δεν προσφέρονται για μια παιδαγωγική της ισότητας, εφόσον προέρχονται από διαδικασίες που σχεδιάζονται *΄από-τα-πάνω, προς-τα-κάτω΄* (*top-down*).
Θεωρούν ότι τα μνημεία αντιμετωπίζονται κεντρικά ως μέσα για τη μεταφορά μιας πληροφορίας, η οποία όπως αναφέρουν μπορεί να θεωρηθεί *το λιγότερο διεφθαρμένη και ιδεολογικά επιβεβλημένη*. (CAE, 1996).
Τα χαρακτηρίζουν ως *τόπους παθολογικής θεραπείας της αποξένωσης του πολίτη με το κράτος σε μια νοσηρή στιγμή θεαματικής επαναδιαμόρφωσης της μνήμης,* ή (…) *ανακλαστικούς* (ετεροτοπικούς) *χώρους επικοινωνίας των ατόμων* (πολιτών) *προς την αναζήτηση του μυστήριου του κράτους*. (CAE, 1996).

Οι CAE θεωρούν ότι το κάθε ανάλογο αποτέλεσμα (μνημείο) είναι σαφώς μονολογικό αφού έχει ήδη αποφασιστεί κάτω από κώδικες και στερεότυπα καιρό πριν κατασκευαστεί αυτό. Αναφέρουν ότι δεν εγκαθίσταται κανένας διάλογος γύρω από τις ανάγλυφες ή ολόγλυφες επιφάνειες ενός μνημείου παραπάνω, συγκριτικά με τον ανύπαρκτο διάλογο που μπορεί να αναπτύσσεται αντίστοιχα κάτω από μια γιγαντο-αφίσα διαφήμισης που μεταφέρει κλειστά μηνύματα στο δρόμο. (CAE, 1996).

παραδείγματα: τεχνοπολιτικές των τακτικών μέσων

Η δουλειά των Critical Art Ensemble (CAE) αφορά επιτελέσεις στις οποίες καταθέτουν στοιχεία βίαιης έρευνας του FBI απέναντί τους, σε μια ανεστραμμένη διαδικασία όπου γίνονται αυτοί οι πράκτορες, εκθέτοντας τις μαρτυρίες, τις αποδείξεις και τα πειστήρια από τα τεκμήρια -σκουπίδια που άφηνε στις επιχειρήσεις του το FBI πίσω στους τόπους της έρευνας.
Αυτά τα στοιχεία λειτουργούν ως αφηγηματικά τεκμήρια, ή ως ίχνη που διαπλέκουν τα όρια της πραγματικής ζωής με την τέχνη της περφόρμανς (*performance*) και με την παροδική στην κυριολεκτική ζωή σάτιρα (μυστικές υπηρεσίες, κατάχρηση εξουσίας, πολιτικές καταδιώξεις και ανακρίσεις του μέλους και καθηγητή Steve Kurtz, με την κατηγορία του ύποπτου για δολοφονία και βιοτρομοκρατία).
Οι (CAE) ακολουθώντας το *ρομαντισμό της πρωτοπορίας* αναφορικά με τον τόπο που ασκούν την τέχνη τους (δημόσια σφαίρα) και την διάθεση αντίστασης (*΄ηλεκτρονική πολιτική ανυπακοή΄*) που προκρίνουν στην κριτική εικαστική πρακτική τους (Kwon, 2004), ενεργοποιούν απέναντι: -στην απολυταρχική πολιτική και κοινωνική επίδραση των νέων τεχνολογιών (λ.χ. εργοστασιακά ρομπότ), -στην εμπορευματοποίηση της γενετικής πληροφορίας, και, -στην ΄Καφκική΄ γραφειοκρατία της εξουσίας.
Το σύνολο του εικαστικού λόγου που παράγουν λαμβάνει ριζοσπαστικές μορφές στο δημόσιο χώρο, -των εγκαταστάσεων, -των επιτελεστικών δράσεων /περφόρμανς (*performance*), και –των αυτοεκδόσεων, βιβλίων που διαθέτουν με ανοικτά πνευματικά δικαιώματα (όχι οικονομικής εκμετάλλευσης) στο διαδίκτυο[99].

Οι (CAE) ασκούν έντονη κριτική στην κοινότητα, διατηρώντας όμως παράλληλα το δικό τους κοινοτικό θύλακα, (Kester, 2004) για τις ακτιβιστικές δράσεις τους, οι οποίες παράγονται από έναν πυρήνα συνεργαζόμενων εικαστικών, επιστημόνων (βιολόγων κ.α.), πανεπιστημιακών και τεχνικών συμβούλων (νομικών) κ.α..
Η κριτική που τους ασκείται εντοπίζεται επίσης στην ίδια την εικόνα που αποπνέουν του *καλλιτέχνη-ειδικού* που θεωρείται ότι αποστέλλουν μέσα από τις δράσεις τους, αναλαμβάνοντας την καθοδήγηση, την αντι-πληροφόρηση και την ενημέρωση ενός ανημέρωτου και απαθούς κοινού. (Kester, 2004).
Σύμφωνα με τον καθηγητή Grant Kester εγκαθιστούν μια παιδαγωγική, καθοδηγητική, ενημερωτική, (ή ακόμη και κηδεμονική) προς το ακροατήριο διάσταση στην τέχνη, διακρίνοντας την πλευρά τους ως επιστημολογικούς προνομιούχους ΥΠΟΚΙΝΗΤΕΣ που διακινδυνεύουν τη ζωή τους συγκρουόμενοι, εκτιθέμενοι απέναντι σε πραγματικούς κίνδυνους, με σκοπό την απελευθέρωση της γνήσιας πληροφορίας.
Στις τακτικές τεχνοπολιτικές δράσεις τους συνεργάζονται με διαφορετικές ομάδες εικαστικών όπως, τους *Group Material,* το (IAA) *Institute for Applied Autonomy,* τους (EDT) *Electronic Disturbance Theater* κ.*α.*.

Οι *Electronic Disturbance Theater* (EDT) 1.0 είναι μια ομάδα[100], που ανέπτυξαν τις τεχνολογίες για την πρώτη εικονική καθιστική διαμαρτυρία το 1998 σε συμπαράσταση προς τις κοινότητες των Ζαπατίστας στην Τσιάπα του Μεξικού.
Το (EDT) 2.0 είναι η τρέχουσα δουλειά *Transborder Immigrant Tool* (TBT), των *Electronic Disturbance Theater* (EDT) & b.a.n.g. lab, που είναι ένα GPS κινητού τηλεφώνου, ως ένα ποιητικό (Geo_Poetic_System) δικτυακό εργαλείο εξασφάλισης για το πέρασμα των συνόρων Μεξικού /Η.Π.Α..
Το (TBT) πέτυχε αξιοσημείωτη διεθνή αναγνώριση, συμπεριλαμβάνοντας το Βραβείο ΄΄*Transnational Communities Award*΄΄ το 2007, και δύο διασυνοριακά Βραβεία (2007 και 2008) από το Πανεπιστήμιο της Καλιφόρνια και το Κέντρο ανθρωπιστικών σπουδών του Σαν Ντιέγκο.

Το (IAA) *Institute for Applied Autonomy* είναι μια ομάδα τεχνολόγων εικαστικών που η δουλειά τους αφορά τεχνολογική έρευνα για την ανάπτυξη ΄καυστικών΄ ακτιβιστικών δράσεων στον δημόσιο χώρο και την δημόσια σφαίρα μέσα από την οργάνωση (καθιστικών διαμαρτυριών και διαδηλώσεων στο διαδίκτυο και στον φυσικό χώρο).
Σχεδιάζουν τακτικά τη συμμετοχή προγραμματισμένων ρομπότ στα οποία αποδίδουν τον ανεστραμμένο ρόλο του ΠΡΟΒΟΚΑΤΟΡΑ, ενός πράκτορα-βοηθού για τις ΄παράνομες΄ πράξεις που επιτελούν. Επίσης παρέχουν δικές τους τεχνολογίες (DIY, *how-to-make*), υποστηρικτικό υλικό, τεχνογνωσία για (DIY) συσκευές ανοικτού κώδικα και ελεύθερο λογισμικό, μέσα από τα οποία επεκτείνεται η αυτονομία ακτιβιστικών ομάδων και ενθαρρύνεται η ανεξαρτησία και η αυτοδυναμία της δράσης μειονεκτικών κοινοτήτων[101].

[1] Χαρακτηριστικά ο καθηγητής Bruce Lacey αναφέρει πρόσφατα, το 2010 στη δήλωση που έκανε για το Kinetica, ότι η ζωή του ξοδεύτηκε για να κάνει πράγματα που δεν είχαν κανέναν λόγο, καθοδηγούμενος πρόσκαιρα από το ένστικτό του. Στους φίλους και τους συνεργάτες του έδινε την εντύπωση μιας πολλαπλής προσωπικότητας, ενός τρελού, εκκεντρικού, περιθωριακού ή αγύρτη, φτηνού μπαγαμπόντη ή κατεργάρη. Λόγω των πολλών προσώπων που είχε και των διαφορετικών δραστηριοτήτων που αναλάμβανε, οι γνωστοί του πίστευαν πως υπάρχουν αρκετά διαφορετικά πρόσωπα με το ίδιο όνομα. Τα πράγματα που έκανε αναφέρει ότι έχουν καταγωγή στην παιδική του ηλικία, από αναγεννήσεις και επανεκτιμήσεις της ζωής του όταν θεωρούσε ότι κατευθύνονταν τυχαία, πέρα από εκείνον.

[2] Αντίθετα η κυρίαρχη τάση, δανείζονταν τις προκαταλήψεις της απέναντι στην τεχνολογία από την επιστημονική φαντασία, την ώρα που τα οικονομικά συμφέροντα επένδυαν εκεί, προβάλλοντας την εκδοχή μιας εχθρικής στάσης προς την ανθρώπινη ζωή, που εξυπηρετούσε σε πολιτικό επίπεδο το ψυχροπολεμικό κλίμα των αυστηρών πολιτικών περιορισμών και των γεωγραφικών απομονώσεων.

[3] Είναι καθηγητής, ψηφιακών τεχνών, ιστορίας και θεωρίας του ψηφιακού πολιτισμού.
-Βλ. άρθρο.: Lev Manovich, *On Totalitarian Interactivity*, (*notes from the enemy of the people*), (1996).

[4] Η βαλκανιοποίηση της πολιτικής της ταυτότητας (σημαίνει, -*μεγάλη εξατομίκευση και διαχωρισμό που βασίζονται στην αίσθηση του απόλυτου, του ασύμμετρου, και των μη συσχετισμένων διαφορών,* καθώς και, - *αυτο-εξουσιοδότηση που βασίζεται στην ψυχολογική, πολιτική, και/ή κοινωνική παράβαση ή τραύμα*), ομογενοποιώντας τις επιρροές (με την απότομη απάλειψη της ΄διαφοράς΄ ή του ΄χάσματος΄). Αυτές οι *εντάσεις προκλήθηκαν από τον μαζικό πολιτισμό του διαμεσολαβημένου θεάματος του ύστερου καπιταλισμού, οδηγώντας και τα δύο αυτά είτε σε μη-επικοινωνιακά αδιέξοδα* (*που οδηγούν στη βία*) *ή στη νάρκωση των αισθήσεων* με σκοπό την αδράνεια και την *απόλυτη ανικανότητα* (ως τακτικές απάλειψης της διαφοράς και του χάσματος). (Kwon, 2005).

[5] Με ανάλογο τρόπο ο Lev Manovich αναφέρει ότι ο ποιητής Dimity Prigov *καταδεικνύοντας τα λάθη της μετάφρασης* των έτοιμων μεταφραστικών εργαλείων *υλοποίησε ένα συμβάν (event) κατά τη διάρκεια του διεθνούς συνεδρίου ISEA '94, στο οποίο χρησιμοποίησε ένα επίσημα διαθέσιμο πρόγραμμα μετάφρασης στην αγορά για να μεταφράσει κάποιο φημισμένο ποίημα του Πούσκιν του 19ου αιώνα, από τα Ρωσικά στα Φιλανδικά και μετά στα Αγγλικά*. (Manovich, 2002).

[6] [Culture Jamming Encyclopedia: http://sniggle.net/].

[7] Βλ. βιβλ.: Susan Buck-Morss, *Η διαλεκτική του βλέπειν. Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και το Σχέδιο Εργασίας περί Στοών* (Passagen-Werk), (2009). Ηράκλειο: Πανεπιστ. εκδόσεις Κρήτης.

[8] επίσης με ερασιτεχνικές ομοφυλόφιλες τηλεοπτικές διασκευές, πορνογραφία σε fanzine, πειρατική τηλεόραση, ή candid camera.

[9] Βλ. βιβλ.: William Burroughs, *Ηλεκτρονική επανάσταση,* (1983). Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος.

[10] Βλ. βιβλ.: Robert Holub, *Reception Theory: A critical introduction*, (1984). London: Methuen.
-Βλ. βιβλ.: Dick Hebdige, *Subculture*: *The Meaning of Style*, (1979). London: Methuen.

[11] Βλέπε: http://www.tacticalmediafiles.net/

[12] Είναι δημοσιογράφος, συγγραφέας και ακτιβίστρια.

[13] Η ομάδα Adbusters εκδίδει το περιοδικό *Magazine* από το (1989). Είναι *κριτικοί ανατροπείς* που εφαρμόζουν δημόσιες πρακτικές διαστρέβλωσης διαφημίσεων και εταιρικών προφίλ.

[14] Το όνομα Yomango (στην ισπανική αργκό "*yo mango*" σημαίνει "κλέβω") του καταναλωτικού κινήματος ενάντια στον καταναλωτισμό που δημιουργήθηκε στη Βαρκελώνη το 2002, προτείνει την κλοπή και τον αντι-καταναλωτικό τρόπο ζωής, ενθαρρύνοντας προς την άκρατη κατανάλωση μέσα από την κλοπή προϊόντων στα πολυκαταστήματα.

[15] Το Shopdropping είναι μια μορφή πολιτισμικού ακτιβισμού (*culture jamming*), που αναφέρεται στην πράξη της εισαγωγής και τοποθέτησης στα ράφια των πολυκαταστημάτων κρυφά, ξένων προς τα εμπορεύματα, προσωπικών αντικειμένων (αντίγραφων, απομιμήσεων, κ.α.).
Πρόκειται για μια πράξη ανεστραμμένης κλοπής που αντί να βγάζεις από τα καταστήματα παράνομα προϊόντα, εισάγεις τροποποιημένα προϊόντα, σχολιάζοντας το προϊόν και επιδιώκοντας το μπλοκάρισμα της μηχανικής ασυναίσθητης κατανάλωσης. (Busch, Otto von - Palmås, Karl, 2006).

[16] Διακηρύσσουν *ότι τα πνευματικά δικαιώματα δεν έχουν ιδιοκτησία* (*copyright*) (…) ενώ *ως πολιτισμικοί κρυπτογράφοι αρνούνται τον ρόλο του παθητικού αγοραστή* (Dery, 2003) διεκδικώντας πολλαπλούς τρόπους επικοινωνίας.

[17] *μέσα στο σήμα τη στιγμή που διέρχεται από τον πομπό στον παραλήπτη.*
(...) ενθαρρύνοντας ιδιοσυγκρασιακές προσωπικές, αυτόματες ερμηνείες (…) *που ανατρέπουν το νόημα,- αποκωδικοποιώντας τα σημεία με διαφορετικό τρόπο*.
[18] Βλ. βιβλ.: Gilles Lipovetsky, *Παγκοσμιοποίηση και Υπερνεωτερικότητα. Κοσμοπολιτισμός και Δυτικός πολιτισμός*, (2012). Θεσσαλονίκη: Νησίδες.
[19] Βλ. βιβλ.: Jean Baudrillard, *Selected Writings*, (1988). Cambridge: Polity Press.
[20] Είναι ακτιβιστής του ελεύθερου λογισμικού και προγραμματιστής υπολογιστών.
[21] Ο Eric Steven Raymond είναι προγραμματιστής υπολογιστών, συγγραφέας και υποστηρικτής λογισμικών ανοικτής πηγής (ανοικτού κώδικα).
Θεωρεί ότι στη χάκερ δραστηριότητα *τα όρια μεταξύ παιχνιδιού, εργασίας, επιστήμης και τέχνης εξαφανίζονται.* Σημειώνει για την σχέση της *΄ανοικτής-πηγής΄* (*open source*) και του *΄ελεύθερου-λογισμικού΄* (*free software*) ότι, τα αιτήματα του Richard Stallman για κινηματική ιδεολογική αναφορά πάνω στην ιδέα του *΄ελεύθερου-λογισμικού΄* για την κοινωνική διεύρυνση του κινήματος δεν έγιναν αποδεκτά από το σύνολο της κοινότητας των χάκερ. Μάλιστα μια μικρή αλλά ουσιαστική μειοψηφία από όσους ειδικότερα η ενασχόλησή τους σχετίζονταν με το λειτουργικό σύστημα του ανοικτού κώδικα του (BSD Unix) Berkeley Software Distribution, απέρριψαν την κινηματική ιδέα του *΄ελεύθερου-λογισμικού΄*. Η κοινότητα γύρω από το λειτουργικό σύστημα *Linux* που προέρχονταν από το λειτουργικό σύστημα (BSD Unix) (η τελευταία του έκδοση είναι του 1995), οργανώθηκε ξανά γύρω από την ανάπτυξη του λειτουργικού συστήματος *Linux* και την *΄ανοικτή-πηγή΄* μέσα από το δημόσιο σκεπτικισμό του ιδρυτή τους Linus Torvalds, και καθιέρωσε για την κοινότητα των χάκερ, από τις αρχές του 1998 και κυρίως μετά το 2003, την ταύτιση της *΄ανοικτής-πηγής΄* όπως και του *΄ελεύθερου-λογισμικού΄*με τις διαδικασίες του χακέματος. (Raymond, 2001).
-Βλ. άρθρο: Eric Steven Raymond, *How To Become A Hacker*, (2001). Thyrsus Enterprises.
Η 1η δημοσίευση το 1996 του άρθρου, είχε τη μορφή ενός είδους *΄how-to-make΄* για τους χάκερ (*hacker*). [http://www.catb.org/esr/faqs/hacker-howto.html]
[22] Βλ. βιβλ.: Peter Lamborn Wilson [Hakim Bey], *Πειρατικές ουτοπίες. Μαυριτανοί κουρσάροι και ευρωπαίοι αποστάτες*, (2009). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
[23] όπως λ.χ. τη μεταστροφή ή την εκτροπή *΄détournement΄ και αργότερα την αποδόμηση*.
[24] Οι προσπάθειες που έγιναν στην Ιταλία από το '80 για τη δημιουργία κοινών χώρων σε καταλήψεις και ο ορισμός της *Χάκερ Τέχνης* από τον Tommaso Tozzi.
-Βλ. βιβλ.: Tatiana Bazzichelli, *Networking: the net as artwork*. (Milan, 2006) Digital Aesthetics Research Center - Aarhus University, (2008). §Hacker Art (pp. 124,126).
[http://www.networkingart.eu/pdf/networking_bazzichelli.pdf]. [Βλέπε: http://www.labofii.net/].
-Βλ. βιβλ.: Gavin Grindon & John Jordan, *Οδηγός χρήσης ~~για τη διεκδίκηση~~ του ανέφικτου*, (2014). Αθήνα: http://demandingimpossible.wordpress.com/. (*A user's guide ~~to demanding~~ the impossible*, 2010).
[25] Ο Serge Latouche είναι ομότιμος καθηγητής, πολιτικός και οικονομικός επιστήμονας, και πρότεινε την ιδέα της *αποανάπτυξης*. Επέρχεται μέσα από τις διαδοχικές φάσεις: -της ρήξης, -της επανασύνδεσης, -της επανεύρεσης, -της επανεισαγωγής, και, -της ανάκτησης, που εστιάζει στις διαστάσεις, -του επανεντοπισμού (αυτοδιαχείριση, αυτοοργάνωση), -της επαναχρησιμοποίησης (επιδιόρθωση, επισκευή, μετατροπή, τεχνολογική ρακοσυλλογή), -της επανάκτησης (αναστρεψιμότητα), -της ελαχιστοποίησης, -της μείωσης, -της ανακύκλωσης, και, -της επιβράδυνσης, μέσα από χαμηλές τεχνολογικά (*low tech*) και προσιτές οικονομικά (*low cost*) τεχνολογίες, χωρίς αυτό να σημαίνει τεχνοφοβία ή λουδισμό.
Η *αποανάπτυξη* συνδέεται με τη σχεσιακή προσέγγιση και τα συνεργατικά κοινά περιβάλλοντα στα οποία διαμοιράζονται οι γνώσεις (DIY) και διανέμονται ανταποδοτικά αγαθά και ανταλλακτικές υπηρεσίες που έχουν έντονα διαπροσωπικό χαρακτήρα, μέσα από εναλλακτικές μορφές οικονομίας όπως (την οικονομία του δώρου, της προσφοράς υπηρεσιών, των συναλλαγών χωρίς χρήματα κ.α.). (Latouche, 2008).
-Βλ. βιβλ.: Serge Latouche, *Το στοίχημα της απο-ανάπτυξης*, (2008). Θεσσαλονίκη: Βάνιας.
[26] Η χάκερ ηθική, όπως αναφέρει η Anne Galloway, *βρίσκεται συνήθως πίσω από τη δημιουργία των κρυπτογραφημένων μεθόδων που χρησιμοποιούνται για να διασφαλίσουν επικοινωνίες ανοικτής γραμμής. Ο πολιτισμός των χάκερ έχει γίνει χρήσιμο μέσο για τη δημιουργία και την ανάμειξη αρκετών*

τεχνολογιών ανοικτής πηγής ως εναλλακτικές στο ιδιοκτησιακό λογισμικό και στα παραδείγματα του συνεργατικού σχεδιασμού. (Panel: Design for Hackability, 2004)**.**

[27] Είναι αρθρογράφος, δημοσιογράφος, συγγραφέας για, -την τεχνολογία, -τους υπολογιστές, -το διαδίκτυο, -την κυβερνο-ασφάλεια, -την κρυπτογραφία και, -την ιδιωτικότητα.
-Βλ. βιβλ.: Steven Levy, *Hackers: Heroes of the Computer Revolution*, (1984).

[28] .1. *Η πρόσβαση στους υπολογιστές θα πρέπει να είναι συνολική και χωρίς όρια,* .2. *Όλη η πληροφορία θα πρέπει να είναι ελεύθερη,* .3. *Η δυσπιστία απέναντι στις αρχές προωθεί την αποκέντρωση,* .4. *Οι χάκερς θα πρέπει να κρίνονται από το χάκεμα και όχι από πλαστά κριτήρια όπως οι βαθμολογίες, η ηλικία, η φυλή, ή η πολιτική στάση,* .5. *Δημιούργησε τέχνη και ομορφιά στον υπολογιστή,* .6. *Οι υπολογιστές μπορούν να αλλάξουν τη ζωή σου προς το καλύτερο.*
-Βλ. άρθρο: *What is Hacktivism? 2.0.*, (2003). metac0m.
[http://www.thehacktivist.com/whatishacktivism.pdf, πρόσφατη είσοδος 4/8/2013].

[29] Είναι καθηγήτρια, ερευνήτρια, κοινωνική επιστήμονας και ανθρωπολόγος.
Διερευνά μέσα από κοινωνικές και πολιτισμικές σπουδές, το χώρο και τον πολιτισμό, όπου η τεχνολογία και η επιστήμη, ο σχεδιασμός και η τέχνη, έρχονται σε επαφή για να ενδυναμώσουν τους μη-σχεδιαστές.
[Στο κοινό πάνελ ομιλητών *Design for Hackability* καταγράφονται προεκτάσεις της χάκερ-πρακτικής που αφορούν: *-τις τάσεις ανάμεσα στον άνθρωπο και τα τεχνουργήματα, -την τεχνολογία και το παιχνίδι, και, -τη δημιουργική χρήση άμεσα προσφερόμενων πόρων που ανατρέπουν τις παραδοσιακές λειτουργίες και χρήσεις των δικτύων και των καθημερινών πραγματικοτήτων* (που προέρχονται σε μεγάλο βαθμό από εταιρικές προτάσεις)].
-Βλ. άρθρο: Anne Galloway, *Design for Hackability* (Panel), (2004).

[30] .1. *εξασφάλιση της πρόσβασης στην τεχνολογία και την σχετική γνώση*, .2. *τοποθέτηση της δύναμης στα χέρια των χρηστών*, .3. *αποκέντρωση του ελέγχου*, .4. *προστασία της μυστικότητας*, .5. *υπέρβαση των περιορισμών*, .6. *δημιουργία ομορφιάς*, .7. *καμία πρόκληση ζημιάς σε ανθρώπους*. (Panel: Design for Hackability, 2004).

[31] Είναι αιρετικός της υψηλής ραπτικής και προωθητής του (DIY) πολιτισμού. Γενικότερα *ακολουθεί το μότο ενός (DIY) περιοδικού που αναφέρει, ΄αν δεν μπορείς να το ανοίξεις δεν το γνωρίζεις΄*.

[32] Η χάκερ-πρακτική εμπεριέχει τα στοιχεία της παραβίασης, της εξόδου και της αυτομόλησης, -διεκδικεί αυτοδυναμία και αυτονομία στα πλαίσια της ΄πειρατικής ουτοπίας΄: -ελευθερία (για τους σκλάβους), -ισότητα (για τους κατατρεγμένους), -ανεξιθρησκία (για τους άθεους), -αντινομία (για τους παράνομους και τους αντιρρησίες συνείδησης).
-Βλ. βιβλ.: Peter Lamborn Wilson (Hakim Bey), *Pirate Utopias*: *Moorish Corsairs & European Renegadoes*, (1995).

[33] Είναι καθηγητής και συγγραφέας που εντοπίζεται στη θεωρία των μέσων, την κριτική θεωρία και τα νέα μέσα.
-Βλ. βιβλ.: Wark McKenzie, *A Hacker Manifesto*, (2004).

[34] Βλ. έργα: Jean Tinguely, *Study* for an *End of the World, No2*, (1962).
Gustav Metzger, *Auto-destructive art manifesto*, (1959). (*Self-destructive machine*).
[http://www.391.org/manifestos/1959metzger.htm, είσοδος 4/8/2013].

[35] όπως λ.χ. υπανάπτυκτος κόσμος, ή τρίτος κόσμος.

[36] Οι χάκερ τοποθετούνται απέναντι στην ανυσματοκρατική τάξη ενώ επιδιώκουν να επιταχύνουν την ανάπτυξη του ανύσματος (ως ρευστό μέσο) και να απελευθερώσουν τη δυνητικότητά του από την κυριαρχία του εμπορεύματος. (Wark, 2006).

[37] Σύμφωνα με τον Wark McKenzie ΄χακεύω΄, *-σημαίνει παράγω είδη σχέσεων και σχέσεις σχέσεων με τις οποίες μπορούν να συνδεθούν τα πράγματα, -σημαίνει αφαιρώ* (υλικά-άυλα μέρη), *παράγω* (νέα) *ή εφαρμόζω την αφαίρεση στην* (υλική-άυλη) *πληροφορία* (που είναι συλλογική ιδιοκτησία) *και εκφράζω τη δυνατότητα να υπάρξουν νέοι κόσμοι* (*πέρα από την ανάγκη*), *-σημαίνει παράγω μορφές οργάνωσης της ελεύθερης συλλογικής έκφρασης, -εκφράζω τη γνώση σε οποιαδήποτε μορφή της, -αποδεσμεύω το δυνητικό μέσα στο υπαρκτό, -συνεισφέρω στην οικονομία του δώρου, -εκφράζω τη διαφορά, -βρίσκω τρόπους μετανάστευσης* <u>*για την υπέρβαση των συνόρων*</u> (μια νομαδικότητα που αναιρεί την εδαφικότητα), *-δημιουργώ προσωρινές ζώνες ελευθερίας*. (Wark, 2006).

[38] Είναι αιρετικός της υψηλής ραπτικής και προωθητής του (DIY) πολιτισμού.

[39] Το αμφισβητήσιμο μουσικό τριμερές σύνολο του John Cage, *4΄33΄΄*, όπως αναφέρει ο Richard Stallman, είναι περισσότερο ένα χάκεμα παρά μια μουσική σύνθεση. (Stallman, 2002).
[40] Ο όρος *Prank* (φάρσα) κακό τέχνασμα ή αστείο που ΄παίζεται΄ εις βάρος κάποιου από τον φαρσέρ (prankster), προκαλεί συνήθως στο θύμα αμηχανία, ταπείνωση ή δυσφορία.
Ο όρος *Lock-picking* αναφέρεται στην τέχνη του ξεκλειδώματος της κλειδαριάς μετά από ανάλυση και κατάλληλους χειρισμούς των εξαρτημάτων χωρίς την ανάμειξη του πρωτότυπου κλειδιού. [Wikipedia].
[41] Βλ. βιβλίο: (Vernant, 1993) J. P. Vernant - M. Detienne, *Μήτις, η πολύτροπη νόηση στην αρχαία Ελλάδα*, (1993). Αθήνα: Ζαχαρόπουλος.
[42] Στην ταινία του Terry Gilliam, *Brazil*, (1985), εμφανίζεται ο Robert de Niro σε μια ανατρεπτική πολιτική χάκερ δράση, παρεμβαίνοντας παράνομα στο υδραυλικό δίκτυο της πόλης, παρακάμπτοντας την κρατική γραφειοκρατεία, επισκευάζοντας άμεσα και δωρεάν τις διαρροές, μετά από υποκλοπές σε κλίσεις βοήθειας που κάνει στα μηνύματα πολιτών.
[43] -Βλ. φίλμ: Gordon Matta-Clark, *Substrait* (*Underground Dailies*), (1976), (16mm film, color, sound, 30', camera: Gordon Matta-Clark).
Ο Gordon Matta-Clark εξερευνά και καταγράφει υπόγειους χώρους στη Νέα Υόρκη. Επιλέγει μια εμβέλεια τόπων για να δείξει την ποικιλία και τη συνθετότητα των υπόγειων χώρων και των τούνελ στο μητροπολιτικό πεδίο (όπως, οι σιδηροδρομικές γραμμές του N. Y. Central, ο σταθμός Grand Central Station, η 13th Street, το Croton Aqueduct στο Highgate, κ.α.). Οι χωρικές έρευνες στον άγνωστο δημόσιο χώρο που κρύβεται κάτω από την πόλη επαναπροσδιορίζουν την χάκερ –λειτουργία μέσα από τη χρήση των σφαλμάτων του συστήματος, την διατάραξη των συμβάσεων και το ΄σπάσιμο΄ των τεχνικών οδηγιών, διανοίγοντας περιοριστικές συνθήκες. (Fuller, 1997). [http://www.ubu.com/film/gmc_splitting.html, πρόσφατη είσοδος: 5-12-2012].
- Βλ. φίλμ: Gordon Matta-Clark, *Paris Underground*, (Sous-Sols de Paris), (1977-2005), (16mm film, B&W, newly restored sound, in French, 25΄20΄΄).
Σε αυτό το φιλμ εξερευνά μεταξύ άλλων, υπονόμους, κατακόμβες, τούνελ, σήραγγες, οστεοφυλάκια, κελάρια, κρύπτες και τα υπόγεια της Όπερας.
-Βλ. άρθρο: Mathew Fuller, *Visceral facades: taking Gordon Matta-Clark's crowbar to software*, (1997).
[44] όπως οι επίσκεψεις φοιτητών του MIT μεταξύ Πανεπιστημιακών κτηρίων μέσα από τα συστήματα των μηχανολογικών εγκαταστάσεων.
[45] Η Jane Rendell αναφέρει πως η Miwon Kwon κατονομάζει *΄αδιαφοροποίητη σειραϊκότητα΄* όταν συλλαμβάνουμε τον *΄έναν-τόπο-μετά-τον-άλλο΄* χωρίς να εξετάζουμε τις διαφοροποιήσεις ανάμεσά τους, από τις *προσωρινές θέσεις του υποκείμενου-σε-κίνηση μεταξύ μιας σειράς σκηνών που μοιάζουν με διαλεκτικές εικόνες!* (…) *ίσως είναι οι αστερισμοί όπου η σκέψη σταματά,* μπροστά σε *αλληγορικές συνθέσεις ή κατασκευές μοντάζ, οι οποίες εξαρτώνται από τις ιστορίες ενός ακριβούς συνδυασμού αντικειμένων στην ξεχωριστή τοποθεσία* (*location*). (Rendell, 2006 p. 185).
[46] Το Parkour (γαλλική επινόηση) είναι, -μια μη-ανταγωνιστική ψυχο-σωματική και κριτική διανοητική χωρική τέχνη ή ακραίο σπορ απουσία ανταγωνισμού, -μια δυνητική πρακτική και ένας τρόπος ζωής ή δημόσιας συμπεριφοράς. Επιδιώκει τη γρήγορη και άμεση μετακίνηση στο δημόσιο χώρο που προβάλλει ως αδύνατη ή μη-αναμενόμενη, με την υπερπήδηση των φυσικών νόμων και των τεχνητών εμποδίων και ορίων από την αποκλειστική επιστράτευση των σωματικών δυνατοτήτων.
Η πρακτική εντοπίζει εναλλακτικούς τρόπους μετακίνησης, εύρεσης και συντόμευσης πορειών στην πόλη που μπορούν να επιστρατεύονται τόσο στην καθημερινή ζωή όσο και σε περιπτώσεις κίνδυνου ή έκτακτες καταστάσεις άμεσης διαφυγής.
[47] Βλέπε: (EDT) *Electronic Disturbance Theater, Transborder Immigrant Tool*, (2009), και *EDT 2.0*, Geo_Poetic_Systems (GPS). Βλ.: Heath Bunting, *BorderXing Guide*, (2002-03).
-Βλ. άρθρο: Electronic Disturbance Theater 2.0 & b.a.n.g. lab (Ricardo Dominguez, Amy Sara Carroll, & Brett Stalbaum, Micha Cárdenas, and Elle Mehrmand), *Geo_Poetic_Systems (GPS): Fragments, Fractals, Forms and Functions Against Invisibility, Electronic Disturbance Theater 2.0* (2013).
[48] Η Anne Galloway σημειώνει ότι *χειριζόμαστε απευθείας τα φυσικά τεχνουργήματα και τα περιβάλλοντα, ενώ η εξερεύνηση των δυνατοτήτων διάδρασης ή ανατροπής των καθημερινών δραστηριοτήτων* (μέσα από) *το χάκεμα αυτών των πόρων μπερδεύει τα νοήματά τους και τον τρόπο που*

τα προσεγγίζουμε ενόσω συνεχίζουν να διατηρούν την πρωτεύουσα φύση και λειτουργία τους. (Panel: Design for Hackability, 2004).

[49] Σύμφωνα με τον Otto von Busch ο όρος *΄craftivism΄* (*craft+political activism*) αντίστοιχα *΄χειροτεχνιβισμός΄* (*χειροτεχνία + πολιτικός ακτιβισμός*) αποτελεί την *επανεφεύρεση της χειροτεχνίας εμπλουτισμένης από την παράδοση του χακέματος.* (Busch, Otto von - Palmås, Karl, 2006).

[50] Ο Otto von Busch εστιάζει στους τρόπους και στις μεθόδους ραψίματος ρούχων από διανομές πατρόν που συνδέονται με ακτιβιστικές διαμαρτυρίες (απέναντι στις παράνομες συνθήκες εργασίας που εκμεταλλεύονται γνωστές εμπορικές φίρμες) από ένα μπρικολάζ σχεδίων ή από μέρη ρούχων, σε ανορθόδξες πειρατικές προσμίξεις κ.α.. Οι χάκερ πράξεις σχηματικά προσαρμόζονται στις συνήθεις εντολές της αντιγραφής (*copy*), της αποκοπής /αφαίρεσης (*cut*), και της επικόλλησης (*paste*).

[51] Βλ. βιβλ.: Henry David Thoreau, *Civil Disobedience*, (1849).

[52] Ο Otto von Busch αναφέρει ότι οι χάκερς *χειρίζονται τις δυνάμεις σε ένα χαμηλό επίπεδο χρησιμοποιώντας την υπάρχουσα υποδομή και τροφοδοσία ενός συστήματος, ώστε αυτό να παραποιηθεί /τροποποιηθεί και να προσαρμοστεί όπως επιθυμούν*. (Busch, Otto von - Palmås, Karl, 2006).

[53] Βλ. βιβλ.: Michel Serres, *The Parasite*, (2007).

[54] Θεωρεί ότι η ικανότητα για χάκεμα αναδύεται εκεί όπου οι τεχνολογίες είναι αθέατες και ευκίνητες και *τα υπολογιστικά αντικείμενα γίνονται όλο και πιο διεισδυτικά και διάχυτα,* (…) αφού *η θεωρία και η πρακτική του σχεδιασμού* (…) *υπολογίζει όλο και περισσότερο την απόκρυφη ανάμειξή τους στις καθημερινές ζωές*. (Panel: Design for Hackability, 2004).

[55] Είναι καθηγητής μαθησιακής έρευνας και διευθυντής της ομάδας Kindergarten, MIT Media Lab.

[56] Σχετικές πληροφορίες βρίσκονται στο 12° κεφάλαιο όπου αναπτύσσεται θεωρητικά η έρευνα CIPO.

[57] *Οι αντιπαραθέσεις στις συναρμογές στέκονται περισσότερο ως διαδικασίες συνομιλίας παρά ως μονόλογος* (…). *Η διαλογική διαδικασία κάνει διαπερατές ορατές αταξινόμητες απόψεις, γεφυρώνοντας κενά και αντιφάσεις με κυκλωτικούς ελιγμούς* (…) *ακουμπώντας από απόσταση μια συλλογή αρκετών μοντέλων*. (Busch, Otto von - Palmås, Karl, 2006).

[58] Ο εκπαιδευτικός φιλόσοφος Joseph Jacotot εξάσκησε και ανέπτυξε μια αντισυμβατική μεθόδο διδασκαλίας. Το 1818 συστηματοποίησε στις Βρυξέλες τις εκπαιδευτικές ολιστικές θέσεις του που είχε επιτυχώς εφαρμόσει στη Γαλλία και βασίζονταν σε τέσσερις (4) αρχές: .1. όλοι οι άνθρωποι έχουν ίση ευφυΐα, .2. κάθε άνθρωπος έχει λάβει από τον Θεό το χάρισμα να είναι σε θέση να καθοδηγεί (διδάσκει) τον εαυτό του, .3. μπορούμε να διδάξουμε αυτό που δεν γνωρίζουμε!, .4. τα πάντα βρίσκονται στα πάντα.

-Βλ. βιβλ.: Jacques Rancière, *The ignorant schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation*, (1981).

[59] Είναι φιλόσοφος, ομότιμος καθηγητής φιλοσοφίας στο πανεπιστήμιο του Παρισιού St. Denis.

[60] Συνήθως ομοφιλόφιλες ερωτικές εκδοχές που εστιάζουν στα συμφραζόμενα και στη συμπεριφορά των χαρακτήρων, εισάγοντας πολιτικά και κοινωνικά διαφορετικά πλαίσια, ως εναλλακτικές εκδοχές που επαναπλαισιώνουν το πρωτότυπο σεναρίο, οδηγώντας τη σκέψη σε διαφορετικές κατευθύνσεις.

[61] Στα ηλεκτρονικά παιχνίδια οι νεότερες εκδόσεις και τα νέα επίπεδα που παράγονται από τους χρήστες δεν θεωρούνται πειρατικά ενώ υποστηρίζονται από κοινές βιβλιοθήκες και ανοικτές βάσεις δεδομένων μικρών λειτουργικών προγραμμάτων.

[62] Ως ανεξάρτητοι δημιουργοί συνδιαλέγονται τις πειρατικές δημιουργίες τους (μεταπαραγωγές) μέσα από μορφές ανταλλαγής με την κοινότητα των φίλων τροποποιώντας, επεκτείνοντας το πρωτότυπο υλικό, και διανέμοντας σε ανοικτά κανάλια.

[63] Δυνητικοί τόποι ενεργοποιούνται με την εισαγωγή μνημοτεχνικών εργαλείων (Busch, Otto von - Palmås, Karl, 2006) σε δίκτυα αποθηκευμένης πληροφορίας (λήθη) που επεκτείνονται σε συστημικές αναπαραστάσεις (χαρτών) υποκειμενικών διασυνδέσεων με το χώρο μέσα από πλοηγήσεις (χωρικά ταξίδια) για την άντληση της αποθηκευμένης πληροφορίας.

[64] [παράγραφος § 003], [παράγραφος § 222].

-Βλ. βιβλ.: McKenzie Wark, *Ένα μανιφέστο των χάκερ,* (2006). Αθήνα: Scripta

[65] *Η διαμεσολάβηση της διαθεσιμότητας και των δυναμικών τους συγχέει την παρουσία των τεχνουργημάτων και ενδυναμώνει τον χάκερ να αυτοσχεδιάσει επί τόπου προκειμένου να ξεπεραστεί και να εκμεταλλευτεί η ανομοιογένεια (μερικές φορές απρόβλεπτη) στην κατεύθυνση που σχολιάζει τη δημιουργική δράση.* (Panel: Design for Hackability, 2004).

[66] Βλ. βιβλ.: Claude Lévi-Strauss, *Άγρια Σκέψη*, (1977). Αθήνα: Παπαζήση.

[67] Βλ. βιβλ.: Jacques Derrida, *Η γραφή και η διαφορά*, (2003). Αθήνα: Καστανιώτη.
[68] Ο Jacques Derrida εστιάζει στην αποκέντρωση της κριτικής από τη γλώσσα, από τον Claude Lévi-Strauss (Βλ. βιβλ.: *Άγρια Σκέψη*), διαμέσου της πολυτεχνίας του μπρικολάζ. Το *μπρικολάζ* (*bricolage*) αναφέρεται από τον Claude Lévi-Strauss ως μια μυθο-ποιητική δραστηριότητα, όμως ο Jacques Derrida υποστηρίζει πως τελικά ο μύθος δεν είναι μόνο ο μάστορας αλλά και ο μηχανικός ο οποίος κατασκευάζει συνολικά τη γλώσσα του (τον κόσμο του) στις απαρχές.
[69] Είναι καθηγητής, μαθηματικός, επιστήμονας υπολογιστών.
[70] Βλ. βιβλ.: Claude Lévi-Strauss, *Το ωμό και το ψημένο,* (1964).
[71] Μπορεί να βρει *στη χρήση κομματιών LEGO την υλοποίηση* πραγμάτων *που ποτέ δεν οραματίστηκαν από τους δημιουργούς τους* όπως*: μια ρόδα ως παπούτσι, ένα μοτέρ ως δονητή.* (Papert, 1993).
[72] Είναι συγγραφέας για τον τεχνο-πολιτισμό, κριτικός για την πνευματική ιδιοκτησία.
Πιθανά ο όρος πρωτο-χρησιμοποιήθηκε σε ένα άρθρο του Jason Sack για την εικαστική δουλειά της Shu Lea Cheang (η οποία δουλεύει με πολυμέσα, εικαστικές εγκαταστάσεις βασισμένες σε δίκτυο /net installations, με κοινωνικές διεπιφάνειες και με παραγωγές φιλμ).
[73] Τα *Τακτικά* Μέσα (*Tactical Media*) αναφέρονται με έναν όρο που επινοήθηκε το 1996 για να επισημάνει τη μορφή ενός τεχνοπολιτικού ακτιβισμού που χρησιμοποιεί τα σύγχρονα μέσα για πολιτική εμπλοκή. Ο όρος περιγράφει εικαστικές πρακτικές από παρεμβατικά μέσα, στη δημόσια σφαίρα, που δραστηριοποιούνται ασκώντας κριτική στην κυρίαρχη πολιτική και οικονομική τάξη πραγμάτων μέσα από τη δημιουργία εναλλακτικών (αυτόνομων) μέσων ενημέρωσης – αντιπληροφόρησης, που επεκτείνονται στην τροφοδότηση της κοινότητας από εναλλακτικές αυτόνομες μορφές οικονομίας, παρέχοντας συσκευές και ελεύθερο λογισμικό ανοικτού κώδικα. Στις πρακτικές τους εμπλέκονται θεωρητικοί των μέσων και εικαστικές ακτιβιστικές ομάδες όπως οι: Critical Art Ensemble (CAE), RTMark, The Yes Men, Electronic Disturbance Theater, Institute for Applied Autonomy (IAA), Bureau of Inverse Technology, subRosa, I/O/D, μεταξύ και άλλων. [wikipedia].
[Η υποσημείωση αυτή επαναλαμβάνεται και στην υποσημείωση 78, στο κεφ.1. της εισαγωγής].
-(ό.π.). [Βλέπε: http://www.tacticalmediafiles.net/]
[74] Βλ. άρθρο: *What is Hacktivism? 2.0.,* (metac0m, 2003). [http://www.thehacktivist.com/whatishacktivism.pdf].
[75] [ό.π.].
[76] *-δημιούργησε διεπαφές και διαμοίρασε τη γνώση, -δημιούργησε ομορφιά υπερβαίνοντας τους περιορισμούς, -προώθησε την διαφάνεια, -σχημάτισε συμμαχίες, -κράτησε την παροχή ανοικτή, -σύνδεσε νέες εντάσεις πίσω και μέσα στο σύστημα, -δημιούργησε κατασκευάσιμες συνδεσμολογίες, -σακάτεψε-διαμόρφωσε-μετάλλαξε, -ενίσχυσε τους χρήστες, -αποκέντρωσε τον έλεγχο, -χρησιμοποίησε την συλλογική ευφυΐα αρκετών για καινοτομίες, -προσέγγισε τεχνολογίες, -πολλαπλασίασε.*
-Βλ. βιβλ.: Otto von Busch, *FASHION-able: hacktivism and engaged fashion design,* (Busch, 2008a).
-Βλ. βιβλ.: Otto von Busch, *Post-script to Fashion-able, or a methodological appendix to activist design research,* (Busch, 2008b).
[77] είναι ένας όρος που προέρχεται από τη σύνθεση των λέξεων τηλέφωνο + φρικιό και αναφέρεται στην τέχνη και την επιστήμη του ΄σπασίματος΄ του τηλεφωνικού δικτύου.
[78] Η *παραμόρφωση ψηφιακών τόπων* (*defacement*) από το σύστημα των κράκερ (*crackers*) αφορά επιθέσεις στο διαδίκτυο με το ΄σπάσιμο΄ της ασφάλειας ενός παροχέα όπου παραποιούν την οπτική εμφάνιση και το περιεχόμενο ενός φιλοξενούμενου τόπου ή μιας ιστοσελίδας στο *server*, αναρτώντας την αντικαταστημένη, ή με άλλες παρεμβολές με σκοπό την παραπλάνηση των χρηστών, και την λογοκρισία. Μετά το 1998 έπαψε η παραμόρφωση να θεωρείται πράξη χακτιβισμού.
Το Attrition.org τα προηγούμενα χρόνια διατηρούσε τον μεγαλύτερο κατάλογο προειδοποιήσεων ασφαλείας, κειμένων και συλλογών χιουμοριστικών εικόνων. Είναι επίσης γνωστό για τη διατήρηση του μεγαλύτερου καθρέπτη *παραμόρφωσης ηλεκτρονικών τόπων* στο Web, και για τη δημιουργία μιας βάσης δεδομένων χαμένων ιστότοπων, ανοικτής-πηγής, για την ανάκτηση τόπων χαμένης κυριότητας, (*Data Loss Database*), που τελικά ονομάστηκε DatalossDB [http://datalossdb.org/], [από το http://attrition.org, 7/9/12].
[79] Βλ. άρθρο: *What is Hacktivism? 2.0.,* (metac0m, 2003).
[80] Ο ακτιβισμός μέσα από τον υπολογιστή είχε ήδη συμβεί πριν από τη γέννηση του διαδικτύου από το 1986 σε τοπικά δίκτυα που *επέτρεπαν σε πολιτικούς ακτιβιστές να επικοινωνήσουν με σχετική ευκολία και ταχύτητα ξεπερνώντας τα διεθνή σύνορα.*

-Βλ. άρθρο: *What is Hacktivism? 2.0.* (metac0m, 2003).
[http://www.thehacktivist.com/whatishacktivism.pdf].
[81] *Ο ακτιβισμός αποκτά διαφορετικές σύνθετες μορφές* (...) *που πολώνουν θέτοντας όρια διαλόγου και συστηματικές αλλαγές, ενώ πληροφορούν για τις αλληλεπιδράσεις που συμβαίνουν σε κάθε τμήμα της καθημερινής ζωής*. (Freire, 1977).
[82] Πληροφορίες από το http://www.peelspawn.info/ACTIVISM.htm, (πρόσφατη είσοδος 13/1/2012)
[83] Βλ. άρθρο: Jacques Rancière, *Problems and Transformations in Critical Art*, (2004).
[84] Είναι καθηγητής ιστορίας τέχνης και διευθυντής στο Τμήμα εικαστικών τεχνών του Πανεπιστήμιου της Καλιφόρνιας στο Σαν Ντιέγκο.
[85] Είναι ερευνητής, μελέτησε το ρόλο της θεωρίας στην πολιτικοποιημένη εικαστική πρακτική.
-Βλ. άρθρο: Kim Charnley, *Dissensus and the politics of collaborative practice*, (2011).
[86] Είναι καθηγητής αγγλικών, διευθυντής περιβαλλοντικών σπουδών στο Πανεπιστήμιο Wisconsin Oshkosh.
[87] Ο A. Brener είναι εικαστικός της περφόρμανς και αυτοπροσδιορίζεται ως πολιτικός ακτιβιστής.
Η B. Schurz είναι καλλιτέχνιδα και αυτοπροσδιορίζεται ως "επαναστατική ακτιβίστρια".
-Βλ. άρθρο: Alexander Brener - Barbara Schurz, *Anti-technologies of Resistance*, (2000).
[88] Βλ. βιβλίο: Giorgio Agamben, *Βεβηλώσεις,* (2006). Αθήνα: Άγρα.
[89] Ο Gustav Metzger (γεννήθηκε το 1926) είναι εικαστικός και πολιτικός ακτιβιστής ο οποίος ανέπτυξε τις έννοιες *΄αυτοκαταστροφική τέχνη΄* (Auto-Destructive Art) (1959) και *΄απεργία τέχνης΄* (Art Strike). Δ*ιερευνούσε τη σύνδεση μεταξύ των αισθητικών τεχνολογιών παραγωγής της τέχνης και των πολιτικών τεχνολογιών αναπαραγωγής στο ηγεμονικό πνεύμα της πολιτιστικής μνήμης,- της παράδοσης και της ΄ιστορίας του νικητή΄* (όρος του W. Benjamin).
Οι δουλειές του αποτελούν μια έρευνα των σύνθετων σχέσεων που συνδέονται με την απουλικοποίηση ως διαδικασία, κυρίως επιτελεστικές και παροδικές, που αντιστέκονται στην εμπορευματοποίηση του εμπορίου της τέχνης. Τοποθετούνται ανάμεσα στη δράση ή την περφόρμανς (*performance*) και το αντικείμενο. Αρκετά έργα του έμειναν απραγματοποίητα και υπάρχουν μόνο ως προτάσεις και μοντέλα. Η ΄αυτο-καταστρεφόμενη τέχνη΄ (1959) είναι μια μορφή δημόσιας τέχνης για τις βιομηχανικές κοινωνίες που πρότεινε και πραγματοποιήθηκε στις μορφές μανιφέστων, ομιλιών, δημόσιων δράσεων, περιβαλλοντικών γλυπτών και εγκαταστάσεων.
Όπως αναφέρουν οι Brener & Schurz *είναι ο πρώτος που διερωτήθηκε πως οι* (πολιτιστικές – επιστημονικές) *τεχνολογίες (της τέχνης και της ισχύος) μπορούν να στραφούν αντίθετα, καταστρέφοντας τον εαυτό τους, μετατρεπόμενες σε κάτι άλλο. Το περιεχόμενο της σκέψης του στεκόταν απευθείας ενάντια στην κατανόηση της τέχνης ως σταθερής και ολοκληρωμένης τεχνολογίας που έχει σταθερή αισθητική και αγοραία αξία*. (Brener, Alexander - Schurz, Barbara, January 2007).
Οι πολιτικές οπτικές του Gustav Metzger ήταν επικεντρωμένες στο έργο τέχνης και γενικότερα στρέφονταν απέναντι στο κατεστημένο περιβάλλον της τέχνης (σύστημα-τέχνη) (όπως αναφέρουν οι Brener & Schurz) *στο πνεύμα του αναρχισμού θεωρώντας πως η ΄αυτοκαταστροφική τέχνη΄ θα μπορούσε να ενεργοποιήσει την αποδόμηση της καπιταλιστικής οικονομίας και των ιμπεριαλιστικών πολιτικών,* (…) *αν η τέχνη που διατίθεται στις υπηρεσίες του κεφαλαίου κατέστρεφε τον εαυτό της*. (Brener, Alexander - Schurz, Barbara, January 2007).
-Η προσέγγισή του Gustav Metzger στο ρόλο της τεχνολογίας ήταν ευθέως κριτική και απέναντι στις μαζικές καταστροφές στον πόλεμο, την οικολογία και στην τεχνολογική ουτοπία (οι φόβοι του για τις μηχανές ξεκίνησαν από τους Ναζί οι οποίοι δολοφόνησαν τους γονείς του) αν και η τεχνολογία ήταν εμπλεκόμενη σαφώς στις διαδικασίες της δουλειάς του από 1960 (χημικά διαλύματα, εργοστασιακές μηχανές, υπολογιστές, βιομηχανικό ρομπότ για το γλυπτό με τίτλο *Null Object*, (2013)).
[http://www2.tate.org.uk/intermediaart/gustav_metzger.shtm], [http://radicalart.info/destruction/metzger.html]
-Βλ. άρθρο: Gustav Metzger, *Auto-destructive art manifesto*, (1959).
[90] *Καταστρεπτική για την τάξη του μυαλού, την ευχαρίστηση στις τέχνες, την ηθική ακεραιότητα ανθρώπων που άμεσα ή έμμεσα υποστηρίζουν την βία των κρατών, τις δομικές κοινωνικές διακρίσεις, τις διαφορετικές μορφές καταπίεσης* (…). (Brener, Alexander - Schurz, Barbara, January 2007).
[91] Το μουσικό συγκρότημα των Rolling Stones στο μουσικό κομμάτι τους *I can't get no* (*satisfaction*), αναγγέλλουν *το τέλος της μουσικής ως αυτόνομης δραστηριότητας (...) το άγγελμα του κενού, -να διατρανώνεις την ανεπάρκεια*. (Attali, 1991 σ. 250).

[92] *Τα σώματα από μόνα τους εμφανίζονται ως αντι-τεχνολογίες,* ως *αντι – μηχανήματα,* (…) *δεν είναι μηχανές* (*ούτε επιθυμίας, ούτε πολεμικές, ούτε δύναμης*), *-καταστρέφουν τη λειτουργία τους, βγαίνουν έξω από τα πλαίσιά τους, πέφτουν σε αντίφαση με τον εαυτό τους.*
[93] *Δεν έχουν τίποτα κοινό με τον κάθε είδους εξπρεσιονισμό* (που αποτελεί *εμπορική τεχνολογία*) *ή πολύ περισσότερο με την ηττοπαθή εικονοκλασία. Άγρια δραστηριότητα σημαίνει να εισάγεις στοιχεία αλλαγής (σώματα, καρέκλες, νερό, νύχτα, βρωμιά… οτιδήποτε είναι διαθέσιμο στη στιγμή) στην τάξη της τεχνολογίας, κατεδαφίζοντας αυτήν την τάξη.*
[94] *Άλμα από το σώμα της πολιτιστικής ΄ιστορίας των νικητών΄* (*έκφραση του W. Benjamin*) προς *την δυσαρέσκεια, -το ρίσκο, -τον πόνο, -το κενό, και πάνω από όλα, -την σκέψη, και, -την παραγωγή αντίστασης.*
[95] *Όχι ικανοποίηση για τον εαυτό σου και τους άλλους. Όχι κατανάλωση και ευχαρίστηση από την επιτυχία (δεν σημαίνει όχι γέλιο και ενθουσιασμός),* (…) *φωνή, κόντρα-επίθεση απέναντι στον φασισμό του μηχανικού σώματός σου.*
[96] *Άρνηση της αρχής της τεκμηρίωσης* που εκφράζει *τον βασικό τρόπο αρχειοθέτησης της ηγεμονικής πολιτιστικής μνήμης.* (…) *Μην τεκμηριώνεις και μην ανταλλάσεις πληροφορία αλλά σκέψου!*
[97] *Η αυθεντικότητα σημαίνει εμπορική επιτυχία. Θέσπιση αμεσο-δημοκρατικών αρχών στον πολιτισμό για κοινωνική και πολιτική κυριαρχία.*
[98] [Αποσπάσματα από την υποσημείωση της § *γλυπτική στο διευρυμένο πεδίο*, του κεφ. 11].
Η Rosalind Krauss (κριτικός τέχνης και θεωρητικός, καθηγήτρια στο Πανεπιστήμιο Κολούμπια της N.Y.) αναφέρει ότι η λογική της γλυπτικής ως ιστορικής κατηγορίας είναι αδιαχώριστη από τη λογική του μνημείου νοούμενου ως αναμνηστική τρισδιάστατη αναπαράσταση που ΄κάθεται΄ σε έναν ιδιαίτερο τόπο και *μιλάει στη συμβολική γλώσσα σχετικά με το νόημα ή τη χρήση αυτού του τόπου, ορίζοντας ένα σημάδι* (ίχνος) *σε έναν ιδιαίτερο τόπο για ένα ειδικό νόημα ή γεγονός*. (Krauss, 1979).
Η λογική της γλυπτικής του μνημείου στα τέλη του 19ου αιώνα, μπαίνοντας στο μοντερνισμό, *εισέρχεται στην περιοχή εκείνου που μπορούμε να πούμε πως αποτελεί αρνητική συνθήκη* για το μνημείο, ως *ένα είδος έλλειψης θέσης (sitelessness) ή αστεγίας, ορίζοντας μια απόλυτη απώλεια του τόπου του*, την οποία χειρίστηκε η μοντέρνα γλυπτική παράγοντας το (ατοπικό) μνημείο ως αφαίρεση, και το μνημείο ως καθαρό και μόνο σημειωτή (ή μόνο βάση /βάθρο), το μοντέρνο μνημείο *μέσα από τη φετιχοποίηση της βάσης του* (…) *απορρόφησε το βάθρο στον εαυτό του,* λειτουργικά ατοπικό (χωρίς τόπο, νομαδικό) και σε μεγάλο βαθμό αυτο-αναφορικό. (Krauss, 1979).
-Βλ. άρθρο: Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, (1979).
[99] Βλ. βιβλ.: Critical Art Ensemble, *Flesh Machine: Cyborgs, Designer Babies, and New Eugenic Consciousness*, (1998). N. Y.: Autonomedia.
-Βλ. βιβλ.: Critical Art Ensemble, *The Molecular Invasion*, (2003). N.Y.: Autonomedia.
-Βλ. βιβλ.: Critical Art Ensemble, *The Electronic Disturbance*, (2004). U.S.: Semiotext.
-Βλ. βιβλ.: Critical Art Ensemble, *Electronic Civil Disobedience: And Other Unpopular Ideas*, (2004). N.Y.: Autonomedia.
-Βλ. βιβλ.: Critical Art Ensemble, *Marching Plague: Germ Warfare and Global Public Health*, (2006). N.Y.: Autonomedia.
-Βλ. βιβλ.: Critical Art Ensemble, *Disturbances*, (2012). London: Four Corners.
-Το Ctheory.net των Arthur & Marilouise Kroker είναι ένα δίκτυο που εκδίδει βιβλία κριτικής θεωρίας που διαμοιράζονται και διανέμονται στο διαδίκτυο ελεύθερα.
[100] Ο Ricardo Dominguez είναι μέλος των *Electronic Disturbance Theater* και αναπλ. καθηγητής στο Τμήμα εικαστικών τεχνών του Πανεπιστήμιου της Καλιφόρνια, στο Σαν Ντιέγκο.
Η Amy Sara Carroll είναι ποιήτρια, μέλος των *Electronic Disturbance Theater* και αναπλ. καθηγήτρια στο Πρόγραμμα αμερικάνικου πολιτισμού στο Πανεπιστήμιου Μίσιγκαν.
-(ό.π.). Βλ. άρθρο: Electronic Disturbance Theater 2.0 & b.a.n.g. lab, *Geo_Poetic_Systems (GPS): Fragments, Fractals, Forms and Functions Against Invisibility, Electronic Disturbance Theater 2.0,* (2013). (www).
[Ricardo Dominguez, Amy Sara Carroll, & Brett Stalbaum, Micha Cárdenas, and Elle Mehrmand].
[101] Βλέπε επίσης, //κεφ. 5: § *ρομπότ και τακτικά μέσα* (*παράδειγμα*) σελ.168. //κεφ. 10: § *διαλογική περφόρμανς και τακτικά μέσα.* σσ.372-375.

Κεφ.4. διαλογικό (υπο-)αντικείμενο

εισαγωγή

Το τέταρτο κεφάλαιο διερευνά τη θέση του διαλογικού αντικείμενου ως ανοικτή, ανολοκλήρωτη, κενή (οριακή) ανεκπλήρωτη υπόσταση (στον κόσμο), προσεγγίζοντάς το ως οντότητα -*μεταξύ*, ή ως αποσπασμένο καθημερινό ψυχολογικό και κοινωνικό (υπο)αντικείμενο, που παραμένει στη συνείδηση δυνητικά ενεργό και ανοικτό (μη-τετελεσμένο), που συγκροτεί το υποκείμενο (ως ψυχολογικό αντικείμενο) είτε, που συγκροτεί το κοινωνικό (ως κοινωνικό αντικείμενο).
Εξετάζονται οι τροπικότητες ενός εικαστικού αντικειμένου – πράγματος θεωρημένου έξω από τα ιστορικά για την τέχνη πλαίσια (σουρεαλιστικό, ντανταϊστικό /*dada*, ή *ready-made*), ως υπό αμφισβήτηση πολιτιστικό αντικείμενο, κάτω από μια κενή νοηματικά υποθετική θέση μη-κατοχής.
Προσεγγίζεται ουσιαστικά ως κάτι περισσότερο από απλό πράγμα, ως αυτόνομο, ενεργό, εμψυχωμένο (άθυρμα /παιχνίδι) στις εκδοχές του (υπο)αντικείμενου, του θραυσματικού *΄μικρού-α΄* (*objet petit-a*), του *οιονεί υποκείμενου -αντικείμενου* (*quasi-object*, *quasi-subject*), του (ημι)αντικείμενου – (ημι)υποκείμενου.
Αναζητείται στους διευρυμένους χώρους, του παζαριού ως ένα αντικείμενο χαμένο (απολεσθέν) που δεν διαθέτει χωρητικότητα αναμνήσεων, στη σοφίτα ως ένα αντικείμενο με αποθηκευμένη μνήμη, στη συλλογή ως ένα αντικείμενο ταξινομημένο στο ανοικτό αρχείο.

Τα αντικείμενα που ζουν μαζί μας ανακλούν ιδιότητες ή χαρακτηρισμούς από την ΄ομιλία΄ που τους απευθύνουμε διαλογικά, που την εκπέμπουν προς εμάς όντας: υποβλητικά, φασματικά, καθημερινά, προσωπικά, οιονεί /δυνητικά, χειροποίητα, συλλεκτικά, απομαγευμένα, φετιχιστικά, κ.α..
Οι επιθετικοί προσδιορισμοί που τους επισυνάπτουμε, οι διευκρινήσεις που συγκεντρώνουν και οι χαρακτηρισμοί που τα συνοδεύουν, ανακατασκευάζουν και συλλαμβάνουν πτυχές της φυσιογνωμίας τους (κατασκευάζοντας το χαρακτήρα τους).
Σε μια ρευστή -*μεταξύ* κατάσταση που υπάρχουν για εμάς ως υπο(αντι)κείμενα, ενσωματώνονται ή διασυνδέονται με άλλες οντότητες, επαναπροσδιορίζοντας και επεκτείνοντας τις αποκρυμμένες δυνατότητές τους, καταστρέφοντας τα σταθερά όρια της μη-θέσης που κατέχουν, καταλαμβάνοντας χώρους ανάμεσα στον κόσμο των υποκειμένων και των πραγμάτων.
Οι παρεμβάσεις και οι χειρισμοί στον κόσμο μιας α-χρονικότητας επαναπροσδιορίζουν τους σχεσιακούς διαλογικούς κοινούς τόπους που διατηρούν μέσα από δεσμούς μαζί μας.
Η χάκερ-πρακτική είναι μια διαπραγμάτευση που *εντοπίζεται γύρω από τον πυρήνα των αντικειμένων* τα οποία ορίζονται από εισόδους και εξόδους και ανάγονται σε *΄οντότητες΄* και *πράγματα* που είναι ανοικτά για εξερεύνηση, για νέα διαβάσματα και τροποποιήσεις που τα οδηγούν προς άγνωστες εκδοχές[1].

Τα *πράγματα* κάτω από αυτές τις συνθήκες είναι: -πράξη, -γεγονός, -παράσταση, -σώμα, -ύπαρξη, -αντικείμενο, που μεσολαβούν σε κάτι, που συναρμόζουν πάνω τους οι πολλαπλές ιδιότητες, συμπεριφερόμενα περισσότερο ως *υποκείμενα διαβούλευσης*.
Το υποκείμενο από την άλλη πλευρά μπορεί να ανήκει στον κόσμο των *πραγμάτων* αφού δεν είναι ένα κλειστό όλον, και να συγκεντρώνει τις ετεροβαρείς δυνάμεις, του παγκόσμιου και του τοπικού, του δημόσιου και του ιδιωτικού. (Busch, Otto von - Palmås, Karl, 2006).

Εντοπισμένα στην πραγματική ζωή εικαστικά διαλογικά αντικείμενα διατρέχουν τη συλλογική δημόσια ζωή σε μη-τετελεσμένους, ατελείς, ανοικτούς, ρηγματώδεις χρόνους που διαμορφώνονται από συμμετέχοντες γύρω τους, παράγοντας *κοινούς-και-σε-απόσταση* δημόσιους συλλογικούς χώρους διαμοιρασμού όπου δομούνται ρευστές υποκειμενικότητες.
Οι διαλογικές πρακτικές στις εικαστικές τέχνες εμφανίζουν ανομοιογενείς χώρους κάτω από την ιδέα του υβριδικού (νοήμονος) δυνητικού αντικείμενου, [(ημι)υποκείμενου - (ημι)αντικείμενου], που ενσωματώνει στην κατασκευή του κάποιου είδους ευφυΐα, και που διατηρεί δυσδιάκριτα, ρευστά όρια.
Οι διαλογικές πρακτικές στις εικαστικές τέχνες αποβλέπουν στην οργάνωση της σωματικής εμπειρίας σε κοινά διαλογικά (υβριδικά) περιβάλλοντα με επίκεντρο τεχνο-αντικείμενα (τα οποία εξετάζονται στο επόμενο κεφάλαιο) σε κοινούς διαλογικούς χώρους και χρόνους. Λαμβάνουν τόπο σε ατελείς και ανοικτές παρεμβατικές διαδικασίες που επιτρέπουν στάδια αλλαγών, δοκιμών και νέων προσθηκών, πολυσεναριακής, ή υπερσεναριακής δομής.

εικαστικά αντικείμενα

Το ντανταϊστικό και το σουρεαλιστικό (ανατρεπτικό) εικαστικό αντικείμενο συνοδεύτηκε από (υπερκειμενικές) παραγωγικές μορφές αμφισβήτησης απέναντι στην καθημερινή ζωή και στις καθορισμένες ιστορικές μορφές, οι οποίες κληρονομήθηκαν στο απουλοποιημένο εννοιολογικό, συχνά ανολοκλήρωτο (*non-finito*), εικαστικό αντικείμενο.
Το απουλοποιημένο αντικείμενο (παρα)προϊόν διαδικασιών, αμφισβήτησε το υλικό έργο και ολόκληρο το θεσμικό πλαίσιο που εστίαζε στο *αντικείμενο –προϊόν*, ταυτισμένο με το σύστημα διανομής και κατανάλωσής του, αποδίδοντας σημασία (ίση αν όχι μεγαλύτερη σε σχέση με το παραγόμενο αποτέλεσμα) στα στάδια και στις διαδικασίες της εικαστικής δουλειάς που διεύρυναν τον εικαστικό λόγο.
Ευνοήθηκε ένας θεωρητικός, κριτικός προς το *σύστημα-τέχνη*, λόγος, ο οποίος αναπτύχθηκε αποδίδοντας ίσως υπερβολική σημασία στον φορέα του λόγου που τον εξέπεμπε και το πλαίσιο που τον πλαισίωνε.
Αντικείμενα-πράγματα μπορούσαν να γίνονται ρυθμιστές και ενεργοποιητές συναντήσεων στο *Fluxus* κίνημα τέχνης, όπου βρίσκονταν σε ώσμωση με το κοινό σε παραστασιακές σκηνικές μορφές τέχνης που συνδύαζαν χορό, μουσική, θέατρο (ως σύγχρονη όπερα).

Τα εικαστικά πολιτιστικά αντικείμενα (ιστορικά έργα τέχνης) που είναι συλλεκτικής και εκθεσιακής αξίας ανήκουν στο αυτόνομο πεδίου του συστήματος-τέχνη και διεκδικούν επενδυτική προσαυξανόμενη (οικονομική) αξία.
Οι πρωταρχικές ερμηνείες που τους αποδόθηκαν από την πράξη της πρώτης επίσημης

τεκμηρίωσής τους (ως έργα τέχνης) κατέχεται για αρκετό χρόνο διασφαλίζοντας το κλειστό πολύσημό τους περιεχόμενο.
Παραμένουν για αρκετό χρόνο στην άκαμπτη θέσης τους (που δεν αποδυναμώνεται) περιχαρακώνοντας την παρουσία τους, συγκρατώντας και ενσωματώνοντας τις επίσημες ερμηνείες που προστατεύουν και παγιώνουν τον ιστορικό χαρακτήρα τους ΄σταθερά΄ στη συλλογική γνώση μέχρι άλλες νεότερες ανασκευαστικές επίσημες ερμηνείες να προσαυξήσουν την ισχύ τους βελτιώνοντας παράλληλα τη συλλεκτική εμπορευματική τους θέση στους ταξινομητικούς πίνακες.

ενεργά αντικείμενα πράγματα –πλάσματα

Ενώ τα *καθημερινά αντικείμενα* που επιλέγουμε να μας συντροφεύουν έχουν αρκετά κοινά σε επίπεδα πολυσημίας με τα *αντικείμενα τέχνης*, διαφέρουν στη βασική λειτουργία τους στο ότι πρόκειται για *ενεργά αντικείμενα*.
Γενικότερα σε κάθε περίπτωση δεν μπορούν να διακριθούν οι αντικειμενικές διαφορές μεταξύ τους, άλλες φορές υπερισχύοντας οι προ-εγκαταστημένες κυριολεκτικές (κοινότυπες) χρήσεις με τις συμβατικές λειτουργίες που επιφυλάσσουμε εμείς για αυτά, ενώ άλλες φορές οι πρόσθετες νοηματικές προσωπικές, ιεραρχικές, ταξινομικές, μνημοτεχνικές, συναισθηματικές διασυνδέσεις που κάνουμε και τους αποδίδουμε εκ των υστέρων κατασκευάζοντας έναν χώρο *–μεταξύ* για την ιδιαίτερη ταυτότητά τους.
Τα ένθετα νοήματα και οι νέες σημασίες που τους αποθέτουμε και προβάλλουν τα ίδια, είναι χωρίς τέλος, και τα καθιστούν σε φορείς ανοικτής χωρητικότητας (μνήμης-λήθης, πληροφορίας) ως *΄ανοικτές΄ συσκευές*, *συλλέκτες* ή *υποδοχείς* και εκπομπείς.
Παραλαμβάνουν αυτά τα νοήματα τροποποιώντας το προφίλ τους[2], τη ρευστή και ανοικτή φυσιογνωμία τους στο χρόνο μετατοπίζοντας τις προγενέστερες εγκατεστημένες σημασίες που κατείχαν.

Τα προσωπικά ιδιαίτερα επιλεγμένα αντικείμενα που μας συντροφεύουν στην καθημερινή ζωή[3] δυνητικά αλλάζουν περιεχόμενα όταν αλλάζουν χέρια, μεταβιβάζοντας (ανακλώντας) προς εμάς νεότερες προσδοκίες, μέσα από επόμενες ιδιότητες που ετεροκαθορίζουν την ταυτότητά τους και τα επεκτείνουν ως ανοικτούς φορείς μεγάλης χωρητικότητας, συχνά συλλογικής προσωπικής μνήμης, (και όχι απλά ως σκεύη, δοχεία λήθης ή αποθηκευτικά μέσα).
Η τρέχουσα μνήμη που φέρουν όταν αλλάζουν χέρια δεν μεταβιβάζεται ολόκληρη από εκείνα (αλλά αποσπασματικά) έτσι ώστε να κινδυνεύει να χαθεί ή να διακοπεί η σχέση με τη ρήξη της σύνδεσή μας μαζί τους, και μέσα από αυτά με τους άλλους.
Κάτω από αυτές τις συνθήκες μπορούμε να ισχυριζόμαστε ότι ανήκουν σε έναν οριακό κόσμο *–μεταξύ*, των ζωντανών (έμβιων) όντων και των ασήμαντων πραγμάτων – πλασμάτων, αφού είναι ιδιαίτερα και μπορούν να αυτοπροσαρμόζονται, να αυτο-προσδιορίζονται και να αφιερώνονται σε νέα περιεχόμενα, διατηρώντας ευμετάβλητη ταυτότητα, εφήμερη προσωπικότητα και πολλαπλούς δυνητικούς χαρακτήρες.

Η ιδέα του *ενεργού διαλογικού αντικείμενου* θέτει ως προϋπόθεση την ύπαρξη ενός κομβικού

για εμάς αντικειμένου (γεγονότος) που (δια)συνδεόμαστε μαζί του, με τον εαυτό και με τους άλλους, μέσα από ρευστούς μεταβαλλόμενους δεσμούς που διατηρούμε, με πρόσωπα, αναμνήσεις, ακολουθίες τόπων, άλλων αντικειμένων και γεγονότων ή συμβάντων[4].
Η ιδέα του *ανοικτού αντικείμενου* (ανοικτής χωρητικότητας), που μας συσχετίζει με τον κόσμο, που δέχεται τις ιδιότητες που του αποδίδουμε, που μας επιστρέφει το βλέμμα που του εκπέμπουμε, και ενσωματώνει τις αυθαίρετες προσωπικές σημασίες που του χαρίζουμε στην κατάσταση της ΄αύρας΄ του, μετατρέποντας διαρκώς το πολιτισμικό ίχνος ή στίγμα του με νέα φορτία που φέρει, -ταυτίζεται με την ιδέα του *ενεργού διαλογικού αντικείμενου.*
Ενεργά ανοικτά αντικείμενα αποκτούν διευρυμένη σημασία ως φορείς αμφίδρομων ανταλλαγών *από-και-προς*, και προσδοκιών που προσωποποιούνται πάνω τους[5].
Βαθμιαία μετατρέπονται για το βλέμμα μας σε χαρακτήρες και ηθοποιούς που αναλαμβάνουν τους ρόλους τους στην καθημερινή ζωή σε μια διαδικασία ανταλλαγής που τα μετατρέπει από αντικείμενα σε ΄οντότητες΄-υποκείμενα.
Μέσα από τις πρακτικές που στηρίζονται και επινοούνται πάνω τους, στρέφονται προς εμάς ως μανθάνουσες ΄μηχανές΄, συλλαμβάνοντας τον κόσμο σε μια δική τους εμβέλεια έχοντας επίγνωση της ύπαρξής τους και της κενής εφήμερης θέσης που κατέχουν.
Η διαδικασία της αγάπης που τίθεται από την πράξη της συνομιλίας μαζί τους, στη βάση των αμοιβαίων ανταλλαγών, σε έναν κοινό -*μεταξύ* χώρο που εγκαθιστούμε μετακινώντας τα από τη συμβατική θέση του *φετίχ-προϊόντος*, ή του ερωτικού *΄αντικείμενου του πόθου΄*, ή της *επιθυμίας*,[6] τα ενεργοποιεί στην κατάσταση της ενεργής, ρευστής ανοικτής ΄οντότητας΄ όπου αποτυπώνονται πάνω τους διαφορετικά υποκείμενα[7].

Ο Slavoj Žižek εξηγεί ότι η θέση των αντικειμένων προηγείται λογικά από τα ίδια τα αντικείμενα που θα την καταλάβουν[8].
Το αντικείμενο όπως αναφέρει μπορεί να βρίσκεται σε τρείς (3) διαφορετικές καταστάσεις:
.1. Το αντικείμενο που μας είναι αδιάφορο, που αποτελεί μια καθαρή απουσία ή μια κενή θέση, και αποτελεί πρόφαση για συνομιλία και δράση.
.2. Το αντικείμενο που ικανοποιεί την υλική παρουσία ενός θραύσματος της πραγματικότητας, ένα κατάλοιπο ή απομεινάρι (*μικρό-α*), το οποίο κυκλοφορεί ανάμεσα στα υποκείμενα, ως αντικείμενο διαπραγμάτευσης, ανταλλαγής, ως ένα είδος εγγύησης ή ενέχυρου, ως προϊόν συναλλαγής και διακινείται[9].
3. Το αντικείμενο που μας επιβαρύνει με μια μαζική, καταπιεστική, βουβή παρουσία. (Žižek, 2006).

Στις διαπροσωπικές επαφές μας, τα αντικείμενα διαμεσολαβούν σε αυτές και μας συνδέουν με πρόσωπα και αναμνήσεις από το παρελθόν ως διεπαφές. Συμμετέχουν σε δίκτυα σχέσεων, ανταλλαγών και εγγυήσεων, εγκαθιστώντας τους δικούς τους δεσμούς με τους τόπους όπου προβάλλεται η παρουσία τους.
Ενσωματώνουν στην ΄αύρα΄ τους (W.Benjamin), μορφές δυνητικών συμπεριφορών που προετοιμάζουν μια μελλοντική σχεσιακή μεταμόρφωσή τους (Žižek, 2006a) σε χαρακτήρες.

Τα αντικείμενα γίνονται, -δείγματα πράξεων οι οποίες αποτυπώνουν πάνω τους, -πειστήρια ιχνών και αποδείξεις ενεργειών, -πράκτορες που μεσολαβούν αλλάζοντας συχνά ρόλους[10] που μας προειδοποιούν ή τελικά μας προδίδουν, και ο ρόλος τους είναι περισσότερο

συμπτωματικός και εκείνα ασαφή ή απροσδιόριστα και λιγότερο περιχαρακωμένα, κλειστά σε ένα σταθερό νόημα[11].
Σε τυχαία συμβάντα πολλές φορές διαχειρίζονται εκείνα τις καταστάσεις, αναλαμβάνοντας κομβικούς ή πρωταγωνιστικούς ρόλους, επιτελώντας ζωντανές πλοκές και αφηγήσεις οι οποίες προκύπτουν από τις διαδράσεις και τους χειρισμούς μαζί τους.
Αναλαμβάνουν ευμετάβλητους πολλαπλούς ρόλους στο χρόνο, προσομοιάζοντας στα υποκείμενα, διολισθαίνοντας από τη φαινομενικά αδιάφορη ουδέτερη θέση τους σε δυνητικές ενεργές μελλοντικές αλληλεπιδράσεις.
Τα ίδια τα πράγματα αποκτούν αντίληψη για λογαριασμό των ανθρώπων και εμπιστοσύνη που τους την εκχωρούν ως αρμοδιότητα. (Žižek, 2006a).
Από την άλλη πλευρά στις μεταπτώσεις μας, τα ίδια τα υποκείμενα μεταβάλλονται σε παθητικά αντικείμενα πόθου και επιθυμίας, μέσα από τη φαντασίωση ή το ναρκισσισμό (όταν το αντικείμενο του πόθου γίνεται ο εαυτός). (L. Irigaray: 2002), (J. Kristeva: 1991).

Ο Pierre Lévy αναφέρεται στο είδος του ανθρωπολογικού αντικειμένου αποδίδοντάς του μια επίσης δυνητική και σχεσιακή αποτοπικοποιημένη διάσταση. (Lévy, 1999).
Το αντιλαμβάνεται, -ως κοινό πόρο, -ως δεσμό, -ως μεσολαβητή και φορέα μεταξύ των ανθρώπων που μπορεί να προκαλεί την ατομική και να προωθεί τη συλλογική νοημοσύνη.
Για τον Pierre Lévy τα εργαλεία, τα τεχνήματα ή τα τεχνικά αντικείμενα *παράγουν κοινές χρήσεις, γίνονται φορείς τεχνογνωσίας, αγγελιοφόροι συλλογικής μνήμης και καταλύτες συνεργασίας*[12]. (Lévy, 1999).
Ο Pierre Lévy βλέπει το αντικείμενο επίσης άδειο, *ανεξάρτητο από τις προσλήψεις και τα ενεργήματα του* (*ατομικού*) *υποκειμένου,* να διαμοιράζεται σε πολλά υποκείμενα και να *συγκροτεί τον άνθρωπο ως κοινωνικό και γνωστικό υποκείμενο της πράξης*, ολοκληρώνοντας και ενοποιώντας τις δυνητικές σχέσεις του με *όντα*, με *σημεία* και με *πράγματα.*
Θεωρεί (ο Pierre Lévy) πως μια ΄οντότητα΄ υποβιβάζεται όταν μεταβαίνει από αντικείμενο σε πράγμα. (Lévy, 1999).

Σύμφωνα με τον Bruno Latour[13] τα αντικείμενα εμφανίζονται σε τρεις (3) καταστάσεις:
.1. *αόρατα και πιστά* (σκέτα) *εργαλεία* που δεν προσλαμβάνουν ή δεν αποβάλλουν τίποτα,
.2. *προκαθορισμένη υπερκατασκευή, αμετάβλητη διασυνδεόμενη υποδομή* όπου το κοινωνικό ίπταται πάνω της (λ.χ. διαδίκτυο),
.3. *οθόνες προβολής* που γίνονται σήματα που αντανακλούν κοινωνικό κύρος. (Latour, 2002).

Ο Bruno Latour εστιάζει στον διαχωρισμό που προκάλεσε στο αντικείμενο η μοντέρνα εποχή μέσα από την πολιτική και την ΄αντικειμενική΄ ερμηνεία του από την επιστήμη, θεωρώντας πως *θα πρέπει να τροποποιήσουμε την ΄αντικειμενική΄ φύση των αντικειμένων ή των πραγμάτων*. (Latour, 2002).
Τα αντικείμενα όπως αναφέρει, μετά το διαχωρισμό που τους επέβαλε η μοντέρνα σκέψη καθιστώντας τα α-κοινωνικά και περιθωριακά, θεωρεί πως είναι απίθανο να εμπλακούν με ιδιαίτερους τρόπους στην κατασκευή του κοινωνικού, παρά του ότι (πιστεύει πως) παίζουν ισχυρό ρόλο στην κατασκευή του κοινωνικού.
Αναφέρει πως *αν θέλουμε να ξαναδώσουμε έναν ρόλο στα αντικείμενα στην κατασκευή του κοινωνικού δεσμού*[14] *τότε θα πρέπει να εγκαταλείψουμε τα αντι-φετιχιστικά αντανακλαστικά*

μας (όχι καταγγέλλοντας τον φετιχισμό λανθασμένα, ούτε πιστεύοντας για το ΄κακό΄ φετιχιστικό αντικείμενο) επίσης *θα πρέπει να εγκαταλείψουμε τον δευτερεύοντα ρόλο που αποδόθηκε στα αντικείμενα επιπλέον και από τις ουμανιστικές επιστήμες με την αντικειμενοποίηση των φυσικών δυνάμεων* (μιμούμενες τις φυσικές επιστήμες και τροφοδοτώντας το λόγο τους με δόσεις επιστημονισμού)[15]. (Latour, 2002).
Τα αντικείμενα που κάνουν κάτι δεν είναι μερικώς οι (παθητικές) *οθόνες ή οι ανάδρομοι προβολείς της κοινωνικής μας ζωής* (εκείνης που προβάλλουμε πάνω τους) αφού *τα είδωλα αντιστρέφουν* (ή αναιρούν) *την αίσθηση της δράσης,* -ούτε *η ανεξάρτητη λειτουργία τους προορίζεται να ΄ξεπλύνει΄ επιμέρους τις κοινωνικές αρχές των δυνάμεων που προβάλουμε επάνω τους.* (Latour, 2002).
Ο Bruno Latour θεωρεί ότι *προκειμένου να αντιμετωπίσουμε το κοινωνικό σώμα επί της ουσίας ως σώμα χωρίς να υπολογίζουμε τους ανθρώπους σαν πίθηκους που περιτριγυρίζονται από πράγματα με τα οποία δεν εμπλέκονται σχεδόν ποτέ στις διαδράσεις τους, χρειάζεται*:
.1. *να επεξεργαζόμαστε τα ΄πράγματα΄ ως κοινωνικά γεγονότα,*
.2. *να αντικαταστήσουμε τις δύο συμμετρικές αυταπάτες της διάδρασης και της κοινωνίας με την ανταλλαγή ιδιοτήτων ανάμεσα στους ανθρώπους και στους μη-ανθρώπινους δράστες,*
.3. *να ακολουθήσουμε εμπειρικά τις διαδικασίες εντοπισμού και παγκοσμιοποίησης*. (Latour, 2002).
Από την άλλη πλευρά για τον Bruno Latour τα αναρίθμητα πανταχού παρόντα αντικείμενα δεν αποτελούν τα μέσα ή τους υλικούς πόρους συγκρότησης των ανθρώπων (αντίθετα προς τον Pierre Lévy) αλλά ούτε επίσης είναι για εκείνον διαμεσολαβητές αφού *δεν μεταβιβάζουν τις δυνάμεις μας πιστά* (Latour, 2002), όμως παρόλα αυτά συγκροτούν το κοινωνικό.
Στο ερώτημα που θέτει σχετικά με το πόσο καθοριστικά είναι τα αντικείμενα *για την κοινωνική μας ζωή* ή αν θα πρέπει αντιθέτως να θεωρήσουμε ότι λειτουργούν αποκλειστικά στις αλληλεπιδράσεις, απαντά πως τα αντικείμενα *δεν μπορούν να εισβάλλουν στο κοινωνικό χωρίς να το μετουσιώνουν.* (Latour, 2002).
Οι ανθρώπινοι ρόλοι από τους εικαστικούς: *του χειριστή, του εναλλάκτη, του υποκινητή, και του εμψυχωτή συνυφαίνουν τις ιδιότητες των αντικειμένων με αυτές του κοινωνικού*. (Latour, 2002).

Ο Bruno Latour ειδικότερα ερμηνεύοντας το ρόλο των αντικειμένων σε σχέση με την κατασκευή της έννοιας του *οιονεί* πιστεύει ότι τα αντικείμενα δεν είναι οι ασχημάτιστοι εκείνοι υποδοχείς που είναι έτοιμοι να δεχθούν διπλής κατεύθυνσης κοινωνικές κατηγορίες ΄σκληρών΄ ή ΄μαλακών΄ τμημάτων της κοινωνίας. (Latour, 1993).
Αναφέρει πως οι κοινωνικοί επιστήμονες γνωρίζουν καλύτερα[16] ότι το βέλος είναι μονής φοράς και κατευθύνεται από τον πόλο κοινωνία προς τα αντικείμενα (στην περίπτωση που θεωρούνται τα αντικείμενα ανίσχυρα) ενώ οι άνθρωποι κατευθύνονται τελικά από δυνάμεις εξαντικειμενίκευσης που παραμένουν αθέατες[17].
Η δυσκολία όπως επισημαίνει ο Bruno Latour βρίσκεται στο να ξανασκεφτεί κανείς τα πράγματα με ανεστραμμένη την κατεύθυνση του βέλους από τα αντικείμενα προς την κοινωνία.
Οι εσωτερικές ιδιότητες των *ευπαθών και αδύνατων* αντικειμένων αγνοούνται, -δεν υπολογίζονται αφού τα αντικείμενα μεταβάλλονται σε υποδοχείς για τις ανθρώπινες κατηγορίες και έτσι, *τα αντικείμενα δεν μετράνε σε τίποτα παρά μόνο στο να χρησιμοποιούνται*

ως κενή επιφάνεια, όπου η κοινωνία (από τη θέση ισχύος) προβάλλει πάνω τους τις εικόνες της (κάτι που είναι αντιφατικό όμως για εκείνον αφού θα πρέπει πρώτα να τα κατασκευάσει ως τέτοια για να συμβεί αυτό). (Latour, 1993).

Η Suzi Gablik[18] επίσης θεωρεί πως θα πρέπει *να ανακτηθεί η εμπειρία της διασυνδεσιμότητας και της διαπλοκής του υποκειμένου με το αντικείμενο που χάθηκε από το δυϊσμό των ΄πεφωτισμένων φιλοσόφων΄ οι οποίοι ερμήνευσαν τον κόσμο ως θέαμα, για να βλέπεται από μακριά, από ένα αποσωματοποιημένο μάτι*[19]. (Gablik, 1992).
Η Elizabeth Grosz[20] αντιλαμβάνεται την έννοια *πράγμα* αρκετά ανοικτή, στις τροπικότητες, -του *αντικείμενου,* -του *υλικού κάτι,* -της *ουσίας,* -του *κόσμου,* -του *νοητού,* -της *πραγματικότητας,* -του *περιεχόμενου*, -της *υπόστασης,* -της *παρουσίας*, κ.α.[21].
Όπως αναφέρει η Elizabeth Grosz, για τον Henri Bergson τα αντικείμενα σημαίνουν την διακοπή της διατομής μας από τον κόσμο[22], μας κάνουν ικανούς να τον δούμε, -στα οποία συναντώνται οι ανάγκες και τα ενδιαφέροντά μας.
Τα *πράγματα* παράγουν και συγχρόνως είναι αυτά που παράγονται από τις δραστηριότητες της ζωής, της έξης του *habitus*[23].
Το *πράγμα* όπως αναφέρει η Elizabeth Grosz, *από τον Καρτέσιο* (*Descartes*) *στον Kant, έγινε εκείνο απέναντι στο οποίο αναμετράμε τον εαυτό μας και τα όριά μας* (λ.χ. στην αναπαραστατική τέχνη)[24], *ο καθρέπτης εκείνου που δεν είμαστε* ενώ στη συνέχεια *στη μετά-Kant εποχή συνδυάστηκε με την αδρανή υλικότητα.* (Grosz, 2001).

Συνεχίζει λέγοντας πως *μέχρι τον ψυχρό πόλεμο το πράγμα συνδυάστηκε με μια αποξένωση απέναντι στο υποκείμενο*, (…) με *την βιολογική* (μοριακή) *υλικότητα (συνήθως ατομική ή πυρηνική)* και τη διαμεσολάβησή του στη φύση.
Στις ημέρες μας *το πράγμα παραμένει να προσδιορίζεται σύμφυτο με την εισαγωγή τεχνολογικών εκτοπίσεων του σώματος και της επανα-ανάδυσης της δυνητικής μορφής*.
Τα εγκαίνια από τον Δαρβίνο (Darwin), όπως αναφέρει η Elizabeth Grosz, του *ενεργού πράγματος* σηματοδοτούν την αρχή της διαποίκιλσης όπου οι επόμενοι φιλόσοφοι *έθεσαν τα ερωτήματα της δράσης, της πράξης, και της κίνησης στο κέντρο της οντολογίας*. (Grosz, 2001).
Το πράγμα μας θέτει ερωτήματα για τις ανάγκες και τις επιθυμίες μας (…) *αποτελώντας την παρακίνησή μας στη δράση και το αποτέλεσμά της.*
Λειτουργεί ως υπόσχεση, -προϋπόθεση της ζωής και του ανθρώπου, -ως μέσο για την επιβίωσή του, -ως *η συνέπεια ή το προϊόν των πρακτικών αναγκών της ζωής.* (Grosz, 2001).
Το πράγμα είναι η παρακίνηση της μη-ζωής, της μισής-ζωής, ή εκείνου που δεν έχει ζωή, προς τη ζωή, προς το δυναμικό της, και για τη ζωή. (Grosz, 2001).
Το πράγμα έχει ιστορία: δεν είναι απλά μια παθητική αδράνεια απέναντι στην οποία μετράμε τη δραστηριότητά μας. Έχει ΄ζωή΄ από μόνο του, χαρακτηριστικά από μόνο του, που θα πρέπει να συνδυάζουμε στις δραστηριότητές μας για να είναι ενεργά, παρά να τα κατανοούμε απλά, να τα ρυθμίζουμε, και να τα ουδετεροποιούμε από τα έξω. (Grosz, 2001).

Τα *πράγματα* μέσα στη ρευστότητα του πραγματικού, *στην πολλαπλή διασυνδεσιμότητα που τα κάνει δυνατά* διαχέουν το δίκτυο, -της κινητικότητας, -της μετακίνησης, -της ρευστότητας, στο οποίο μορφοποιούνται και περιγράφονται. (Grosz, 2001).
Η μαρτυρία της κίνησης ανήκει στις κοινές συνθήκες του πράγματος και του χώρου. Η

πραγματικότητα είναι κινητή, τα πράγματα δε δηλώνουν σταθερότητα αλλά είναι στη διαδικασία της δημιουργίας τους και της αλλαγής τους σε ένα ενεργό φτιάξιμο. (Grosz, 2001).
Η πιθανότητα δράσης επιζητά για τα αντικείμενα και τις σχέσεις τους να παραμένουν πιθανές.
Η Elizabeth Grosz θεωρεί ότι το *πράγμα είναι το σημείο της διατομής του χώρου και του χρόνου, ο τόπος της προσωρινής στένωσης και του χωρικού εντοπισμού που συνιστά ειδικότητα ή μοναδικότητα.*
Το *πράγμα* εντοπίζεται στο χώρο μόνο επειδή εμπλέκεται ο χρόνος, λειτουργώντας ως επιβράδυνση και συσσώρευση των κινήσεων που πλαισιώνει.
Ο χώρος και ο χρόνος ίσως λανθασμένα προσφέρονται ως υπόβαθρο και κατανοούνται ως το πλαίσιο που πλαισιώνουν τα *πράγματα*. (Grosz, 2001).
Ο Georges Perec αφηγήθηκε (Perec, 1987) τη σχέση ενός ζευγαριού να επεκτείνεται σε μικρά και μεγάλα αντικείμενα (πράγματα), αρθρωμένα στην *΄τέχνη του ζην΄*, αποενοχοποιώντας την υλιστική εξάρτησή τους από τα αντικείμενα της επιθυμίας τους που τους οδηγούσαν σε εικόνες και όνειρα, παρουσιάζοντας τις μετατροπές και τις καινούργιες χρήσεις των αντικειμένων τους να είναι δεμένες με τα όνειρά τους.
Τα πιο απαραίτητα αντικείμενα για εκείνους (ή υποταγμένα) όχι μόνο τους συντροφεύουν, τους συνοδεύουν και τους καθορίζουν, νοηματοδοτώντας τους στόχους της ζωή τους, αλλά πολύ περισσότερο τους αποδεσμεύουν από τις επίπλαστες ανάγκες ενώ παράλληλα τους κινητοποιούν τη διάθεση να ζήσουν μαζί τους ή να τα απαιτήσουν, προσκαλώντας τους στον κόσμο, δίνοντάς τους όραμα και στόχους, διανοίγοντας δρόμους προσδοκιών σε ένα απεριόριστο εύρος ανεκπλήρωτων επιθυμιών. (Perec, 1987).

Ο Maurice Blanchot[25] αναφέρει ότι *η ομιλία έρχεται έμπροσθεν του πράγματος* στις περιγραφές του Francis Ponge[26] και το *πράγμα* που *έχει σχεδόν εξανθρωπιστεί, μαθαίνει να μιλά*[27].
Το *πράγμα* από την οπτική του γωνία[28] (δηλαδή ιδωμένο από εκείνο προς τον άνθρωπο), περιγράφει τον ίδιο τον εαυτό του (ανιμιστικά) μέσα από *μια εμψυχωμένη ανθρώπινη ομιλία* στην οποία ο άνθρωπος-επιστήμονας έχει περάσει ήδη στην πλευρά των αντικειμένων και μπορεί να τα κάνει να μιλούν τα ίδια αυτά για λογαριασμό τους. (Serres, 2009).
Ο Maurice Blanchot αναφέρει ότι ένα αντικείμενο που είναι *χωρίς όνομα, δεν ξέρουμε τι να το κάνουμε*, ενώ αντίθετα *η κατοχή των λέξεων* μας παρέχει *την εξουσία* επιτρέποντας να έχουμε πρόσβαση στα *πράγματα.* (Blanchot, 2003).
Ο Francis Ponge στα ποιήματά του[29] παρουσιάζει, τον άνθρωπο-βάρκα, τον άνθρωπο-κτίσμα, τον άνθρωπο-εργαλείο, και τον άνθρωπο-ζώο, όπου *ολόκληρη η φύση μαζί και οι άνθρωποι* γίνονται *μονάχα μια γραφή* από τα στοιχεία που εκφέρουμε στο λόγο μας που *μας βοηθούν να κατονομάζουμε τα φυσικά αντικείμενα και συγχρόνως να εκφράζουμε τα συναισθήματά μας* για αυτά. (Ponge, 1999). Ο προφορικός και ο γραπτός, επιτελεστικοί λόγοι, σύμφωνα με τον John Austin *πράττουν πράγματα, κάνουν πράγματα, επιτελούν συνδέσεις.* (Austin, 2003).
Για την Elizabeth Grosz το *πράγμα* έχει γενέθλια στιγμή και το ερώτημα τίθεται σχετικά με τον τρόπο της δημιουργίας των πραγμάτων (*από τι είναι φτιαγμένα*) *παρά το τι αυτά παράγουν*.
Τα *πράγματα* είναι εκείνα που τα φτιάχνουμε στον κόσμο[30] παρά απλώς εκείνα που τα

βρίσκουμε στον κόσμο, με τον τρόπο που είμαστε σε θέση να τον διευθύνουμε και να τον ρυθμίζουμε σύμφωνα με τις ανάγκες και τις επιδιώξεις μας. (Grosz, 2001).
Τα *πράγματα* ως τέτοια δεν υπάρχουν ανεξάρτητα στην πραγματικότητα αφού ο κόσμος δεν υπάρχει ανεξάρτητα από εμάς (είναι όμως αλήθεια επίσης ότι ο κόσμος με τα πράγματα παραμένει ενώ ο άνθρωπος χάνεται). (Grosz, 2001).

Για τον Dongkyu Lee (αρχιτέκτων, ερευνητής) τα αντικείμενα δίνουν την ευκαιρία στους ανθρώπους να αναπτύξουν δραστηριότητες γύρω από αυτά.
Αναφέρει πως το καθημερινό ασήμαντο αντικείμενο μπορεί να παρουσιάζει μια σχετική νοηματική αυτονομία αναφορικά με το σκοπό που προβλέπεται από τον κατασκευαστή τους για εκείνο, σύμφωνα με τις ιδιότητες που φέρει, τη χρήση που του προσάπτεται, ή τη λειτουργία που επιδιώκεται να εξυπηρετήσει. (Lee, 2000).
Ο Dongkyu Lee αντιλαμβάνεται τα αντικείμενα περισσότερο ως υποκείμενα με έναν φυσικό τρόπο που προέρχεται από την ίδια τη ζωτική ενέργεια που τα διαπερνά, μέσα από το πνεύμα της ανατολικής σκέψης.
Το σκεπτικό του στέκεται πέρα από τον δυτικό φιλοσοφικό δυϊσμό και τον διαλεκτικό υλισμό που υποστηρίζει πως η ανθρώπινη συνείδηση καθορίζεται από την υλική συνθήκη (της ανθρώπινης ζωής), θεωρώντας πως οι δυτικές πεποιθήσεις δεν απελευθερώνουν και δεν μπορούν να αποδώσουν τη ζωτικότητα που κρύβουν τα αντικείμενα, συνεχίζοντας το διαχωρισμό της ύλης από την ανθρώπινη συνείδηση.
Το πιο ασήμαντο αντικείμενο θεωρεί πως μας υπαγορεύει ένα σύνολο μικρών δραστηριοτήτων που δεν παρουσιάζονται φανερά και άμεσα σε εμάς παρά μονάχα *αν προσπαθήσουμε να ακούσουμε από αυτό μια φωνή που μας λέει κάτι για τον εαυτό του.* (Lee, 2000).
Παρατηρεί πως στην κατοίκισή του εμφανίζεται κάποιο κενό στα μικροέπιπλα -αντικείμενα που χρησιμοποιεί ανάμεσα στις επιδιώξεις που κατευθύνθηκαν από το σχεδιασμό τους ως προς τον προορισμό τους και στην πραγματικότητα σύμφωνα με τη χρήση που αναλαμβάνουν τελικά.
Θεωρεί πως αν κατανοήσουμε τα αντικείμενα ως δυναμικές αιτίες που μπορούν να οδηγήσουν σε κάποιο συμβάν, τότε θα είμαστε σε θέση να ελαττώσουμε αυτό το κενό που διαπιστώνεται.
Τα αντικείμενα δεν θα πρέπει (σύμφωνα με τον Dongkyu Lee) να θεωρούνται ότι αντιπροσωπεύουν μοναδικές είτε πολλαπλές λειτουργίες, αλλά να αντιμετωπίζονται *ως ζωτικότητες που μπορούν να συσχετίζονται με συνέπεια με τα υποκείμενα και τα αντικείμενα,* να είναι μεταβαλλόμενες και να αλλάζουν. (Lee, 2000).
Τα αντικείμενα κάτω από αυτό το σκεπτικό αντιμετωπίζονται διαλογικά ως υποκείμενα που έχουν ανοικτές δυνατότητες (πιθανότητες) αρκεί να τους απευθύνει κανείς το ερώτημα γύρω από το ενδεχόμενο ενός επόμενου πράγματος που μπορούν να αναλάβουν, ή που θα επιζητούσαν να γίνουν[31].

αντικείμενα παιχνίδια (αθύρματα) (από τις κούκλες στους υπολογιστές)

Όλα τα παιδιά μιλούν στα παιχνίδια τους· τα παιχνίδια γίνονται ηθοποιοί στο μεγάλο δράμα της ζωής (…). (Charles Baudelaire)

Ο Charles Baudelaire θεωρεί πως το αντικείμενο -παιχνίδι (άθυρμα) αποτελεί την εναρκτήρια μύηση του παιδιού στην τέχνη και μάλιστα αλληλεπιδραστικά εφόσον αναφέρει ότι *τα παιδιά ενεργούν πάνω στα παιχνίδια τους όπως και τα παιχνίδια πάνω στα παιδιά.*
Η αλληλεπίδραση έχει έντονο χαρακτήρα στο ζωντανό παιχνίδι που περιγράφει ο Charles Baudelaire του φτωχού παιδιού με το εσώκλειστο ποντίκι στο καγκελωτό κουτί[32] όσο επίσης στο είδος του επιστημονικού παιχνιδιού με το στερεοσκόπιο και το φενακιστοσκόπιο.
Ο Walter Benjamin μας υπενθυμίζει τα ΄επιστημονικά΄ οπτικά παιχνίδια, τα μαγικά κουτιά, τα δυοράματα, τα μυριοράματα, τα πανοράματα, τα οποία όπως μας λέει, μας οδηγούν στον μυστήριο κόσμο των παιχνιδιών. (Benjamin, 1996).
Τα περισσότερα παιδιά σύμφωνα με τον Charles Baudelaire θέλουν να ανακαλύψουν την ψυχή των παιχνιδιών τους, παραπέμποντας στον Rainer Maria Rilke που αναφέρεται στις ψυχές των μοναχικών παιχνιδιών (όπως λ.χ. στην ψυχή της μπάλας, στου ντόμινο, στου βιβλίου, στης σχολικής σάκας, στου χωνιού της τρομπέτας), προσπαθώντας να εξερευνήσει τον (απροσδιόριστο) τόπο κατοίκισης της ψυχής του *πράγματος-κούκλα.*

Το *αντικείμενο-κούκλα* για εκείνον δεν είναι ούτε πράγμα, ούτε άνθρωπος (όπως αναφέρει), κατέχει μια δική του -*μεταξύ* θέση, είναι *λιγότερο-από-πράγμα* αφού το *τραπέζι-πράγμα* την ρίχνει κάτω.
Είναι ένα ατελές αντικείμενο που γίνεται το όργανο του προσανατολισμού μας στον χώρο[33], ένα ορόσημο που γίνεται παράλληλα ένα μετακινούμενο τοπόσημο.
Οι *κούκλες* του εικαστικού Hans Bellmer είναι κάτι *παλαιόθεν οικείο και απωθημένο*[34] μαζί, όπως ένα σύμπλεγμα που έρχεται από το παρελθόν, όσο και η ανιμιστική πεποίθηση που είναι προσφιλής στην τέχνη της μαγείας, που υποκινεί στην πεποίθηση της *εμψύχωσης των άψυχων αντικειμένων* όπως: -των αυτομάτων και άλλων οντοτήτων (της λογοτεχνίας του Ε. Τ. Α. Hoffmann[35]), -των ρομπότ, -των κέρινων μορφών, -κάθε είδους από σωσίες, -από μηχανικά παιχνίδια, όπου ανήκουν επίσης και οι ανθρώπινες αυτοματικές μηχανιστικές χειρονομίες των επιληπτικών κρίσεων. (Freud, 2009).

Η Sherry Turkle[36] μας υποδεικνύει το *υποβλητικό αντικείμενο* που για εκείνη είναι ο προσωπικός υπολογιστής[37] που την γοητεύει γιατί παρενοχλεί και επιταχύνει την ανθρώπινη σκέψη (όπως αναφέρει) και δεν είναι υποβλητικό μόνο επειδή συγκεντρώνει ισχύ, αλλά γιατί αυτή η δύναμη που συγκεντρώνει και εκπέμπει υλοποιεί τις συνθήκες που θα συμβούν άλλα πράγματα. (Turkle, 1984).
Αναφέρει πως όσο οι υπολογιστές γίνονται τα κοινότοπα αντικείμενα της καθημερινής μας ζωής τόσο αυτοί ενεργούν αποκλειστικά ως μέσα για εμάς που μπορούν να κατασκευάζουν και να προβάλλουν επόμενα πράγματα.
Ταυτόχρονα λειτουργούν ως προβολές τμημάτων του εαυτού παρεμβαίνοντας στην ανάπτυξη της προσωπικότητας, της ταυτότητας ακόμη και της σεξουαλικότητάς μας[38].
Γίνονται καθρέπτες της νόησής μας αφού κάθε επιμέρους πρόσωπο αλληλεπιδρά μαζί τους

με έναν τελείως δικό του ξεχωριστό τρόπο, απέναντι στα σχετικά παρόμοια αυτά πράγματα. (Turkle, 1984).
Ο Seymour Papert[39] αντίστοιχα ανακαλεί τις παιδικές του αναμνήσεις που εντοπίζει στα *γρανάζια,* τα οποία χαρακτηρίζει ως *μεταβατικά αντικείμενα*. (Papert, 1980).
Σημειώνει ότι θεωρεί τον εαυτό του να ανήκει σε ένα τέτοιο σύστημα, έχοντας την αίσθηση ότι αποτελεί και σωματικά μέρος τους.
Αποτελούν όπως αναφέρει μέρος του φυσικού του βιωματικού περιβάλλοντος, εμπεδωμένου μέσα στον ευρύτερο πολιτισμό, προσφέροντας παράλληλα δύναμη στη σκέψη του, διευκολύνοντας τον σχεδιασμό άλλων αντικειμένων (όπως κάνει και ο υπολογιστής).
Τα γρανάζια για εκείνον υποκαθιστούσαν παλιότερα αυτό που είναι σήμερα για τα παιδιά ο ηλεκτρονικός υπολογιστής, προσφέροντας νέα αντικείμενα σκέψης. (Papert, 1980).
Αντίστοιχα το αντικείμενο-ρομπότ ΄χελώνα΄ αποτελεί ένα μοντέλο επινόησης άλλων αντικειμένων.
Αναφέρει πως η ΄χελώνα΄-ρομπότ είναι ένα κυβερνητικό ζώο το οποίο ελέγχεται από τον υπολογιστή μέσω της προγραμματιστικής του γλώσσας στο περιβάλλον LOGO.
Επιτρέπει την επικοινωνία μαζί της, επιμέρους από την οθόνη που συμβατικά ενυπάρχει μέσα από αναπαραστατικά προγραμματιστικά και επικοινωνιακά αντικείμενα, και επιμέρους ως φυσικό αντικείμενο που βρίσκεται στον φυσικό χώρο (στο πάτωμα), όπως και το κάθε άλλο μηχανικό παιχνίδι[40]. (Papert, 1980).

αντικείμενα ευρήματα

Ο André Breton μας διηγείται[41] ότι συνήθιζε την Κυριακή να ψάχνει στα παλιατζίδικα του Saint-Ouen να βρει αντικείμενα που ήταν *ντεμοντέ, ακρωτηριασμένα, άχρηστα, σχεδόν ακατανόητα,* και *διεστραμμένα* (Breton, 1981), *ανύπαρκτα ή χαμένα.*
Κάποια ημέρα μάλιστα επέστρεψε από τα παλαιοπωλεία στο σπίτι του *με ένα ξύλινο κουτάλι το οποίο είχε ένα μικρό σκαλισμένο γυναικείο παπούτσι που προεξείχε από το κάτω μέρος του χερουλιού του.*
Ο André Breton περιγράφει τον ρόλο αυτού του ευρήματος σαν μια συνάντηση με κάποιο από τα αντικείμενα των ονείρων του (καλύπτουν *απόλυτα την ίδια λειτουργία με το όνειρο*) που διαγράφονται στη συνείδησή του ως παράλληλα τυχαία συμβάντα[42]. (Breton, 1999).
Το σεξουαλικό, φετίχ, αλλόκοτο αυτό αντικείμενο (παπούτσι/γοβάκι-κουτάλι) προϊόν μιας καταπιεσμένης επιθυμίας είναι το απομεινάρι μιας ξεπερασμένης από το χρόνο χειροτεχνίας (ένα *ναΐφ αντικείμενο* φτιαγμένο από χωρικούς) που επιβιώνει σαν *΄ερείπιο για την αστική τάξη΄* ή σαν *φυλακτό* ή σαν *λείψανο*, ή *ταμπού*[43]. (Foster, Hal - Krauss, Rosalind - Bois, Yve Alain - Buchloh, Benjamin, 2007).
Για τους σουρεαλιστές τα αντικείμενα λειτουργούσαν ως ένα περιβάλλον διαλεκτικής σκέψης ή ιστορικής αφύπνισης[44], απευθύνοντας προσκλήσεις στα πλάσματα και τα πράγματα της λογικής, σε αντίθεση με τα κλειστά *έτοιμα αντικείμενα* τέχνης (*ready-mades*) που ήταν αποχωρισμένα από τον πραγματικό τους χώρο και συνοδεύονταν από μια οπτική αδιαφορία.

Η αγορά των μεταχειρισμένων είναι ένας τόπος συλλογής πραγμάτων όπου τα *προϊόντα-*

αντικείμενα βρίσκονται σε αναμονή νέων χρήσεων.
Είναι ένας χώρος ανακύκλωσης όπου στο κάθε αντικείμενο προβάλλεται και προβάλει με την σειρά τους, την προσωρινότητα του εαυτού του, δείχνοντας να αντιστέκεται σε μια μοναδική και οριστική χρήση.
Τα πράγματα της αγοράς (του παζαριού) *συγκεντρωμένα στην αποθήκη των εμπορευμάτων* όπως είναι *μεταμορφωμένα και δυσανάγνωστα δεν αντιμετωπίζονται* από εκείνους που τα διεκδικούν *ως αντικείμενα αλλά ως υλικά μέσα εμπειριών.* (Bourriaud, 2002).
Ο Nicholas Bourriaud προβάλλει ως κυρίαρχο εικαστικό μοντέλο την *μεταπαραγωγή* που ξεκινά σαν ιδέα από την ανοιχτή αγορά (το παζάρι) μέσα στην προσωρινή περιφερόμενη συλλογή *προϊόντων διαφορετικής προέλευσης* και *ευάλωτων υλικών* αντικειμένων.

Η Sherry Turkle αναφέρει ότι από παιδί μεγάλωνε ελπίζοντας για τα αντικείμενα (*βιβλία, σουβενίρ, μπιχλιμπίδια, φωτογραφίες*) που ήταν αποθηκευμένα στο ντουλάπι, να την διασυνδέσουν με τον κόσμο ενεργοποιώντας ίχνη και αισθήσεις της μνήμης της.
Προσδοκούσε να την οδηγήσουν στη σύλληψη πιθανών ταυτοτήτων του εαυτού και να της αποκαλύψουν ταυτότητες χαμένων αγαπημένων της προσώπων. (Turkle, 2007).
Αυτά τα ίχνη τα συνταίριαζε και τα ξανα-συνταίριαζε σε ένα κλειστό σύνολο υλικών που κατανόησε εκ των υστέρων πως άνηκε σε ένα μπρικολάζ (*bricolage*)[45].
Για την Sherry Turkle τα *αναμνηστικά αντικείμενα* υπογραμμίζουν στις σχέσεις μας με τα πράγματα στο αδιαχώριστο της σκέψης από τα συναισθήματα.
Αναφέρει χαρακτηριστικά πως *σκεπτόμαστε με τα αντικείμενα που αγαπάμε και αγαπάμε τα αντικείμενα που μπορούμε να σκεπτόμαστε με αυτά. Ζούμε τη ζωή μας στο μέσον με τον κόσμο των πραγμάτων κάνοντάς τα μέρος τους εαυτού μας*[46]. (Turkle, 2007).
Τα αναμνηστικά είναι *οριακά αντικείμενα* τα οποία αναλαμβάνουν πολλαπλούς και ρευστούς ρόλους στη ζωή ως ενεργές ζωντανές παρουσίες που εμπλουτίζουν τις διασυνδέσεις μας στην καθημερινή μας ζωή[47].

αντικείμενα συλλογής (ταξινόμηση, συλλογή, αρχείο)

Ο Michel Foucault προσδιορίζει την ταξινομία ως *μια επιστήμη της τάξης* η οποία *πραγματεύεται ταυτότητες και διαφορές· είναι η επιστήμη των αρθρώσεων και των τάξεων· είναι η γνώση των όντων,* είναι η επιστήμη *μιας εξαντλητικής τακτοποίησης* που *καταρτίζει τον πίνακα των ορατών διαφορών*[48].
Αναφέρει επίσης πως όταν πρόκειται για περίπλοκες φύσεις θα πρέπει να οργανώσουμε ένα τέτοιο κατάλληλο σύστημα σημείων το οποίο να επιτρέπει την εποπτική συνέχεια των ασυνεχών παραστάσεων των πραγμάτων. (Foucault, 2008).
Ο Georges Perec προβάλλοντας τις απαριθμήσεις του[49] όπως λ.χ. τα αντικείμενα που βρίσκονται ή απουσιάζουν από το γραφείο του, την απογραφή των τροφίμων που έφαγε στο 1974, (Perec, 1991) αναφέρεται στο μάταιο της ταξινόμησης, μιας αέναης διαδικασίας χωρίς τέλος που εμφανίζεται επίσης στη βιβλιοθήκη που διακατέχεται από μια εγγενή εντροπία.
Η βιβλιοθήκη στεγάζει στη μορφή του βιβλίου έναν ευρύ *αριθμό πλασμάτων.* (W. Benjamin).
Συνεπώς η ταξινόμηση ως μνημοτεχνικό παιχνίδι χαρακτηρίζεται από μια *οιονεί αδυνατότητα να κατανείμει* κανείς πράγματα σύμφωνα *με ικανοποιητικά όντως κριτήρια.*

Αναφέρει (ο Georges Perec) χαρακτηριστικά πως *το πρόβλημά μου, με τις ταξινομήσεις, είναι ότι δεν διαρκούν· μόλις έχω τελειώσει να βάζω μια τάξη, η τάξη αυτή έχει ήδη ακυρωθεί. Το πρόβλημα της βιβλιοθήκης*[50] *προβάλει ως πρόβλημα* (εύρεσης) *χώρου και ως πρόβλημα τάξης* απέναντι σε έναν ταξιθετικό ίλιγγο (Perec, 2005), προβλήματα που αντιμετωπίζει ο κάθε συλλέκτης.
Ο Walter Benjamin αναφέρει[51] πως *η ύπαρξη του συλλέκτη διέπεται από μια διαλεκτική ένταση ανάμεσα στους πόλους της αταξίας και της τάξης.*
Όπως αναφέρει ο Walter Benjamin στο ημιτελές έργο του *Passagen-Werk*[52] στη συλλεκτική δραστηριότητα το αντικείμενο λειτουργεί ως ένα *απολυτρωμένο φετίχ*, και η συλλεκτική δραστηριότητα ανήκει στο *πρωτο-φαινόμενο της μελέτης,* αφού μια συλλογή καθοδηγεί στη συνέχεια την έρευνα στις μελέτες.
Αναφέρει πως το σημαντικό σε σχέση με το αντικείμενο, στη συλλεκτική δραστηριότητα που μπορεί κανείς να την διακρίνει ως την παραγωγή *χρονοκάψουλων*[53]*, είναι ότι το αντικείμενο αποσπάται από την πρωταρχική χρηστική του λειτουργία* και ανάγεται στο επίπεδο του συνόλου της συλλογής, η οποία δεν ανήκει πάντοτε στο επίπεδο της πραγματικής ζωής καθώς κατασκευάζει σχέσεις στον δικό της ξεχωριστό ιδανικό κόσμο (πλαίσιο).
Από την άλλη πλευρά η συλλεκτική δραστηριότητα λειτουργεί ως *παραγωγική αποδιοργάνωση* και ως *μορφή πρακτικής ενθύμησης* για τα πράγματα, όντας απομακρυσμένα, εισάγοντάς τα στη ζωή μας, μέσα από τη συλλογή. (Buck-Morss, 2009 σ. 532).
Ο Walter Benjamin θεωρεί ότι ο συλλέκτης[54] *αναλαμβάνει την εργασία να εξιδανικεύσει τα αντικείμενα.* Α*φαιρεί από τα πράγματα, απελευθερώνοντάς τα από τη δουλεία της χρησιμότητάς τους, τον εμπορευματικό τους χαρακτήρα* αδιάκοπα χωρίς να σταματά να συλλαμβάνει όπως αναφέρει *τα αποτυπώματα ενός πλήθους αντικειμένων· επινοεί καλύμματα και θήκες*. (Benjamin, 1978).
Για εκείνον το εμπόριο των αντικών γίνεται πράξη πολιτικού στοχασμού. (Benjamin, Walter - Maupassant de, Guy, 2010).

Ο συγγραφέας Νίκος Πεντζίκης περιγράφει το κουτί[55] με τα αναμνηστικά του αντικείμενα (φωτογραφίες κ.α. ενθύμια) ως έναν υπερκειμενικό μηχανισμό που ενεργοποιεί τη μνήμη του[56], αφού κάθε ένα από αυτά τα αντικείμενα τα οποία αποκαλεί *ερείπια,* του προσφέρουν μια αφήγηση που κινείται ανάμεσα σε πρόσωπα και *πράγματα*.
Το σημειωματάριό του όπως αναφέρει θα επιθυμούσε να έχει μια χωρική μορφή κατασκευής, στην οποία τα φύλλα ιδανικά θα είχαν όγκο από μικρές θήκες[57], (πράγμα που έκανε με κάποιο τρόπο ο Walter Benjamin για το μνημειώδες έργο του *Passagenwerk*[58] μέσα από την ταξινόμησή του σε φακέλους αποκομμάτων, φωτογραφικού υλικού κ.α.), έτσι ώστε έπειτα από την εξάντληση των σημειώσεων που συνέτασσε, θα παρέθετε στο ευρετήριό του τα αυτούσια αντικείμενα των αναμνηστικών του από το χαρτονένιο κουτί. (Πεντζίκης, 2008).
Το ΄τεύχειν΄ *διαχωρίζει στοιχεία, τα παγιώνει ως τέτοια, τα διατάσσει, τα συνδυάζει, τα ενώνει σε ολότητες και σε οργανωμένες ιεραρχίες από ολότητες μέσα στο πεδίο του πράττειν*[59], (Καστοριάδης, 1981) όπως θα έκαναν στην τακτική τους εργασία, στις πρακτικές τους, ο αρχειοθέτης, ο χάκερ-παρεμβολέας (*hacker*) ή ο μάστορας -μπρικολέρ (*bricoleur*).
Σύμφωνα με τον Κορνήλιο Καστοριάδη (όπως έχει ήδη αναφερθεί) το *τεύχειν* εμπεριέχει το *θεσμίζειν,* έτσι ώστε *κάθε θέσμιση είναι επίσης* μια *συλλογή* η οποία παράγεται μέσα σε ένα *θεσμιζόμενο δίκτυο* από *άτομα, αντικείμενα και διαδικασίες που αποτελούν τα ΄στοιχεία΄ ή*

τους ΄όρους΄ της καθορισμένης θέσμισης. (Καστοριάδης, 1981).
Υπό αυτή την έννοια η συλλογή είναι από μόνη της ένας θεσμός που αυτοθεσμίζει τα πλαίσια της λήθης του ανενεργού, ή της μνήμης του ανοικτού ενεργού αρχείου[60].

Ο Hal Foster σχετικά με τις αρχειακές πρακτικές στην τέχνη αναφέρει ότι η αρχειακή τέχνη εμπλέκοντας τη μέθοδο της συλλογής στις πράξεις που την καθορίζουν είναι περισσότερο μια (προ)παραγωγή παρά μια *(μετα)παραγωγή* (με την έννοια που αποδίδει ο Nicolas Bourriaud).
Η τέχνη του αρχείου σημειώνει ότι ενδιαφέρεται λιγότερο για τις απόλυτες πηγές και περισσότερο για τα σκοτεινά ίχνη που παράγουν οι ανολοκλήρωτες δουλειές που προσφέρουν καινούρια σημεία αρχής (εκκίνησης).
Θεωρεί ότι το περιεχόμενο της αρχειακής τέχνης, *χωρίς διακρίσεις, παραμένει ακαθόριστο, όπως εξάλλου και το περιεχόμενο του κάθε αρχείου, ή όπως αρκετές σημειώσεις* που στέκονται *ως υποσχέσεις για περαιτέρω επεξεργασία* ή *ως αινιγματικές προτροπές για μελλοντικά σενάρια*. (Foster, 2004).
Εξηγεί ότι τα εικαστικά αρχεία που εκδίδονται από τους εικαστικούς *δεν θα πρέπει να συγχέονται με τις βάσεις δεδομένων* (ένα υλικό αντικαταστάσιμο ή ανταλλάξιμο) όσο με την *παραγωγή ενός κατακερματισμένου απείθαρχου υλικού*. (Foster, 2004).

Η αρχειοθέτηση είναι μια επιτελεστική εργασία[61] *γιατί δεν σχεδιάζει μόνο τα ανεπίσημα αρχεία* αλλά επίσης τα θεσμίζει στη διαδικασία της εξελισσόμενης πρακτικής και *τα παράγει* (Foster, 2004).
Συνεπώς η αρχειοθέτηση ως εικαστική πρακτική παράγει και παράγεται καθόσον καταγράφει το κάθε *συμβάν* (Derrida, 1996) ως τέτοιο.
Αναφέρει (ο Hal Foster) ότι διατάσσει το υλικό κάτω από μια σχεδόν-αρχειακή λογική σε μια μήτρα αναφορών, παραπομπών και αντιπαραθέσεων το οποίο παρουσιάζει σε μια σχεδόν αρχειακή αρχιτεκτονική, ως μια σύνθεση κειμένων και αντικειμένων *μέσα από τη μεταβολή της σύνδεσης και της αποσύνδεσης*. (Foster, 2004).
Ο Hal Foster επισημαίνει ότι ενώ το διαδίκτυο (ηλεκτρονικό δίκτυο) (παρεμπιπτόντως *είναι υπεύθυνα για τους όρους ΄πλατφόρμα΄ και ΄σταθμός΄ που προέρχονται από τη ρητορική της ΄διαδραστικότητας΄ στην τέχνη*), *φαίνεται να είναι το ιδανικότερο μέσον για την αρχειακή τέχνη στο επίπεδο του μεγα-αρχείου*, όμως *στο μεγαλύτερο μέρος της αρχειακής τέχνης το ακριβές νόημα παράγεται από το σχεσιακό αποτέλεσμα που γίνεται εμφανές* (απτό) και αναδύεται όμως στις *πρόσωπο-με-πρόσωπο επαφές παρά μέσα από τις επιφάνειες διεπαφής*. (Foster, 2004).

Ο Hal Foster συμφωνεί επίσης ότι η τέχνη του αρχείου κρύβει παρανοϊκές διαστάσεις ως μονομανία ή διαφορετικός τρόπος εκδήλωσης της ουτοπικής επιθυμίας που επιζητάει να μετασχηματίσει τον μη-τόπο του αρχείου σε μη-τόπο της ουτοπίας. (Foster, 2004).
Για τον Jacques Derrida το αρχείο παραμένει πάντοτε ανοικτό[62] (Derrida, 1996) συνοδεύεται από την εγγενή *αναρχειακή του καταστροφή,* την *εντροπία,* που το διακατέχει και παράλληλα το συντηρεί, όμως συνοδεύεται επίσης και από την *ενόρμηση θανάτου* (Freud, 2001) που οδηγεί προς την τελείωσή του, -στο τέλος του αρχείου και στην καταστροφή του αρχειοθέτη αλλά και της ίδιας της εργασίας της αρχειοθέτησης.
Η ενόρμηση ολοκλήρωσης και συνεπώς καταστροφής του αρχείου το ωθεί στη λήθη

(*αρχειοβιολιθική ενόρμηση*) (σε αναλογία με τους σύγχρονους αποθηκευτικούς ψηφιακούς φορείς) επιτάσσοντας τη ριζική εξάλειψη και την εκρίζωση εκείνου που δεν μπορεί ή δεν πρέπει να ανάγεται στη συλλογική μνήμη ή στην προσωπική ανάμνηση, απέναντι στην ισχυρή ενόρμηση της συντήρησης του κάθε αρχείου.
Το αρχείο, η συλλογή ή η καταγραφή γίνονται, μνημειακός τεκμηριωτικός υποβοηθητικός μηχανισμός ως υπόμνημα (υπόμνηση) συμπλήρωμα, ή μνημοτεχνικός εκπρόσωπος, όπως το βοήθημα του σημειωματάριου. (Derrida, 1996).
Η εσωτερική αυτή αντίφαση που κρύβει το αρχείο ως διαδικασία παράγει το άλγος (πόνο) που το διέπει, να βρίσκεται συνεχώς υπό την απειλή της τελείωσης και της καταστροφής του. (Derrida, 1996).
Παράλληλα η προσωπική συλλογή αντικειμένων παρουσιάζει κοινά στοιχεία με τη *συλλεκτική μανία* της ιδιωτικής συλλογής έργων (που φιλοξενεί το μουσείο) που δεν ολοκληρώνεται ποτέ, όπως ισχυρίζεται ο Daniel Birnbaum[63], παραμένοντας ανοικτή για πάντα να συμπληρώνεται στο διηνεκές.
Από μόνη της κλείνει μόνο μετά το θάνατο του συλλέκτη (ή διαφορετικά όταν κλείσει η συλλογή αυτομάτως πεθαίνει το πρόσωπο της συλλογής, ο συλλέκτης) και υπό αυτή την έννοια σε κάθε πράξη συλλογής ενυπάρχει η πράξη της ενόρμησης στο θάνατο *που εγγράφεται στο ατέρμονο και ατελές έργο της συλλογής*. (Birnbaum, 2003).
Ο ψυχικός αντιληπτικός μηχανισμός του εαυτού, της καταχώρισης και της υποσυνείδητης άντλησης (αρχειοθέτησης) περιγράφεται από τον Sigmund Freud στο παράδειγμα του *Μαγικού Σημειωματάριου*[64], του αυτόματου εσωτερικού ευαίσθητου αρχείου που παράγεται μέσα από τις διαδικασίες της αντίληψης, που δεν ανάγεται ούτε στη μνήμη ούτε στην ανάμνηση.

παραδείγματα:

Η Μαρία (Sophie Calle[65]) σε κάποιες περιστάσεις συνέλεγε υλικό (ως ντετέκτιβ) παρακολουθώντας κάποιον άγνωστο, τον οποίο επέλεγε τυχαία στην πρωινή δράση της, που ήταν μια καθημερινή περιπέτεια που καθόριζε από το πρωί το υπόλοιπο της ημέρας της (όπως ο Vito Acconci ακολουθώντας διερχόμενους στο έργο *Following Piece*, 1969).
Τα στιγμιότυπα και οι σημειώσεις την βοηθούσαν στο τέλος της ημέρας να κάνει υποθέσεις καταλήγοντας σε λογικά συμπεράσματα σχετικά με τη ζωή κάποιου αγνώστου, συνθέτοντας φανταστικές βιογραφίες από το υλικό που είχε συλλέξει. (Auster, 1995).

-Σε κάποια περίπτωση ξεκίνησε από μια ατζέντα που είχε πέσει στα χέρια της τυχαία και άρχισε να ψάχνει για τα ονόματα και τις ιστορίες που κρύβονταν πίσω από τα πρόσωπα της ατζέντας.
Η ατζέντα καθώς είναι έντονα προσωπικό και πολυμεταχειρισμένο αντικείμενο, είναι ένα προσωρινό σε μεγάλη έκταση αρχείο από διευθύνσεις και τηλεφωνικούς αριθμούς. Για εκείνην ο προσωπικός τηλεφωνικός κατάλογος *είχε μετουσιωθεί σε ένα μαγικό αντικείμενο, - μια αποθήκη κρυφών πόθων και ανομολόγητων επιθυμιών.*
Η τακτική της θα εξέλισσε την παραγωγή ενός δικτύου συναντήσεων με άγνωστους ανθρώπους από τα ονόματα της ατζέντας, ενεργοποιώντας από τις επαφές ή τις ανεπιτυχείς προσπάθειες συμπτωματικές αφηγήσεις από συνομιλίες και ανταλλαγές που θα κατέγραφε

ηχογραφώντας και φωτογραφίζοντας[66]. (Auster, 1995).

-Σε κάποια άλλη περίπτωση συνέλεγε πληροφορίες για τους επισκέπτες ενός ξενοδοχείου και έβγαζε συμπεράσματα για εκείνους και τη ζωή τους ως εργαζόμενη καμαριέρα. Το υλικό της προέρχονταν αποκλειστικά και μόνο *από τα αντικείμενα*-΄μάρτυρες΄ που λειτουργούσαν σαν πληροφοριοδότες, τα οποία παρατηρούσε και κατέγραφε *σκόρπια στα δωμάτιά τους*. Επινοούσε *ιστορίες* σε μια αρχαιολογία του παρόντος για τους επισκέπτες, βασισμένες σε ότι ήταν πρόσφορο ή προσιτό, αναδομώντας ένα κείμενο *από τα θραύσματά του*, -από *ένα απόκομμα εισιτηρίου,* ή *μια σκισμένη κάλτσα* κ.α. τεκμήρια ή ίχνη. (Auster, 1995).

αντικείμενα προϊόντα κατανάλωσης

Ο Jean Baudrillard επαναπροσδιορίζει την ουσία του αντικειμένου στον φιλοσοφικό λόγο που επενδύθηκε πάνω του, με την προσδοκία να αποκαλύψει τις κρυμμένες όψεις του υποκειμένου.
Στο κείμενό του (Baudrillard, 1988) παρουσιάζει το αντικείμενο όπως προβάλλεται στο σύστημα *αντικείμενο/προϊόν* μέσα από τους μηχανισμούς της διαφήμισης και της κατανάλωσης, τους οποίους όμως παρουσιάζει ως μια προσωπική απελευθερωτική για το υποκείμενο της κατανάλωσης, σχεσιακή διαδικασία που ενθαρρύνει την επιθυμία των ανθρώπων (σε ατομικό όμως επίπεδο), αναιρώντας τους την καταπίεση από την αυτολογοκρισία (αυτοέλεγχο) που επιβάλλουν οι ίδιοι στον εαυτό τους (στα πλαίσια της κοινωνικής ζωής).
Ο Jean Baudrillard πιστεύει πως αν κοιτάξουμε κάτω από ένα διαφορετικό πρίσμα την κατανάλωση, ως μια ατομική απελευθερωτική διαδικασία που επιτρέπει την αυτοέκφραση των προσωπικών προτιμήσεων μέσα από την κατανάλωση των προϊόντων που μας εκφράζουν, θα διαπιστώσουμε ότι τα προϊόντα περιβάλλουν τον εαυτό και εμπλουτίζουν την ύπαρξη νοηματοδοτώντας τις ζωές, παρακινώντας προς τον συναγωνισμό με τον εαυτό και τους άλλους (κάτι που θεωρεί και ο Georges Perec[67] ως κινητήριο μοχλό προς την ευτυχία), για την αυτοεκπλήρωση και την ατομική επιτυχία.

Προφανώς δεν πρόκειται για μια συλλογική έκφραση απελευθέρωσης πάνω σε κοινά οράματα (παρά μόνο όταν το διεκδικούν συλλογικές εικαστικές ακτιβιστικές δράσεις ενεργοποιώντας συγκεκριμένες τακτικές[68]), αλλά για εξατομικευμένες μορφές συμπεριφοράς.
Έτσι γίνεται περισσότερο σαφές ότι τα προϊόντα επιφυλάσσουν ή επιτρέπουν επισφαλείς, επιμέρους ελευθερίες, για το άτομο, αφού η δράση της επιλογής τους, που διακρίνει κάποιο συγκεκριμένο από κάποια άλλα, κάνει το υποκείμενο (μέσα από τον καθοριστικό ρόλο του σε αυτή την πράξη) να νιώθει ιδιαίτερο και μοναδικό.
Όμως ταυτιζόμενο με την πλαστή εικόνα-αντίγραφο του προϊόντος (*simulacra*) που προσομοιώνει ένα συνολικό περιβάλλον που προσφέρεται από το προϊόν, τελικά αυτή η πράξη καταλήγει να γίνεται τελείως ασυναίσθητα και τυχαία από άποψη επιλογής. (Baudrillard, 1988).
Ο Jean Baudrillard σχολιάζει ότι δεν υπάρχει καμία λογική σχέση *αντιστοιχίας ή συνάφειας*

ανάμεσα στα είδη των αγοραστών και στα καταναλωτικά προϊόντα-αντικείμενα που επιλέγουν, ώστε η σχέση με αυτά να προσδιόριζε τον εαυτό τους, εκφράζοντας την ανεξάρτητη και πολλαπλή διάσταση της σύνθετης προσωπικότητάς τους. (Baudrillard, 1988).

Ο ρόλος της διαφήμισης στην αγορά αντικειμένων /προϊόντων σύμφωνα με τον Jean Baudrillard παίζει έναν τέτοιο απελευθερωτικό ρόλο ως εκπρόσωπος του εαυτού που *αναλαμβάνει την ηθική υπευθυνότητα* (και το βάρος τη ευθύνης) *για* λογαριασμό *ολόκληρης της κοινωνίας,* αποενοχοποιώντας, αποσυμπιέζοντας και αποδεσμεύοντας το καταναλωτικό προϊόν και εκείνο που αντιπροσωπεύει από τα ενοχικά σύνδρομα, αντικαθιστώντας *την πουριτανική ηθικότητα* των απαγορεύσεων με *την ηδονιστική ηθικότητα της καθαρής ικανοποίησης* που πηγάζει από την ειλικρίνεια της πράξης της κατανάλωσης ως αληθινής έκφρασης του εαυτού. (Baudrillard, 1988).
Η διαφήμιση *προωθώντας παράλογες και αχαλιναγώγητες συμπεριφορές*, αποκρυσταλλώνεται πάνω στα αντικείμενα μέσα από τις δυνάμεις που προσφέρει η προσομοιωμένη εικονική πραγματικότητα που προτάσσει. (Baudrillard, 1988).
Με αυτόν τον τρόπο *απελευθερώνει την αντίσταση του ανθρώπου* απέναντι στην καταπίεση *της ευτυχίας* και του επιτρέπει να καταναλώνει για *να γίνει παιδί χωρίς να ντρέπεται*, και *να είναι με τον εαυτό του, προβάλλοντας* ελεύθερα τις απαιτήσεις *και τις επιθυμίες του* στα αγαθά χωρίς να ντρέπεται, κατασκευάζοντας διαμέσου αυτών τον εαυτό του. (Baudrillard, 1988).
Του επιτρέπει *να αισθάνεται προσωρινά ελεύθερος*, του εξασφαλίζει *να φέρεται παράλογα* στον χρόνο που αφιερώνει καταναλώνοντας, *να ικανοποιείται με την ικανοποίησή του* και να συμμορφώνεται με την επιθυμία του εαυτού του, (αυτο)παρέχοντας πρόσβαση *σε ένα είδος ελευθερίας που προέρχεται από την αθέτηση, ξεπερνώντας το ταμπού, το σουπερεγώ και την ενοχή*, προς την ευκαιρία εξαγοράς της ατομικής του πρωτότυπης ηθικότητας. (Baudrillard, 1988).

Τα προβλήματα όμως στην πραγματικότητα που προκύπτουν εντοπίζονται στο ότι η αυτολογοκρισία προσωποποιείται στο αντικείμενο-προϊόν.
Η διαφήμιση *όχι μόνο δεν απελευθερώνει τις διεξόδους αλλά κινητοποιεί κάποια φαντάσματα που μπλοκάρουν αυτές τις διεξόδους* προσωπικής έκφρασης.
Τα υποκείμενα περιγράφονται με τους όρους των αντικειμένων τα οποία κατέχουν[69], (...) *νέα όρια και νέες απαγορεύσεις ανορθώνονται* (για το άτομο) *στο πεδίο των αντικειμένων* όπου αναδύεται *μια επόμενη ηθική τάξη.* (Baudrillard, 1988).
Ο Jean Baudrillard θεωρεί ότι εμφανίζεται μια δυναμική ενσωμάτωση του συστήματος των αναγκών μέσα στο σύστημα των προϊόντων όπου οι ανάγκες αυτές χάνονται ανάμεσα στα προϊόντα.
Επεξηγεί ότι το σύστημα της διαφήμισης *προϊόντων-αντικειμένων* δεν στοιχειοθετεί μόνο γλώσσα αλλά *ένα συνολικό σύστημα σημασιών που έχει την απλότητα και την αποτελεσματικότητα του κώδικα*, που βρίσκει εφαρμογή *στην επωνυμία, στο εμπορικό όνομα, στο σήμα ως διακριτικό ακρωνύμιο*, και όχι μόνο επισημειώνει το προϊόν αλλά επίσης κινητοποιεί εξαγώμενα συμπεράσματα που αντικαθιστούν το ίδιο το *αντικείμενο-πράγμα*. (Baudrillard, 1988).
Το αντικείμενο-προϊόν μας απευθύνεται μέσα από τη γλώσσα αυτών των σημείων.
Η γλώσσα των σημείων[70] (όπως αναφέρει ο Jean Baudrillard) επινοήθηκε ως μια

αποκλειστική, *πλήρης σε σημασιοδότηση και άδεια σε νόημα* γλώσσα που επικάθεται πάνω στο προϊόν και το αναπληρώνει, υποκαθιστώντας ακόμη και την υλική παρουσία του.
Το αντικείμενο -προϊόν μορφοποιείται *σε ένα καθολικό σύστημα αναγνώρισης κοινωνικού κύρους* ως *κώδικας κοινωνικής ισχύος*[71]*(τον οποίο κανείς δεν μπορεί να εγκαταλείψει).* (Baudrillard, 1988).

Ο Jean Baudrillard από την άλλη επισημαίνει ότι η συνείδηση απροϋπόθετης *ελευθερίας* είναι επικίνδυνη για την ύπαρξη προσανατολίζοντας το υποκείμενο στην ασφάλεια των υλικών αντικειμένων, *ωθώντας* κατά συνέπεια *να αντιστέκεται απέναντι στην κοινωνία* και στις συλλογικές συμμετοχικές διαδικασίες του κοινωνικού.
Σημειώνει ότι η πράξη αγοράς /κατανάλωσης ενός αντικείμενου δεν καλύπτει κάποια υλική πρακτική αναγκαιότητα αλλά σημασιοδοτεί το περιεχόμενο της καθημερινής ζωής σε ένα ευρύτερο φάσμα οργάνωσης των αναγκών.
Θεωρεί (ο Jean Baudrillard) ότι απεικονίζει έναν ενεργό συστηματοποιημένο τρόπο σχέσεων που προκαθορίζει τη δραστηριότητα της κατανάλωσης σε παγκόσμιο επίπεδο, *πάνω στην οποία ιδρύεται το συνολικό πολιτισμικό σύστημά μας.* (Baudrillard, 1988).
Ο Jean Baudrillard θεωρεί ότι είναι λανθασμένη η πεποίθηση της ΄προσωποποίησης΄ των ανθρώπινων σχέσεων πάνω στα *αντικείμενα-προϊόντα* όσο επίσης και ότι τα προϊόντα αποτελούν σύνθετες *΄οντότητες΄*, αφού τα προϊόντα είναι διαφοροποιημένα και πολλαπλασιασμένα με αποτέλεσμα να αποκτά την ίδια αξία κάθε διάδραση με το προϊόν, ανεξάρτητα από την ανθρώπινη οντότητα ή την προσωπικότητα του κάθε ατόμου[72]. (Baudrillard, 1988).

αντικείμενα μεταπαραγωγής και δωροδοσίας

Τα αντικείμενα είναι οι προβολές όχι μόνο του ζωντανού αλλά επίσης και του τεχνολογικού.
Η τεχνολογία (ως συνάντηση της ζωής και του υλικού) αφορά την πολιτισμική κατασκευή των πραγμάτων που ελέγχεται και ρυθμίζεται από άλλα πράγματα (*μεταπαραγωγή*) και σημαίνει μιας δεύτερης τάξης παραγωγή πραγμάτων τα οποία παράγουν επόμενα πράγματα[73]. (Grosz, 2001).
Σύμφωνα με τον Michel de Certeau η χρήση ενός αντικειμένου σημαίνει μια δράση *μικροπειρατείας*, που συνιστά για τον Nicholas Bourriaud σε επόμενο επίπεδο, *τη διαδικασία της μεταπαραγωγής*.
Η χρήση προϋποθέτει την αντιγραφή, την κατανάλωση και την οικειοποίηση. (Bourriaud, 2002).
Κάτω από μια χάκερ προοπτική που διέπει το καθημερινό, -*χρησιμοποιώντας ένα αντικείμενο αναγκαστικά το ερμηνεύουμε. Το να χρησιμοποιείς ένα προϊόν σημαίνει να αποκαλύπτεις την αρχή του. Το να διαβάζεις, να βλέπεις, να οραματίζεσαι μια δουλειά είναι να γνωρίζεις πως θα την εκτρέψεις*. (Bourriaud, 2002).
Το εικαστικό αποτέλεσμα της κάθε δημιουργικής παραγωγής αποτελεί πομπό για τον επόμενο παραγωγό, και μπορεί να ειδωθεί ως *μεταπαραγωγή* μιας ανεξάρτητης προϋπάρχουσας παραγωγής. (Bourriaud, 2002).
Με ανάλογους τρόπους στα πλαίσια της συνεργασίας και του διαλόγου ανάμεσα στον

εικαστικό και στο ενεργό κοινό που έρχεται να συνδιαλεχτεί και να αναπτύξει σε πραγματικό χρόνο την καλλιτεχνική δουλειά παρεμβαίνοντας, -αυτή μετατρέπεται μπροστά στο κοινό στο υλικό μιας νέας παραγωγής. (Bourriaud, 2002).
Έτσι λοιπόν *εγκαθιδρύονται σχέσεις κυκλικότητας* μέσα από μια διαδικασία ανακύκλωσης του υλικού σε καλλιτεχνική δουλειά και της δουλειάς σε υλικά.
Όπως αναφέρει ο Boris Groys[74], σε έναν μεγάλο βαθμό η εικαστική δουλειά ορίζεται από την πράξη της διαλογής που επιβιώνει στην αγορά και στο παζάρι.
Εντοπίζεται στην προσωρινή και περιοδεύουσα συλλογή των ευάλωτων υλικών και των αναμειγμένων προϊόντων, διαφορετικών προελεύσεων, τα οποία παράγουν πολλαπλούς συνδυασμούς ταξινομημένων αφηγήσεων σε ένα *μπρικολάζ*.

Σύμφωνα με τον Michel de Certeau οι ΄κατασκευαστικές΄ διεργασίες που παράγουν τα χειροποίητα (DIY) αντικείμενα ανήκουν στις *ευμήχανες (πολυμήχανες) τεχνικές επινοήσεις,* μιας *χειροτεχνικής επινοητικότητας*, αλλά και σε ένα είδος ποιητικής παραγωγής (*ποιητικού μαστορέματος*).
Τα (DIY) αντικείμενα υπό αυτή την έννοια αποτελούν *ευρήματα, ευφυολογήματα* (όπως τα παιχνίδια)[75], -προϊόντα *αισθητικής εντοπισμένων εύστοχων μηχανευμάτων* και *λαθραίες μορφές σκόρπιας μαστορευτικής*. (Certeau de, 2010).
Εμπεριέχουν την ιδέα μιας κατασκευαστικής περιθωριακότητας που συνοδεύεται από τις *τακτικές της εκτροπής οι οποίες προβάλλονται ως μικροαντιστάσεις* όπως είναι η επιβράδυνση, η αντιστροφή και η ανατροπή, απέναντι στον ολοκληρωτικό χαρακτήρα της επανάληψης του μαζικού προϊόντος.
Οι τροποποιήσεις στο επίπεδο των μικρολεπτομερειών θεωρούνται επίσης αειφόρες πρακτικές που προϋποθέτουν μια αναπτυσσόμενη διαλογική διαδικασία με το αντικείμενο υποστηρίζοντας επόμενα επίπεδα ζωής του με την αναχρησιμοποίηση (επανάχρηση), ή την λαθροθηρία που ανήκουν στην γενικότερη ιδέα της *επιβράδυνσης* (ανακύκλωση).
Ως προς τις τακτικές της διαχείρισης των αντικειμένων από *ευμήχανες* καλλιτεχνικές πρακτικές, είναι τέτοιες ώστε να μπορούν να παρακάμπτουν και να μεταστρέφουν τους μηχανισμούς *ελέγχου, πειθαρχίας* ή *εγκλεισμού* (Michel Foucault) που προέρχονται αντίθετα από μη-διαλογικές επιστημολογικές χειρονομίες.
Μπορούν να κατευθύνονται στις καλλιτεχνικές μορφές της *πολιτισμικής παρεμβολής* (*ανατροπής*) (*culture jamming*), σε τεχνάσματα αντι-καταναλωτισμού (παραποίηση, σφετερισμός) παράγοντας εναλλακτικά δίκτυα που στρέφονται στην πολιτική οικονομία του *΄δώρου-αντιδώρου΄*[76] (ανταλλαγής, γενναιοδωρίας, ανταπόδοσης). (Certeau de, 1988), (Certeau de, 2010).

Η συνεταιρική χειρονομία του *΄δώρου΄*[77] κορυφώνεται στο *πότλατς*[78] (*potlatch*) που σύμφωνα με τον Marcel Mauss σημαίνει, δωρίζω, τρέφω και καταναλώνω.
Τα *αντικείμενα-πράγματα* μέσα από την ιστορική πράξη του *΄δώρου΄* (αγαθά-τρόφιμα, γη, υπηρεσία, φυλαχτά, κοσμήματα, πράγματα, άνθρωποι, φιλοξενία[79]) δεν ερμηνεύονται ως αδρανής ύλη αλλά δραπετεύουν από την κλειστή οικονομική σφαίρα και εκλαμβάνονται ως *ιερές έμψυχες ΄οντότητες΄* που μεταφέρουν κύρος, *αίγλη, προσωπικότητα* και *ιστορία*[80]. (Mauss, 1979).
Η ανταλλακτική τελετουργία του *΄δώρου΄* στις τελετές *πότλατς* υποστηρίζονταν από σκηνικές

κατασκευές με μηχανικές εγκαταστάσεις και εκθέσεις αντικειμένων, σαμανιστικές επιδείξεις, επιτελέσεις μεταμφιεσμένων που περιλάμβαναν ρόλους ιερών οντοτήτων και διαμεσολαβητών και διαπνέονταν από το στοιχείο της θυσιαστήριας, χωρίς-τέλος, απεριόριστης, ματαιόδοξης καταστροφικής σπάταλης. (Mauss, 1979).

Ο Hal Foster επισημαίνει ότι μια ανάλογη χαρακτηριστική εικαστική *μεταπαραγωγή*[81] στο παρελθόν παράχθηκε από τις πρακτικές της τέχνης που χρησιμοποίησαν[82]: καθημερινά αντικείμενα (*σουρεαλισμός, dada*), έτοιμα (ως έχουν) κοινότυπα βιομηχανικά αντικείμενα (*ready-mades*), ή ταπεινά (φτωχά) υλικά (*Arte Povera*).
Το έργο τέχνης στην εποχή της πληροφορίας (όπως αναφέρει ο Hal Foster) διαδέχθηκε την εποχή της παραγωγής και ακολουθεί την ιδέα της *μεταπαραγωγής*[83]. (Foster, 2003).
Στο πλαίσιο της διανομής της πληροφορίας στα λογισμικά ανοικτού κώδικα, τα *έτοιμα αντικείμενα* δεν λαμβάνονται ως δεδομένα, αλλά επίσης επεξεργάζονται μέσα από πράξεις *΄επινόησης και επιλογής΄, ΄χρήσης και λήψης΄* (Nicolas Bourriaud) και στη συνέχεια επαναποδίδονται στην κοινότητα.

ενεργά εικαστικά αντικείμενα

Το σύνολο των αρχών του Dada, με έμφαση σε πρακτικές που ανοίγονταν στον χώρο (σε δράσεις ή σε πράξεις με την εμπλοκή των θεατών) από τη δεκαετία του ’60 ακολούθησε έναν προσανατολισμό γύρω από την ιδέα των *΄ενεργών αντικειμένων΄*, προβλέποντας ανοικτά το ενδεχόμενο συμμετοχής του κοινού[84].
Όπως αναφέρει ο Christian Kravagna[85] *επιχειρήθηκε να αντικατασταθεί το εννοιολογικό περιεχόμενο του έργου τέχνης με τα ΄επικοινωνιακά αντικείμενα΄ ή τα ΄ενεργά δραστικά αντικείμενα΄, τα οποία υπαινίσσονταν, μια λίγο έως πολύ, καθορισμένη χρήση*[86].
Χειρισμοί και σωματικοί διάλογοι με διάφορα αντικείμενα αντικατέστησαν προγενέστερες απόψεις περί ανακλάσεως των δράσεων των υποκειμένων πάνω σε ΄βουβά΄ αντικείμενα.
Σε αρκετές περιπτώσεις αυτές οι νεότερες θεωρήσεις αποκτούσαν κατά περίπτωση ισχυρό εννοιολογικό κριτικό βάρος, όμως τελικά όπως επισημαίνει ο Christian Kravagna, δεν κατάφεραν να διαφοροποιηθούν από το κλειστό περιοριστικό πλαίσιο της αισθητικής αυτονομίας της τέχνης που αυτοτροφοδοτούνταν υποβοηθώντας τη διακίνηση των αντικειμένων τέχνης στην αγορά. (Kravagna, 1998).

Ο εικαστικός Franz Erhard Walther τη δεκαετία του ΄60 υπονόμευσε το ρόλο του εικαστικού ως πνευματική αυθεντία για χάρη περισσότερο δημοκρατικών αισθητικών που ήταν εξαρτημένες από την αλληλεπίδραση των θεατών, τη συμμετοχή τους γενικότερα και τους χειρισμούς τους πάνω σε σχεδιασμένα προσφερόμενα εικαστικά αντικείμενα[87].
Τα *΄επιτελεστικά αντικείμενα΄* του εικαστικού Franz Erhard Walther συνοδεύονταν από ένα σύνολο οδηγιών και δράσεων και απευθύνονταν στο κοινό για τον προσδιορισμό ενεργειών από τους συμμετέχοντες (Kravagna, 1998) παράγοντας σχεσιακούς κοινούς τόπους υποσυνόλων κοινωνικής ομαδοποίησης (κοινωνικής μεμβράνης).
Χαμηλής τεχνολογίας, διαλογικές διαδράσεις με κοινωνικά αντικείμενα που λειτουργούσαν ως ανθρώπινες τεχνοεπεκτάσεις, έχουμε από τη δεκαετία του ΄70, από τους βραζιλιάνους

εικαστικούς Helio Oiticica, Lygia Clark και Lygia Pape, τα οποία συνεχίστηκαν τα επόμενα χρόνια κληρονομώντας την ιδέα της διαλογικότητας και της σχεσιακότητας με το κοινό μέσα από μορφές συμμετοχής, από το 2000, στον εικαστικό Ricardo Basbaum (κοντά στο ίδιο πνεύμα).
Τα προσφερόμενα προς το κοινό για ανάγνωση και χειρισμούς τυποποιημένα επαναλαμβανόμενα αντικείμενα από τον Ricardo Basbaum, επιδιώκουν να ενταχθούν στο ευρύτερο πλαίσιο του δημόσιου χώρου και της δημόσιας και προσωπικής κοινωνικής ζωής στα τοπικά κοινωνικά και πολιτικά πλαίσια[88], επισημαίνοντας τις υποκειμενικές ταυτότητες που εγγράφονται από τις ανοικτές διαδράσεις μαζί τους[89].

παραδείγματα:

Διαλογικά εικαστικά αντικείμενα από τους βραζιλιάνους εικαστικούς:

-Helio Oiticica, *Parangoles* (1964) ενδύματα /κάπες που φοριούνται για τη συμμετοχικότητα του κοινού μέσα από αναπτύξεις χειρονομιών και σωματικών κινήσεων (αναδημιουργία: *virtual Parangolés*, 1994, από το Bioinformatica, X-Art Foundation της N.Y.), *Bólides* (1963), (*Fireballs*) που προσφέρονται για τον μετασχηματισμό τους από το ακροατήριο (το κοινό), προς την τροφοδότηση της εμπειρίας για κριτική εμπλοκή στην πολιτική ζωή.

-Lygia Clark, *Relational Objects - Goggles* (1968) *γυαλιά* με καθρέπτες για τη δημιουργία ενός κοινού συνομιλητικού περιβάλλοντος, κ.α. όπως διαλογικά *-γάντια, -μάσκες, -ενδυμασίες*, που διατίθενται στο κοινό για πειραματισμό και οργάνωση ρυθμιζόμενων *κοινών-και-σε-απόσταση* τόπων, *Hand Dialogue* (1966), (*moebius strip* ή *Möbiusband*) ταινίες που αδυνατίζουν τα όρια του χώρου και συνέχουν ενοποιώντας την αίσθηση του μέσα (εσωτερικό) με το έξω (εξωτερικό) παρεμβάλλοντας τη σωματική εμπειρία σε έναν *–μεταξύ*, κοινό χώρο.

-Lygia Pape, *Divisor* (1968), (*Divider*) φοριέται συλλογικά ενσωματώνοντας ηθικές και πολιτικές σημασίες *κοινών-και-σε-απόσταση* τόπων *σε-κίνηση* (*–μεταξύ*), της συλλογικής και της υποκειμενικής εμπειρίας. (Beloff, 2008).

εμβληματικά σχεσιακά αντικείμενα

Ο Jean Baudrillard δίνει έμφαση στις σχέσεις που παράγει το αντικείμενο, που ενεργοποιούνται *μέσα από σχέσεις εσωτερικότητας – μεταβατικότητας που το εμπλέκουν στους ανθρώπινους χειρισμούς, στις χειρονομίες ή στα γεγονότα (συλλογικά ή ατομικά).*
Για να γίνει αντικείμενο κατανάλωσης θα πρέπει να μετατραπεί σε σημείο, κάτι που σημαίνει πως θα πρέπει να γίνει εξωτερικό στη σχέση την οποία σημασιοδοτεί αυθαίρετα[90].
Τα *προϊόντα-αντικείμενα* λειτουργούν ως καθαρά σημεία, πλήρη σε αναφορές και παραπομπές, όμως προτάσσουν επιμέρους τη χαρακτηριστική τους μοναδικότητα. (Baudrillard, 1988).

Υπερβαίνοντας την αφηρημένη συστηματοποιημένη σχέση (αντικείμενο-σημείο) προσωποποιείται και καταναλώνεται στη διαφορά του, συνεπιφέροντας τροποποιήσεις στις ανθρώπινες σχέσεις οι οποίες γίνονται σχέσεις κατανάλωσης μέσα από τα αντικείμενα (το άλλοθι της σχέσης) ως απαραίτητοι διαμεσολαβητές και υποκατάστατα σημεία αυτο-εκπλήρωσης. (Baudrillard, 1988).
Εκείνο που καταναλώνεται τελικά δεν είναι τα αντικείμενα αλλά η σχέση καθεαυτό επισημειώνοντας την απουσία της, οδηγώντας στο είδος της μη-ζωντανής σχέσης που καταναλώνεται σε μια σειρά αντικειμένων[91]. (Baudrillard, 1988).
Απόρροια των παραπάνω είναι ότι οι ανθρώπινες σχέσεις δεν εγγράφονται στα πράγματα (σε αντίθεση με εκείνο που διεκδικούσε ο Georges Perec), τα οποία θα πρέπει πρωτογενώς να έχουν παρόν ή ιστορία, αλλά αντίθετα τα αντικείμενα γίνονται εξωτερικά σημεία στη σχέση (λ.χ. στο ζευγάρι) περιγράφοντας την απουσία της σχέσης-σημείο, που λειτουργεί σε συνέχεια με το σύστημα των σημείων των αντικειμένων που την επισημειώνουν.

Η Lygia Clark *πρότεινε το ΄σχεσιακό αντικείμενο΄* ως ένα αντικείμενο που μεσολαβούσε *χωρίς κάποια εκφραστική αυτόνομη ταυτότητα ή υλική σπανιότητα, το οποίο δέχονταν στα νοήματά του μόνο την πορεία των πράξεων συμμετοχής του κοινού* (των θεατών)[92] που εγγράφονταν πάνω του. (Brett, 2002).
Ο Manuel Borja-Villel[93] αναφέρει για τα *σχεσιακά αντικείμενα* (*objetos relacionais*) της Lygia Clark που είναι ακατέργαστα και απροσδόκητα αντικείμενα σε έναν ποιητικό χώρο, ότι αυτά χειρίζονται ψυχοθεραπευτικά πάνω στους συμμετέχοντες και συνδέονται με τις αισθητηριακές τους ενέργειες μεταθέτοντας τα ψυχοσωματικά τους όρια ανάμεσα στο υποκείμενο και το αντικείμενο.
Σημειώνει επίσης ότι η Lygia Clark αποδίδει στα αντικείμενα αξία *΄μεταβατικών αντικειμένων΄* που ικανοποιούν την εγκατάσταση σχέσεων μεταξύ του υποκειμένου με τον εαυτό του και με τους άλλους, εμπλέκοντας το κοινό στη δημιουργική διαδικασία και τη χρήση τους με βάση ίσως κάποιες γραμμένες οδηγίες.
Αντίστοιχα οι επικοινωνιακές ιδιότητες των πρώιμων κινητικών αντικειμένων και των πλαστικών φορετών κατασκευών[94], (*Multiple Clothing*, 1965) της δεκαετίας του ΄60, από τον εικαστικό Stephen Willats, απέδιδαν έμφαση στη -*μεταξύ* σχέση των ανθρώπων και των αντικειμένων, στη διυποκειμενικότητα και στις διανθρώπινες κοινωνικές σχέσεις, *έτσι ώστε να μην εξαντλούνται στην επικοινωνιακή σχέση μεταξύ των εικαστικών και του κοινού* (όπως λ.χ. στο είδος της συμβατικής περφόρμανς) *αλλά να ανοίγονται σε υπάρχοντες κοινωνικούς χώρους επενδύοντας σε αυτούς.* (Kravagna, 1998).

Ο Guy Brett[95] αναφέρει ότι ο Ricardo Basbaum μεταφράζει τη σκέψη των Lygia Clark, Lygia Pape, και Helio Oiticica[96] στις σημερινές συνθήκες προς μια *ανοικτή και όχι απόλυτη* κατεύθυνση.
Βρίσκει κριτικά εναλλακτικές σχέσεις σε πολλαπλά επίπεδα που αφορούν: -την πολιτιστική (βραζιλιάνικη) κληρονομιά πέρα από την *επιφανειακή φορμαλιστική μίμηση και την ΄φορμαλιστική ομορφιά΄*, -το εικαστικό αντικείμενο στην εναλλακτική του, πέρα από την *εκφραστική ατομική πνευματική γλυπτική του διάσταση*, -τη μετάθεση της φύσης της τέχνης από το αυτιστικό και *αυτόνομο περιβάλλον* (*ως τέχνη-για-την-τέχνη*) *προς τη συνάφειά της με το πολιτιστικό και κοινωνικό περιβάλλον, επιζητώντας τρόπους όπου μπορεί να αλληλεπιδρά*

με τη ζωή και τους ανθρώπους και να κινητοποιεί διαδικασίες αλλαγών. (Brett, 2002).
Αυτές οι σκέψεις προάγουν *μια νέα αντίληψη για τον επικοινωνιακό χαρακτήρα της εικαστικής δουλειάς από την υπερνίκηση των μορφών αποξένωσης και τελικότητας προς την διάνοιξη του πεδίου της πιθανότητας,* όσο επίσημα και *μια νέα* (μεταβατική) *λειτουργία για το αντικείμενο στη μεσολάβηση των διανθρώπινων ανταλλαγών ως* συνθήκη *σχετικά με την αρχέτυπη σχέση του Εγώ-Εσύ*[97]. (Brett, 2002).

παράδειγμα:

Ο Ricardo Basbaum στο εικαστικό του πρόγραμμα NBP (*New Bases for Personality*)[98] που βρίσκεται σε εξέλιξη στο πεδίο των (μικρο)πολιτικών τακτικών του πολιτισμού, επιδιώκει την *ειρωνική ανατροπή, σε απόσταση από τους χειρισμούς της παγκόσμιας εταιρικής ισχύος, στην πληροφοριακή εποχή.* (Brett, 2002).
Στη σειρά, *΄Would you like to participate in an artistic experience?΄* από τον Ricardo Basbaum που ξεκίνησε το 1994 και βρίσκεται σε εξέλιξη, μέσα από μια πρόσκληση συμμετοχής, ένα βιομηχανικό εμβληματικό αντικείμενο με συγκεκριμένη μορφή που μπορεί να αντιγραφεί σε πολλά αντίτυπα[99], δύναται να τοποθετηθεί οπουδήποτε, σε οποιαδήποτε θέση χωρίς σεβασμό απέναντι σε εκείνο που θεωρείται ΄κανονική΄ σχέση με τον περιβάλλοντα χώρο, προσφέρεται στους συμμετέχοντες στην εμπειρία της κυριολεκτικής χρήσης ή της αχρηστίας του. (Moreira, Maria, 2002).
Ο Ricardo Basbaum περιγράφει το *εμβληματικό αντικείμενο* ως ένα *στυλιζάρισμα του ματιού.* Το συγκεκριμένο αντικείμενο φαίνεται ότι *παράγεται μαζικά. Δίνεται στους ανθρώπους ως ένα στοιχείο περιέχων (δοχείο) που μπορούν να το τοποθετήσουν στα σπίτια τους και να το χρησιμοποιήσουν όπως αυτοί επιθυμούν.* (Brett, 2002).
Οι πιθανότητες της διάδρασης σε αυτό το πλαίσιο αποκτούν τα χαρακτηριστικά της *αναστρεψιμότητας* και της *κοινοτοπίας*[100]. (Moreira, Maria, 2002).
Οι διαλογικές *ανθρώπινες σχέσεις στο περιβάλλον γύρω από το αντικείμενο, εξερευνούνται περεταίρω από μια σειρά διαγραμματικών σχεδίων τα οποία είναι επιμέρους χάρτης, δυναμικό πεδίο και μουσική παρτιτούρα.* (Brett, 2002).
Ο Ricardo Basbaum τ*εκμηριώνει φωτογραφικά τις διαφορετικές αυτές προσαρμογές* και ζητά κείμενα τα οποία αναρτά από τις σχεσιακές αυτές εμπειρίες χρήσης.

υβριδικά (ημι)αντικείμενα (ημι)υποκείμενα

Το *΄υβρίδιο΄* όπως σημειώνει ο Guy Brett είναι ένας όρος που χρησιμοποιείται από τον Ricardo Basbaum για μια νέα οντότητα που σχηματοποιείται όταν ένα πρόσωπο, φοράει, χειρίζεται, ή κινεί κάποιο *σχεσιακό αντικείμενο*[101].
Συντίθεται ως ένα είδος *τεχνοσώματος που μορφοποιείται την ίδια ώρα από το επιπρόσθετο σώμα + το καλλιτεχνικό αντικείμενο, το βιολογικό πλέγμα + τα επεξεργασμένα βιομηχανικά υλικά.*
Ο Bruno Latour επιδιώκοντας να προσεγγίσει την επιστήμη θέτει το ρητορικό ερώτημα γύρω από την θέση της[102]. Αν βασίζεται σε μορφές ζωής (όπως: πρακτικές, εργαστήρια, δίκτυα),

απαντάει πως σίγουρα όχι προς την πλευρά των πραγμάτων (που στρέφονται στον εαυτό τους) βάση του γεγονότος της κατασκευής τους, αλλά ούτε όμως *προς την πλευρά του υποκείμενου*, ή *οποιοδήποτε άλλο όνομα θέλει να δώσει κανείς προς αυτή την πλευρά όπως: κοινωνία, νόηση, πνεύμα, παιχνίδι της γλώσσας, επιστήμες, ή πολιτισμό*[103]. (Latour, 1993 σ. 25).
Προτείνει συμπερασματικά να τοποθετηθεί η πρακτική της επιστήμης σε ένα χώρο (-*μεταξύ*) στη μέση μιας γραμμής που συνδέει τον *πόλο Αντικείμενο* με τον *πόλο Υποκείμενο* (προς τα δεξιά), -στην υβριδική ανάμειξη των δύο, ως *μερικό αντικείμενο* και μερικό υποκείμενο[104].

Ο Bruno Latour θεωρεί ότι είναι λανθασμένη η παραγνώριση της ύπαρξης του μη-ανθρώπινου στοιχείου, όσο επίσης και η αγνόηση ότι το φυσικό, το τεχνητό και το κοινωνικό, δεν βρίσκονται σε καθαρές μορφές αλλά συνυπάρχουν στη μορφή ΄υβριδίων΄. Θεωρεί ότι αντί να αντιδιαστέλλουμε τον κόσμο των υποκειμένων (Κοινωνία) προς τον κόσμο των αντικειμένων (Φύση) θα πρέπει να τοποθετήσουμε την πραγματικότητα στον κόσμο των *΄ημι-αντικειμένων΄* (*quasi-objects*) και των *΄ημι-υποκειμένων΄* (*quasi-subjects*), δηλαδή στη μοναδική ουσία του μονισμού των υβριδίων ανάμεσα στο κοινωνικό και μη-κοινωνικό, όπως και στο σύνθετο τεχνοπολιτικό σώμα (*cyborg*) ανάμεσα στο ανθρώπινο και στο μη-ανθρώπινο[105].
Σύμφωνα με τον Bruno Latour *η μοντέρνα κατάσταση επέβλεπε τη γέννηση του διαχωρισμού με το ΄μη-ανθρώπινο΄ -πράγμα, αντικείμενο, ή κτήνος*, (…) ενώ από την άλλη *επέτρεπε την εξάπλωση των υβριδίων αρνούμενη όμως την ύπαρξή τους και τις προοπτικές τους*[106]. (Latour, 1993).
Οι μοντέρνοι επέτρεψαν τις πρακτικές της διαμεσολάβησης (*διαχώρισαν προσεκτικά τη Φύση από την Κοινωνία*) *για να ανα-συνδυάσουν όλα τα δυνατά τέρατα* (έξω από το κοινωνικό) *χωρίς να επιτρέψουν να έχουν όμως καμία επίδραση στο κοινωνικό πλέγμα, ή ακόμα και επικοινωνία με αυτό*[107].
Το παράξενο της ύπαρξη των τεράτων, δεν έθεσε κανένα πρόβλημα, επειδή αυτά τα τέρατα δεν υπήρχαν δημόσια και επειδή η τερατώδης συνέπεια παρέμενε ανεξιχνίαστη. Αυτό που οι προ-μοντέρνοι είχαν για πάντα αποκλείσει[108]*, οι μοντέρνοι μπορούσαν να το προσεγγίσουν* υπό συνθήκες, ενώ *από τότε η κοινωνική επιταγή ποτέ δεν άλλαξε στάση ώστε να συμβαδίσει, σημείο προς σημείο, με την φυσική εντολή.* (Latour, 1993).
Τα υβρίδια (αθόρυβα) αθέατα συνεχίζουν να πολλαπλασιάζονται σήμερα ως αποτέλεσμα του χειρισμού αυτού, πάνω στον προηγούμενο διαχωρισμό[109].
Αναφέρει χαρακτηριστικά πως σήμερα *τα υβρίδια και τα τέρατα, -αυτό που η Donna Haraway ονομάζει cyborgs* (τεχνοσώματα) *και tricksters* (τεχνάσματα-φάρσες), *των οποίων η ερμηνεία εγκαταλείφθηκε, -είναι σχεδόν τα πάντα! συνθέτουν όχι μόνο τη συλλογικότητά μας αλλά επίσης και αυτό που αθέμιτα ονομάζεται προ-μοντέρνο.* (Latour, 1993).

οιονεί αντικείμενα

Το παράσιτο αντίστοιχα για τον Michel Serres είναι ο σχεσιακός χαρακτήρας και η θέση του ως ένα διάμεσο που βρίσκεται ανάμεσα (-*μεταξύ*).
Το παράσιτο *πρωτίστως αποτελεί μια στοιχειώδη* διυποκειμενική *σχέση* (Serres, 2009) και δεν

τίθεται κανονικά ερώτημα γύρω από την ταυτότητα του παράσιτου, αν δηλαδή είναι, -ον, -δέσμη σχέσεων, -απολήξεις σχέσεων, -κομμάτια όντων, -αντικείμενο /πράγμα, -*οιονεί αντικείμενο* ή *οιονεί υποκείμενο* (έννοιες τις οποίες εισήγαγε ο Michel Serres το 1987), εφόσον μπορεί να είναι κατά περίπτωση όλα αυτά.
Στον συλλογισμό του το παράσιτο δεν είναι υποκείμενο αλλά *οιονεί-υποκείμενο* (ή οιονεί αντικείμενο)[110] που όταν βρίσκεται σε κίνηση συνιστά συλλογικότητα ενώ όταν σταματά συνιστά άτομο[111].

Ο Bruno Latour αντιλαμβάνεται το *οιονεί-αντικείμενο* (όσο και το *οιονεί-υποκείμενο*) ως μια ενεργή και κινητική έννοια που συνδυάζει φυσικά και πολιτισμικά χαρακτηριστικά που ο χαρακτήρας τους είναι να διαμεσολαβούν -*μεταξύ* των ακίνητων στατικών για τη σκέψη μας αντικειμένων και των ανθρώπινων ρευστών σε μεταβολές υποκειμένων. (Latour, 1993).
Η κεντρική ποιότητα του οιονεί εντοπίζεται (όπως αναφέρει ο Bruno Latour) στην ικανότητά του να συνδυάζει και να φέρνει μαζί διπολικούς κόσμους.
Μέσα από την έννοια του *οιονεί-αντικειμένου* φαίνεται να κατανοείται καλύτερα η σχέση υποκειμένου-αντικειμένου χωρίς να συγκρατούνται (όπως αναφέρει) απλώς τα χαρακτηριστικά του ενός ή του άλλου για να το προσδιορίσουν, αλλά ο προσδιορισμός τους να προκύπτει μέσα από τη σχέση αυτών των δύο πλευρών ως ένα σύνολο που τους αποδίδει εκ των υστέρων το νόημά τους.
Σύμφωνα με τον Bruno Latour η τοπολογία των *οιονεί-αντικειμένων*[112] ορίζεται *ανάμεσα και από κάτω από τους δύο πόλους*, τον πόλο Υποκείμενο/Κοινωνία και τον πόλο Φύση[113], ακριβώς γύρω από τον τόπο όπου ο δυϊσμός και η διαλεκτική διακυμαίνονταν στο διηνεκές χωρίς να είναι σε θέση να έρθουν σε συμφωνία με αυτούς τους δύο πόλους.
Το οιονεί δυνητικό διαφεύγον αντικείμενο μπορεί να είναι ένα θραυσματικό αποσπασμένο ψυχολογικό σπάραγμα που ανήκει στο προσυνειδητό του υποκειμένου.

αντικείμενο *΄μικρό-α΄*

Ο Slavoj Žižek στη βάση του λακανικού *αντικείμενου ΄μικρό-α΄*[114] αναφέρει ότι το αντικείμενο αυτό αποτελεί την υλική παρουσία ενός θραύσματος της πραγματικότητας[115], καθώς είναι ένα κατάλοιπο ή απομεινάρι που κυκλοφορεί ανάμεσα στα υποκείμενα ως αντικείμενο δοσοληψίας ή ανταλλαγής ως ένα είδος εγγύησης ή ενέχυρου. (Žižek, 2006).
Σύμφωνα με τον Jacques Lacan το (αποχωρισμένο) *αντικείμενο ΄μικρό –α΄*, (*object petit -a* ή *object petit autre*) είναι *ένα μικρό κάτι του υποκειμένου που αποσπάται* ως αυτοακρωτηριασμός, ή πιθανά και ως οφθαλμαπάτη, *ενώ είναι ακόμη δικό του, -ακόμη κρατημένο* από το υποκείμενο και παράγεται ως έλλειψη[116]. (Lacan, 1982).
Κατανοείται ως ένα (προνομιούχο) αποχωρισμένο αντικείμενο που επισημαίνεται πάνω του το υποκείμενο και εμφανίζεται με δύο μορφές:
α/ ως προϊόν αποχωρισμού από *το υποκείμενό του, όπου για να συσταθεί αποχωρίστηκε σαν όργανο,*
β/ ως σύμβολο έλλειψης ή αποτέλεσμα στέρησης και βάσκανο. (Lacan, 1982).

Για τον Slavoj Žižek το *΄αντικείμενο μικρό-α΄*[117], (ή Πράγμα, ή Άλιεν΄) είναι το αντικείμενο

που βρίσκεται μέσα στο υποκείμενο, στην καρδιά του υποκείμενου, (όπως αναφέρει) το οποίο ανθίσταται στην υπαγωγή του σε ένα συμβολικό δίκτυο[118].
Παράγεται ως κατάλοιπο, απομεινάρι, υπόλειμμα κάθε σημαίνουσας διεργασίας[119], *-ως ένα καθαρό κενό* που ενσαρκώνει την επιθυμία ή τον τρόμο, ή το σοκ, -ως αίτιο της επιθυμίας, ταυτόχρονα ελκυστικό και αποτρόπαιο για το υποκείμενο από όπου διαιρέθηκε και του προκάλεσε -ενοχή, -ντροπή, -υστερία, ΄ορμή θανάτου΄[120]. (Žižek, 2006a).

μερικό (αισθητικό) **αντικείμενο, όργανα χωρίς-σώμα**

Ο Nicolas Bourriaud[121] αναφέρει ότι ο Félix Guattari προσδιόρισε ως *΄μερικό αντικείμενο΄* (*partial object*) στην εικαστική δουλειά το ερώτημα που απευθύνει η ίδια η εικαστική δουλειά στον παρατηρητή, λαμβάνοντας υπόψη την αισθητική ροή (*μεταβίβασης υποκειμενικότητας*) που ΄πηγάζει΄ από αυτήν[122]. (Bourriaud, 1998).
Η επισήμανση αυτή απορρέει από την *΄σχετική υποκειμενική αυτονόμηση΄* του έργου, όπως συμβαίνει αντίστοιχα με το *αντικείμενο μικρό-α* για το λακανικό υποσυνείδητο.
Το *μερικό* (ψυχαναλυτικό) *αντικείμενο* (το *αντικείμενο μικρό-α*, του Jacques Lacan) είναι προσκείμενο στο σώμα και *σημειώνει την αυτονόμηση των συνισταμένων της ασυνείδητης υποκειμενικότητας και την υποκειμενική αυτονόμηση αναφορικά με το αισθητικό αντικείμενο.* (Guattari, 1995).
Το*΄μερικό αντικείμενο΄* ως εκείνο που αποσπάται, αποκτά το κύρος του *΄μερικού δηλωτή΄* του οποίου η αξίωση για αυτονομία από το εικαστικό έργο κάνει δυνατή την *΄καλλιέργεια νέων πεδίων αναφοράς΄*, συνεργάζοντας την εικαστική δουλειά με το συνεχές της *συσκευής* της ύπαρξης. (Bourriaud, 1998).
Η θεωρία για το *΄αισθητικό μερικό αντικείμενο΄* ως *΄σημειωτικό σημείο΄* το αποχωρίζει από την συλλογική παραγωγή[123], προσδιορίζοντας την τέχνη ως μια κατασκευή προσωπικών απόψεων που προάγονται με τη βοήθεια της αντίληψης και των αλληλοεπιδράσεων. (Bourriaud, 1998).

Ο Slavoj Žižek εξηγεί[124] ότι εκείνο που ο Jacques Lacan ονομάζει (προσηλωμένο βλέμμα) ως *αντικείμενο ΄μικρό –α΄, αναφέρεται στο τμήμα της εικόνας μας που αποδρά από την πραγματικότητα σαν από καθρέπτη συμμετρικής σχέσης.*
Αναφέρει πως *όταν βλέπουμε τον εαυτό μας ΄από έξω΄, από αυτό το απίθανο σημείο, το τραυματικό χαρακτηριστικό δεν είναι ότι εγώ εξαντικειμενοποιούμαι μειούμενος σε ένα εξωτερικό αντικείμενο για το βλέμμα,* (ψύχωση)*, αλλά αντίθετα,* (…) πως *αυτό το οποίο με παρατηρεί –με παρακολουθεί από έξω,* σημαίνει για την *ενατένισή μου* πως *δεν είναι πια δική μου, είναι κλεμμένη από εμένα.* (Žižek, 2004).
Ένας αντίστοιχος μυστήριος (διχασμένος) *αναδιπλασιασμός,* αναφέρει ο *Slavoj Žižek,* παρουσιάζεται *στη φημισμένη χαρακτηριστική σκηνή από τον David Lynch* στο κινηματογραφικό έργο *του Lost Highway,* (1997)[125]. (Žižek, 2004).
Το αυτόνομο μερικό αντικείμενο -΄όργανα-δίχως-σώμα΄[126] (αναφέρει ο Slavoj Žižek) *αναδύεται επίσης* σε μια σκηνή του θεάτρου *club silencio*, στο κινηματογραφικό έργο *Mulholland Drive*, (2001) του David Lynch, *που συνεχίζει να παραμένει συγκρατημένη στην πραγματικότητα, αν και παρενοχλώντας* τον θεατή *ξεφεύγει από αυτήν*[127].

Οδηγείται *στην πλήρη αυτονομία της προκαλώντας την αποσύνθεση της πραγματικότητας από μόνη της!* (…) όπου *αυτό που επιβεβαιώνεται είναι ο διαχωρισμός μεταξύ πραγματικότητας και αληθινού, όπου το Αληθινό συνεχίζει ακόμη και όταν η πραγματικότητα αποσυντίθεται*[128]. (Žižek, 2004).
Εμφανίζεται (αναφέρει ο Slavoj Žižek) *η αντίθεση μεταξύ του δυνητικού και του πραγματικού,* όπου *το Λακανικό Αληθινό βρίσκεται στην πλευρά του δυνητικού. Αυτό το Αληθινό,* εξηγεί ο Slavoj Žižek*, είναι το φασματικό Αληθινό στην καθαρότητά του,* με *το* πρώτο *σοκ* να *ακολουθείται από μια* (πιθανή ανεπιτυχή) *εξήγηση που επανεγκαθίσταται στην συνηθισμένη πραγματικότητα.* (ότι λ.χ. ακούγεται προμαγνητοφωνημένη μουσική και η τραγουδίστρια μιμείται την πράξη του τραγουδίσματος, -είτε ότι το τηλέφωνο συνεχίζει να καλεί γιατί υπάρχει ενδεχομένως και ένα δεύτερο τηλέφωνο που καλεί). (Žižek, 2004).
Ο Slavoj Žižek συνεχίζει πως *αυτή η υπερβολή είναι εκείνο που αποκαλεί ο Jacques Lacan, lamella, το απείρως πλαστικό αντικείμενο που μπορεί να αλληλο-μεταθέτει (μετατοπίζει) τον εαυτό του από το ένα μέσο στο άλλο: από την υπερβολική (μετα-σημασιολογική) κραυγή (που είναι σιωπηλή) σε μια κηλίδα (ή μια αναμορφική (άφωνη) οπτική διαστροφή),* (…) *κάμπτοντας τον χώρο γύρω από το υποκείμενο που ουρλιάζει βουβά (στην αποσωματοποιημένη μη-θνητή φωνή του).* (Žižek, 2004).
Οι Gilles Deleuze & Félix Guattari αναφέρουν ότι το *΄δίχως-όργανα-σώμα΄*[129] (αντικείμενο) δεν είναι το απομεινάρι μιας χαμένης ολότητας, αλλά μια αντιπαραγωγή που δεν παράγει τίποτα, που πάνω της γατζώνονται μηχανές-όργανα.
Τα όργανα επιμέρους-αντικείμενα είναι αντίθετα από το *΄σώμα-δίχως- όργανα΄* και μπορούν να θεωρηθούν σύμφωνα με τους Gilles Deleuze & Félix Guattari ότι είναι το ίδιο πράγμα *με το ΄_όργανα-δίχως-σώμα΄ αποτελώντας τις άμεσες δυνάμεις του σώματος, ενώ εκείνο αποτελεί την ακατέργαστη ύλη για τα όργανα-επιμέρους-αντικείμενα.* (Deleuze, Gilles – Guattari, Felix, 1973). Ο Michel Foucault έβλεπε το σώμα ως έναν *τρισδιάστατο όγκο οργάνων που συνδέονται μεταξύ τους με σχήματα εξάρτησης και επικοινωνίας* (…). (Foucault, 1987).

το πράγμα - πλάσμα Odradek

Σύμφωνα με τον Slavoj Žižek το πράγμα Odradek[130] για τον Franz Kafka *είναι ένα υπερβατικό ή γελοίο*: *΄μερικό αντικείμενο΄*[131] *στο οποίο μεταμορφώνεται το υποκείμενο χωρίς να μπορεί να απαλλαγεί από αυτό.*
Σε σχέση με τα χαρακτηριστικά του αναφέρει ο *Slavoj Žižek πως αν και είναι ανθρώπινα (μιλάει, γελάει, έχει δύο πόδια) το ίδιο όμως εμφανίζεται ως μη-ανθρώπινο ον*[132] *που μεταμορφώνεται σε κάτι (σε κείμενο, σε έντομο, σε κουβαρίστρα).* (Žižek, 2006b).
Ο Franz Kafka στο κείμενό του[133] αναφέρει για το πλάσμα *Odradek* πως περιγράφεται από μια λέξη με σλαβονική ή γερμανική ρίζα, και μοιάζει με ένα καρούλι που έχει τυλιγμένες κλωστές με ξεφτισμένα νήματα.
Σύμφωνα με τον Jorge Luis Borges είναι *ένα θραυσμένο κατάλοιπο* που είναι *αδύνατον να το εξετάσει κανείς από κοντά*[134]. (Borges, 1983).

Για τους Gilles Deleuze και Félix Guattari το *Όντραντεκ* (*Odradek*) είναι μια αλλόκοτη και αχρησιμοποίητη *΄μηχανή΄* που την περιγράφουν ως *μια πλατιά μπομπίνα, εφοδιασμένη με*

διάσπαρτες άκρες, «με μια μικρή εγκάρσια στρόφιγγα στην οποία προστίθεται ένας ξύλινος τάκος σε ορθή γωνία» για να διασφαλίζει την ευστάθεια της μηχανής. (Deleuze, Gilles – Guattari, Felix, 1998).
Όπως αναφέρουν οι αφηρημένες *΄μηχανές΄* του Franz Kafka η *΄μπομπίνα΄ Όντραντεκ*, όσο επίσης η υπερβολικά αφηρημένη *΄μηχανή΄* της *Αποικίας των τιμωρημένων*, κ.α. αντιπροσωπεύουν *το απεριόριστο κοινωνικό πεδίο και το σώμα της επιθυμίας*[135].

Ο Jacques Lacan αναφέρεται επίσης στο *αντικείμενο-κουβαρίστρα*, (που είναι το πλάσμα Όντραντεκ - Odradek) *που σχεδιάστηκε* σε ένα σχήμα όπου προβάλλεται το υποκείμενο, *δεμένη πάνω του με ένα νήμα που αυτός κρατά*.
Εκφράζει αυτό που αποσπάται (*μερικό αντικείμενο*, *΄μικρό-α΄*) από το υποκείμενο στη δοκιμασία του αυτοακρωτηριασμού (…). (Lacan, 1982).
Επεξηγεί πως η κίνηση της κουβαρίστρας είναι η απάντηση του υποκειμένου σε αυτό που η απουσία (της μητέρας) ήρθε να δημιουργήσει. Η κουβαρίστρα *είναι ένα μικρό κάτι του υποκειμένου που αποσπάται ενώ είναι ακόμη δικό του, ακόμη κρατημένο*. (Lacan, 1982).
Στο *αντικείμενο-κουβαρίστρα* ο Jacques Lacan επενδύει *το χάσμα που παρουσιάζεται από την απουσία* (της μητέρας). Σε αυτό όπως αναφέρει *οφείλουμε να επισημάνουμε το υποκείμενο* και να *δώσουμε το όνομα της λακανικής άλγεβρας, αντικείμενο ΄μικρό –α΄*. (Lacan, 1982).

[1] όπως συμβαίνει με το *ανοικτό κείμενο* που περιγράφει ο Roland Barthes ή με την *ανοικτή δουλειά* του Umberto Eco.
[2] Το αντικείμενο, αναφέρει ο Michel Foucault (…) *υπάρχει μέσα στις θετικές προϋποθέσεις ενός περίπλοκου δικτύου σχέσεων* (…) *που δεν είναι παρούσες μέσα στο αντικείμενο* (…) που *δεν καθορίζουν την εσωτερική του σύσταση αλλά εκείνο που του επιτρέπει να εμφανιστεί, να συμπαρατεθεί με άλλα αντικείμενα, να τοποθετηθεί σε συσχετισμό με αυτά,* και *να καθορίσει τη διαφορά του* (…) τιθέμενο *σε ένα πεδίο εξωτερικότητας.* (Foucault, 1987).
-Βλ. βιβλ.: Michel Foucault, *Η αρχαιολογία της γνώσης,* (1987).
[3] Πάντως τα αντικείμενα που έχουμε στην κατοχή μας κατά μέσο όρο σε αριθμό είναι 10.000 αντί για τα 236 που είχαν οι ινδιάνοι Ναβάχο. (Latouche, 2008).
[4] Ο ορισμός του αντικειμένου για τον Maurice Merleau-Ponty[4] είναι πως *ανάμεσα στα μέρη του, στο ίδιο και τα άλλα αντικείμενα επιδέχεται μόνο εξωτερικές και μηχανικές σχέσεις, είτε με τη στενή έννοια μιας κίνησης την οποία δέχεται και μεταδίδει, είτε με την ευρεία έννοια μιας σχέσης συνάρτησης προς μεταβλητή.* (Μακρυνιώτη, 2004).
-Βλ. βιβλ.: Maurice Merleau-Ponty, *Το σώμα ως αντικείμενο και η μηχανιστική φυσιολογία.* στο: Δήμητρα Μακρυνιώτη. Τα όρια του σώματος, διεπιστημονικές προσεγγίσεις. Αθήνα: Νήσος. (2004).
[5] Η Jane Rendell αναφέρει ότι τα αντικείμενα μπορούν να θεωρηθούν ως υλικά που συνθέτουν μια σειρά διαδράσεων μεταξύ των ανθρώπων. Με έναν πιο ενεργό τρόπο μπορούν να θεωρηθούν *ως υποστηρίγματα που μπορούν να ενθαρρύνουν το παιχνίδι,* αλλά επίσης και ως δώρα όπου *μπορούν να αμφισβητούν τις καπιταλιστικές απόψεις του κέρδους και της κυριότητας*. (Rendell, 2006).
[6] Ο Slavoj Žižek αναφέρει ότι το *΄υψηλό αντικείμενο της επιθυμίας΄* είναι ένα καθημερινό αντικείμενο (πράγμα) για την τέλεση μιας συνηθισμένης καθημερινής κοινότοπης πράξης που καθίσταται όμως αδύνατο να εκτελεστεί (όπως λ.χ. στις ταινίες του Luis Buñuel). (Žižek, 2006).
[7] Για τον Jean-Luc Nancy η εμπειρία του έξω *αναλογεί εξωτερικά-του-εαυτού. Ο εαυτός κάποιου δεν είναι απομονωμένος από τον κόσμο, αλλά είναι ο τόπος της επικοινωνίας και της συγχώνευσης του υποκειμένου και του αντικειμένου*. (Nancy, 1991). Ως προς την ετερότητα (το Άλλο) *η επικοινωνία γίνεται αντικείμενο του υποκειμένου, και το Άλλο γίνεται το αντικείμενο της αναπαράστασης του υποκειμένου (ή με έναν πιο σύνθετο τρόπο, το αναπαραστατικό αντικείμενο ενός άλλου υποκειμένου για την αναπαράσταση του υποκείμενου).* (Nancy, 1991).
[8] *Το αντικείμενο με τη συμπαγή, συναρπαστική του παρουσία δεν σκεπάζει, δεν αποκρύπτει μιαν άλλη θετικότητα αλλά τη δική του θέση, το κενό, την έλλειψη την οποία γεμίζει με την παρουσία του, την έλλειψη στον Άλλον*. (Žižek, 2006).
[9] όπως λ.χ. στις ταινίες του Alfred Hitchcock, *η θηλιά* (the rope), κ.α..
[10] Τα αντικείμενα αναφέρει ο Rainer Maria Rilke, *δοκιμάζουν να διαφύγουν από τη χρήση τους, γίνονται δύσθυμα κι απρόσεκτα, και οι άνθρωποι δεν απορούν καθόλου όταν τα τσακώνουν πάνω σε μια ακολασία. Όταν βρεθεί ένας που συγκεντρώνεται στον εαυτό του,* (…) *προκαλεί τη χλεύη και το μίσος των εκφυλισμένων συσκευών* (…) *και συμμαχούνε τότε, για να τον ενοχλήσουν, να τον τρομάξουν, να τον παραπλανήσουν*. (Rilke, 1993).
[11] Ο Paul Valéry προσπαθεί να ανακαλύψει το φυσικό-αντικείμενο κοχύλι. Βλέπει να ενσωματώνει συνταιριασμένες αντιθετικές ιδέες όπως, *της τάξης και του ευφάνταστου, της επινόησης και της αναγκαιότητας, του νόμου και της εξαίρεσης* (…) με *την έκδηλη παρουσία μεθόδων απαγορευμένων και ανεξιχνίαστων για μας*. (Valery, 2005).
[12] Το αντικείμενο όπως αναφέρει ο Pierre Lévy *επιτρέπει στο όλον να οδηγείται στην κλίμακα του ατόμου και το άτομο να εμπλέκεται στο όλον,* καθώς επίσης *την ομάδα να συγκροτείται γύρω του, να οδηγεί τις ενέργειές της* και να μπορεί να κυκλοφορεί. (Lévy, 1999).
[13] Είναι κοινωνιολόγος της επιστήμης και ανθρωπολόγος.
-Βλ. άρθρο: Bruno Latour, *On Interobjectivity*, (2002).
[14] Ο Bruno Latour θεωρεί πως κανένα από τα πεδία, -πολιτική, -ψυχολογία (φετιχισμός) -επιστήμη (φυσικοποίηση) δεν επέτρεψε στα αντικείμενα *να γίνουν ένας ολοκληρωμένος κοινωνικός δρών σύμφωνα* με την έννοια της δράσης, και έτσι *το αντικείμενο απομακρύνθηκε από την ικανότητα παρέμβασης στην πραγματικότητα.* (Latour, 2002).
[15] Θεωρεί (ο Bruno Latour) ότι *δεν μπορούμε να φτιάξουμε έναν τόπο για τα αντικείμενα χωρίς να τροποποιήσουμε τη δεοντολογία των κοινωνικών επιστημών και χωρίς να δεχτούμε τις διαφορετικές δόσεις φετιχισμού που κρύβουν αυτά.* (Latour, 2002).

[16] Ασκεί κριτική (ο Bruno Latour) στις κοινωνικές επιστήμες διαφωνώντας με τις ασυμμετρίες που ενυπάρχουν πίσω από τις λογικές του δυϊσμού σε ότι αφορά τις θεωρήσεις απέναντι στην τάξη των αντικειμένων.

[17] Σχολιάζει (ο Bruno Latour) πως οι συνηθισμένοι άνθρωποι θεωρούν αφελώς ότι είναι ελεύθεροι και μπορούν να τροποποιήσουν τις επιθυμίες τους, ενώ φαντάζονται κάτω από ένα ΄φυσικοποιημένο΄ σύστημα δοξασιών όπως κάποιες αντικειμενικές ιδιότητες (ή δυνάμεις στην περίπτωση που αυτές θεωρούνται ισχυρές), που είναι εγγενείς στη φύση των πραγμάτων και των αντικειμένων ώστε να καθορίζουν τις ποιότητές τους ή τη γνώση που απορρέει από αυτά. (Latour, 1993).

-Βλ. βιβλ.: Francis Ponge, *Η φωνή των πραγμάτων,* (1992). Αθήνα: Γαβριηλίδης.

[18] Είναι καλλιτέχνιδα, κριτικός τέχνης και ιστορικός τέχνης.

[19] Διερωτάται αν οι εικαστικοί και τα καλλιτεχνικά Ιδρύματα μπορούν να επαναπροσδιορίσουν τους εαυτούς τους προς έναν προσανατολισμό που να κατευθύνεται περισσότερο προς τον θεατή. (Gablik, 1992).

-Βλ. άρθρο: Suzi Gablik, *Connective Aesthetics: Art after Individualism*, (1992).

[20] Είναι καθηγήτρια στο πανεπιστήμιο Duke, κριτική φιλόσοφος, φεμινίστρια.

[21] στη λίστα θα μπορούσαμε να προσθέσουμε και τις ΄*λέξεις*΄ που όπως αναφέρει ο Michel Foucault *προτείνονται στους ανθρώπους ως πράγματα προς αποκρυπτογράφηση.*

-Βλ. βιβλ.: Michel Foucault, *Οι λέξεις και τα πράγματα*: *Μια αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου*, (2008). Αθήνα: Γνώση.

[22] Από την άλλη πλευρά όμως δεν μπορεί να προσδιοριστεί απόλυτα ο διαχωρισμός ανάμεσα στο αντικείμενο και το περιβάλλον του, ΄*τα αντικείμενα που περιτριγυρίζουν το σώμα μου αντανακλούν την πιθανότητα της δράσης μου πέρα από αυτά*΄, (Henri Bergson). Η επιστήμη τεμαχίζει και αντιστοιχίζει την πραγματικότητα σε *πράγματα*: -για τους ανατόμους τα πρόσωπα είναι οι οργανισμοί όπου τα όργανα είναι τα αληθινά πράγματα, -για τους ιστολόγους είναι τα κύτταρα, -για τους χημικούς είναι τα μόρια (…). (Grosz, 2001).

[23] Το *habitus* αποδίδει την ΄έξη΄, το ΄κατέχειν΄ και την ΄επιτηδειότητα΄, αναφέρει ο Marcel Mauss.

-Βλ. βιβλ.: Pierre Bourdieu*, Η αίσθηση της πρακτικής*, (2006). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Το *habitus* από τον Αριστοτέλη, στον Marcel Mauss, και στον Pierre Bourdieu, είναι εκείνο που ενσαρκώνεται στα σώματα και στα πνεύματα *υπό τη μορφή προδιαθέσεων που διαφαίνονται στις στάσεις του σώματος, στις χειρονομίες, στις μιμήσεις, στην έκφραση των συναισθημάτων, στην επιτηδειότητα των χειροτεχνών και τις παραστάσεις της καθημερινής ζωής,* σύμφωνα με τον Erving Goffman. (Augé, 2010 σ. 64).

-Βλ. βιβλ.: Marc Augé - Jean-Paul Colleyn, *Ανθρωπολογία,* (2010). Θεσσαλονίκη: Γιάννου. (*L'Anthropologie,* σειρά: *Que sais-je?*, 2004. Puf: Presses Universitaires de France).

[24] Η Elizabeth Grosz αναφέρει ότι το *πράγμα* δεν μπορεί να νοείται ως προς τον εαυτό του με τον τρόπο που προτείνεται από τον Kant, *πίσω από την ύπαρξη ως κάτι που δεν μπορούμε να γνωρίζουμε ή να συλλαμβάνουμε* (*ο εαυτός, η σωματικότητα, ή η συνείδηση*) *αλλά όπως αυτό είναι, ως συνθήκη και πόρος για την ύπαρξη του υποκειμένου.* (Grosz, 2001).

[25] Συγγραφέας, φιλόσοφος και θεωρητικός της λογοτεχνίας (†2003).

[26] Δοκιμιογράφος και ποιητής (†1988).

[27] Στο κείμενο του συγγραφέα Guy de Maupassant τα *παλιά πράγματα* του δίνουν την εντύπωση ανθρώπων. Μια ηλικιωμένη κυρία λέει: *Είμαι λοιπόν εδώ, μόνη, ολομόναχη, αλλά περιτριγυρισμένη από οικεία αντικείμενα που μου μιλούν αδιάκοπα για τους δικούς μου, για τους νεκρούς, και για τους ζωντανούς που έχουν φύγει μακριά.*

Έχουμε επάνω, κάτω απ' τη στέγη, μια μεγάλη αποθήκη, που την αποκαλούμε το «δωμάτιο των παλιών πραγμάτων». Ό,τι δεν χρησιμεύει πια, βρίσκεται πεταμένο εκεί, (…) εκείνα τα παλιά ασήμαντα μικροπράγματα που σέρνονται για σαράντα χρόνια πλάι μας χωρίς να τα προσέξουμε ποτέ, όταν ξαφνικά τα ξαναβλέπουμε, αποκτούν βαρύτητα και σημασία παλαιών μαρτύρων. (Benjamin, Walter - Maupassant de, Guy, 2010).

-Βλ. βιβλ.: Guy de Maupassant, *Παλιά Πράγματα.* στο: Walter Benjamin, Guy de Maupassant. Παλιά πράγματα & Λουδοβίκος–Φίλιππος ή ο εσωτερικός χώρος. Αθήνα: Alloglotta. (2010).

[28] Ο Paul Auster αναφέρει για τον *Francis Ponge πως έχει εφεύρει ένα νέο είδος γραφής, -μια ποίηση του αντικειμένου που είναι συγχρόνως μέθοδος διαλογισμού,* (…) *σε αντίθεση με τις συναισθηματικές και συμβολικές ποιητικές μεθόδους, προτιμώντας να παρατηρεί τα πράγματα και να τα περιγράφει με*

λογικούς αλλά λυρικούς όρους.
Το έργο του όπως αναφέρει, *λεπτομερειακό, με σχολαστικές περιγραφές και εμποτισμένο παντού με λεπτό ειρωνικό χιούμορ, εξελίσσεται σαν το υπό εξέταση αντικείμενο να μην υπήρχε ως λέξη. Η πρωταρχική πράξη του ποιητή, επομένως, γίνεται η πράξη της ματιάς, σαν κανένας να μην είχε ξαναδεί αυτό το πράγμα, έτσι ώστε το αντικείμενο να έχει «την καλή τύχη να γεννηθεί από τις λέξεις».* (Auster, 2005).

[29] Ο Francis Ponge διερωτάται μήπως *ο καθένας μονάχα σε επικοινωνία ή συντροφιά με κάποιον, ή με κάτι (άνθρωπο ή πράγμα), με κάποιο αντικείμενο,* (…) *μήπως μόνο τότε μπορεί να συλλάβει την ταυτότητά του, να την απαλλάξει από κάθε αλλότριο, να την καθαρίσει, να την ξεσκουριάσει; Να προσδώσει νόημα στην ύπαρξή του, να διαιωνιστεί τέλος μέσα από το αντικείμενο*. (Ponge, 1999).

[30] Το *πράγμα* είναι μια σκιαγραφική επιβολή, ή μια συμφωνία μας με τον κόσμο την οποία κάνουμε σε ειδικές περιοχές του κόσμου έτσι ώστε οι προθέσεις και τα ερευνητικά έργα μας, να γίνονται κατανοητά και να διευκολύνονται για να ζούμε στον κόσμο. (Grosz, 2001).

[31] όπως λ.χ. η σχέση συνομιλίας που μας παροτρύνει να εκδηλώσουμε με τα υλικά δόμησης ο Louis Kahn.

[32] Στοιχεία αλληλεπίδρασης με ζωντανά ποντίκια στο ρομποτικό κλειστό περιβάλλον του Nicholas Negroponte, "*Seek*" (1970), που συμμετείχε στο εκθεσιακό γεγονός "Software".

[33] Βλ. βιβλ.: W. Benjamin, (…) Ch. Baudelaire, *Κούκλες και Παιχνίδια*, (1996). Αθήνα: Άγρα. (Benjamin, Walter - Πλούταρχου - Kleist, H. (...) - Eco, U. - Baudelaire, Ch. - Chesterton, G.K., 1996).

[34] Η έννοια του *΄ανοίκειου΄* ή του *΄αλλόκοτου΄,* ομώνυμος τίτλος του Sigmund Freud, εμφανίζεται *όταν εγείρεται μια αβεβαιότητα σε επίπεδο λογικής σχετικά με το αν κάτι είναι έμψυχο ή άψυχο καθώς και όταν το άψυχο αποκτά υπερβολική ομοιότητα με το έμψυχο.* (Freud, 2009).
-Βλ. βιβλ.: Sigmund Freud, *Το ανοίκειο,* (2009). Αθήνα: Πλέθρον. (*The Uncanny*, 1919).

[35] -Βλ. βιβλ.: E.T.A. Hoffmann, *Automata*, (1814).

[36] Η Sherry Turkle (Abby Rockefeller Mauzé), είναι καθηγήτρια κοινωνικών σπουδών επιστήμης και τεχνολογίας στο MIT, ιδρύτρια (2001) και διευθύντρια της πρωτοβουλίας του MIT για την τεχνολογία και τον εαυτό.

[37] Οι υπολογιστές αποτελούν σημείο αναφοράς για τη σκέψη προκαλώντας θεμελιώδεις αντιδράσεις, ως ΄μεταφυσικές΄ και ΄ψυχολογικές΄ μηχανές που επιδρούν στον τρόπο που σκεπτόμαστε για εμάς. Επίσης είναι αντικείμενα πληροφορίας και χειραγωγοί των συμβόλων και της γλώσσας, διαθέτοντας μια αδιαφάνεια σε σχέση με τα στοιχεία που τους συγκροτούν και την κατασκευή τους, η οποία δεν παρουσιάζει εύκολα αναλογίες με τα γνώριμα αντικείμενα και τις διαδικασίες.
Ο υπολογιστής είναι ένα αντικείμενο *΄για-να-σκεφτεί-κανείς-μαζί-του΄*. (Turkle, 1984).
-Βλ. άρθρο: Sherry Turkle, *The Evocative Object,* (1984). στο: Sherry Turkle. The Second Self: Computers and the Human Spirit. N.Y.: Simon & Schuster, Inc. (1984).

[38] Η σχέση του υπολογιστή με τα παιδιά σύμφωνα με την Sherry Turkle διέρχεται από τις φάσεις: α. στο μεταφυσικό επίπεδο της πρώτης τους επαφής, θεωρούν πως οι υπολογιστές τρέφουν συναισθήματα, β. στο επόμενο επίπεδο της σχέσης τους επιδιώκουν να τους διαφεντεύουν, γ. προς την εφηβεία τους, επικεντρώνονται στην ταυτότητα που παράγεται γνωρίζοντας τον εαυτό τους με διαφορετικό τρόπο, ενώ οι υπολογιστές αποτελούν μέρος της γενικότερης αμφισβήτησης. (Turkle, 1984).

[39] Είναι καθηγητής, μαθηματικός, επιστήμονας των υπολογιστών.

[40] Η διαδικασία προγραμματισμού για τους νέους, για την εννοιολογική σύνδεση με το νέο κόσμο, ξεκινά από τη μεταφορά που γίνεται μέσα από την παραδοχή της διδασκαλίας με τη ΄χελώνα΄. Το είδος των αντικείμενων αυτών ανήκει στη διατομή της πολιτισμικής παρουσίας, της εμπεδωμένης γνώσης, με την πιθανότητα προσωπικής ταύτισης. (Papert, 1980).
-Βλ. άρθρο: Seymour Papert, *Introduction.Computers for Children*, (1980). στο: Seymour Papert. Mindstorms: Children, Computers, and Powerful Ideas. N.Y.: Basic Books. (1980).

[41] Βλ. βιβλ.: André Breton, *Ο τρελός έρως*, (1980). Αθήνα: ύψιλον. (*L'Amour fou*, 1937).
-Βλ. βιβλ.: André Breton, *Νάντια*, (1981). Αθήνα: ύψιλον. (*Nadja*, 1928).

[42] όπως λ.χ. τα *αντικείμενα-φυλαχτά* που βρήκε στην εκδρομή του στην ακτή στη Βρεττάνη ήταν από ένα ναυάγιο. (Breton, 1999).

[43] Μια μισή μεταλλική μάσκα αναφέρει πως τον αιφνιδιάζει *με την ακαμψία της και ταυτόχρονα με την ικανότητα προσαρμογής της σε μια άγνωστη αναγκαιότητα, -πως* του προκαλεί το ένστικτο του θανάτου σε αντίθεση με το γενετήσιο ένστικτο της σεξουαλικής ορμής που του προκαλεί η ξύλινη κουτάλα με το σκαλισμένο *μποτάκι-τακούνι* (*τακούνι –υπόδημα*) *που πολλαπλασιαζότανε και έδινε την ασαφή εντύπωση πως άλλαζε θέση πάνω στην εταζέρα*. Του φαινόταν σαν γοβάκι χορεύτριας, λ.χ. το χαμένο-αντικείμενο της Σταχτοπούτας που το έχασε όταν γυρνούσε από τον χορό. (Breton, 1999).
Το αντικείμενο αυτό παρότι δεν του άρεσε, το τοποθέτησε στο γραφείο του γιατί του θύμιζε ένα άλλο αντικείμενο που είχε ζητήσει από τον γλύπτη Alberto Giacometti να του σκαλίσει παλαιότερα, όπως επίσης τη φράση *΄σταχτοδοχείο Σταχτοπούτα΄*.
[44] Ο André Breton αντιλαμβάνονταν τη δομή κάποιου αντικείμενου σημειωτικά να αντικατοπτρίζεται σε ένα άλλο αντικείμενο λειτουργώντας ως αναπαράσταση του πρώτου.
Θεωρούσε πως *παρουσιάζονταν ως αχνός αναδιπλασιασμός ασυνείδητων παρορμήσεων*. (Foster, Hal - Krauss, Rosalind - Bois, Yve Alain - Buchloh, Benjamin, 2007).
[45] Σχολιάζει για τον ευατό της πως ήταν παθιασμένη για την πρακτική του μπρικολάζ, με τον τρόπο που περιγράφηκε από τον Claude Lévi-Strauss. (Turkle, 2007).
-Βλ. άρθρο: Sherry Turkle, *Introduction: the Things that Matter*, (2007). στο: Sherry Turkle. Evocative Objects: Things We Think With. Cambridge: MIT Press. (2007).
[46] *Κάποια βιώνονται ως μέρη του εαυτού*, (…) *ενώ άλλα μας υπενθυμίζουν τους ανθρώπους που χάσαμε, τα περισσότερα συγκρατούν δυνάμεις* (Turkle, 2007) εμπεριέχοντας ποιότητες του *΄ανοίκειου΄* (Sigmund Freud).
[47] *Στα αυτοβιογραφικά σημειώματα των επιστημόνων, των εικαστικών ή των ανθρωπολόγων, είναι φανερό ότι τα αντικείμενα τους συνδέουν με ιδέες και ανθρώπους. Κάποιοι αναφέρουν ότι τους προσφέρονται ως δείκτες των σχέσεων και των συναισθηματικών συνδέσεών τους*, ή ως μνημονικοί οδηγοί πρόσβασης στις εμπειρίες τους αλλά *και ως σύντροφοί τους*. (Turkle, 2007).
[48] Ο φυσιοδίφης για τον Michel Foucault *είναι ο άνθρωπος του δομημένου ορατού και της χαρακτηριστικής κατονομασίας*. (Foucault, 2008).
[49] Ο Georges Perec, *αναπτύσσει τις πνευματικές του παγίδες, τους υπαινιγμούς και τα κρυφά του συστήματα σε πίνακες, καταλόγους, και περιγραφές. Προτείνει λογοτεχνικούς περιορισμούς, αυτοσχέδιες μεθόδους, και λεκτικές -γραφικές ασκήσεις* (λιπογραφήματα, ακροστοιχίδες, παλίνδρομα, αντιμεταθέσεις, αναγραμματισμούς). (Auster, 2005).
[50] *Στη βιβλιοθήκη κυριαρχεί μια συσσωρευμένη σύγχυση και χάος*. (Wolf, 1999).
[51] Αναφέρεται στη συλλεκτική δραστηριότητα του βιβλιοσυλλέκτη λέγοντας πως *οι συλλέκτες είναι οι φυσιογνωμιστές του κόσμου των πραγμάτων*. (Verne, 2009).
-Βλ. βιβλ.: Jules Verne, (…) Εμμανουήλ Ροίδης, *Περί βιβλιοθηκών,* (2009). Αθήνα: Άγρα.
[52] Βλ. βιβλ.: Susan Buck-Morss, *Η διαλεκτική του βλέπειν. Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και το Σχέδιο εργασίας περί Στοών*, (2009). Ηράκλειο: Πανεπ. εκδόσεις Κρήτης.
[53] όρο που υιοθέτησε και ο Andy Warhol για το έργο του *Time Capsules*, όταν από το 1974 μέχρι το θάνατό του το 1987 έφτιαξε 612 χρονοκάψουλες.
[54] Ο Walter Benjamin αλλού (Benjamin, 1978) αναφέρει ότι *η μορφή του συλλέκτη* (στη Γαλλία) *γίνεται όλο και πιο ελκυστική στον παρατηρητή* σε αντίθεση με τις *ρομαντικές παρουσίες, του περιηγητή, του χασομέρη, του χαρτοπαίκτη,* και *του βιρτουόζου.*
Ο συλλέκτης και ιστορικός Eduard Fuchs (1870), σύμφωνα με τον Walter Benjamin, είναι ο ιδρυτής ενός αρχείου *που έφτασε σε οριακούς τομείς την καρικατούρα και την πορνογραφική παράσταση* (…) *επιδιώκοντας να ξαναδώσει στο έργο τέχνης την κοινωνική του υπόσταση.* Ενασχολούμενος με τα περιφρονημένα και απόκρυφα αντικείμενα, με ένα πάθος που έφτανε στα όρια της μανίας, *το μέρος που ανακάλυπτε* το αντικείμενο *ήταν η αγορά,* όπου βρίσκονταν *υποβιβασμένο σε εμπόρευμα,* απελευθερωμένο από το όνομα του καλλιτέχνη, εμφανίζονταν ως ανώνυμη λαϊκή τέχνη να ανήκει στον κόσμο και τα πράγματα στο σύνολό τους.
Ο Walter Benjamin αναφέρει ότι ο συλλέκτης Eduard Fuchs διέρρηξε *την κλασικιστική αντίληψη περί τέχνης* διοχετεύοντας στην αγορά τη συλλογή του με τη μορφή αντιγράφων, κάτι που βρίσκεται κοντά στην ιδέα του Honoré de Balzac. Για τον Balzac *οι συλλέκτες είναι οι πιο παθιασμένοι άνθρωποι στον κόσμο*. (…) *Το πάθος του συλλέκτη είναι ένα ένστικτο που τον οδηγεί σε καινούργιες πηγές.* Ο Balzac θεωρεί ότι ο συλλέκτης (όπως και ο Eduard Fuchs σύμφωνα με τον Walter Benjamin) δεν είναι ένας *κυνηγός* προς τη διάσωση ενός σπάνιου ευρήματος, ή ένας συντηρητής θησαυρών, όσο ένας

επιδειξιομανής κάτοχος (εκατομμυριούχος) που ικανοποιεί *την ευτελή του επιθυμία της φιλοκτησίας* που τον διακατέχει. (Benjamin, 1978).
-Βλ. βιβλίο: Walter Benjamin, *Εντ. Φουξ: ο Συλλέκτης και ο Ιστορικός,* (1978). στο: Walter Benjamin. Δοκίμια για την Τέχνη. Αθήνα: Κάλβος. (1978).
-Βλ. βιβλίο: John Fowles, *Ο συλλέκτης*, (2001). Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
[55] Ο Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης περιγράφει μια παροδική χρήση για το καινούργιο χαρτονένιο κουτί το οποίο θα χρησιμοποιούσε για την τακτοποίηση των αποκομμάτων (των δημοσιευμένων λογοτεχνημάτων του) αναφέρει ότι *το κουτί* του προσέφερε το ξύπνημα μιας επόμενης αίσθησης, εκείνη της αφής (ως ζωντανός αλληλεπιδρών σύντροφος), σε μια στάση προς το σπίτι του στην αίθουσα του κινηματογράφου, από τη διέγερση των δακτύλων του. Αυτή η αίσθησή του (όπως αναφέρει) οφείλονταν *στην παλμική αντήχηση των ήχων της κινηματογραφικής ταινίας* διαμέσου του κενού όγκου του κουτιού, υπεύθυνο ήταν ένα αιωρούμενο *μικρό λευκό χαρτονάκι με αυλακώσεις* στο εσωτερικό του που *έπαιζε αρκετά σημαντικό ρόλο στο φαινόμενο της παλμικής αντήχησης των εκπεμπομένων ηχητικών κυμάτων*. (Πεντζίκης, 2008).
-Βλ. βιβλ.: Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης, *Αρχιτεκτονική της σκόρπιας ζωής,* (2008). Αθήνα: Άγρα.
-(ό.π.). Βλ. βιβλ.: Michel Foucault, *Η αρχαιολογία της γνώσης,* (1987). Αθήνα: Εξάντας.
[56] Βλ. βιβλ.: Frances A. Yates, *Η τέχνη της μνήμης,* (2012). Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα εθνικής τράπεζας.
[57] Αναφέρει πως *κατέληξε σε μια τάξη απαρίθμησης* που οργάνωνε τη μνήμη του καταγράφοντας το ποικίλο υλικό (αποδείξεις, κατάλογοι, χάρτες, σημειώματα, φάκελοι, γραμματόσημα, προγράμματα, εισιτήρια, αγγελτήρια κ.α.) σε πέντε τετράδια. (Πεντζίκης, 2008).
[58] Ο Walter Benjamin στο ημιτελές (1927–1940) μνημειώδες έργο του, *Passagenwerk* ή Arcades *Project*, *αρχειοθέτησε στοιχειωδώς σε θεματικούς φακέλους οργανωμένα σπαράγματα με γενικές ενδείξεις και με ελάχιστο σχολιασμό.* (Buck-Morss, 2009).
-(ό.π.). Βλ. βιβλ.: Susan Buck-Morss, *Η διαλεκτική του βλέπειν. Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και το Σχέδιο εργασίας περί Στοών*, (2009). Ηράκλειο: Πανεπ. εκδόσεις Κρήτης.
[59] *΄Πράξη΄ είναι μια συνειδητή δραστηριότητα* (…) *που στηρίζεται σε μια αποσπασματική* (περιορισμένη) *και προσωρινή γνώση* (θεωρία) *που αναδύεται από αυτή. Η θεωρία ως τέτοια είναι ένα πράττειν. Αποκαλούμε πράξη αυτό το πράττειν μέσα στο οποίο σκοπεύουμε τον άλλο ή τους άλλους ως αυτόνομα όντα* (…). (Καστοριάδης, 1981).
-Βλ. βιβλ.: Κορνήλιος Καστοριάδης, *Η φαντασιακή θέσμιση της κοινωνίας*, (1981). Αθήνα: Κέδρος.
[60] Το αρχείο για τον Michel Foucault *καθορίζει τον τρόπο επικαιρότητας του συστήματος απόφανσης· είναι το σύστημα της λειτουργίας της, χάρη σε έναν ορισμένο αριθμό υποστηριγμάτων και υλικών τεχνικών*, (…) *σύμφωνα με ορισμένους τύπους θεσμίσεων* (λ.χ. τη βιβλιοθήκη).
-*Το αρχείο κάνει όλα αυτά τα πράγματα να μην συσσωρεύονται απροσδιόριστα μέσα σε μια άμορφη πολλαπλότητα, να μην εγγράφονται μέσα σε μια αδιάρρηκτη γραμμικότητα, και να μην εξαφανίζονται στην τύχη όπως τα εξωτερικά συμβάντα· αλλά να συγκροτούνται σε διακεκριμένες μορφές, να συντίθενται μεταξύ τους σύμφωνα με πολύπλοκες σχέσεις, να διατηρούνται και να χρωματίζονται σύμφωνα με ειδικές κανονικότητες· να μην υποχωρούν με το βήμα του χρόνου* (…). (Foucault, 1987).
-Η απόφανση θεωρείται ως *ένας τρόπος ύπαρξης* (ο ταξινομικός πίνακας των βοτανολογικών ειδών λ.χ. απαρτίζεται από αποφάνσεις), (…) *που επιτρέπει να βρίσκεται σε σχέση με έναν τομέα αντικειμένων, να προδιαγράφει σε κάθε πιθανό υποκείμενο μια καθορισμένη θέση (ή να διατηρεί με κάθε υποκείμενο μια καθορισμένη σχέση), να κείται ανάμεσα σε άλλες λεκτικές αποδόσεις, τέλος να είναι προικισμένη με μιαν επαναλήψιμη υλικότητα, αντίθετα προς το συμβάν της εκφοράς που είναι ανεπανάληπτο*. (Foucault, 1987).
[61] Βλ. βιβλ.: Πάνος Κούρος, Ελπίδα Καραμπά, *Archive Public. Επιτελέσεις αρχείων στη δημόσια τέχνη: Τοπικές παρεμβάσεις*, (2012). Αθήνα: Κύβος.
[62] Το αρχείο βρίσκει τόπους καταγραφής και τεχνικές επανάληψης, είναι υπομνηματικό, αποκτά διάσταση στον τόπο της διάλειψης της μνήμης διασφαλίζοντας τη δυνατότητα απομνημόνευσης και αναπαραγωγής. (Derrida, 1996).
-Βλ. βιβλ.: Jacques Derrida, *Η έννοια του αρχείου,* (1996). Αθήνα: Εκκρεμές.
[63] Σύμφωνα με τον Daniel Birnbaum (καθηγητής, διευθυντής του μουσείου μοντέρνας τέχνης στη Στοκχόλμη) η επιθυμία του συλλέκτη είναι μια επιθυμία θανάτου εφόσον τον προτρέπει στην συμπλήρωση, στην ολοκλήρωση και στο οριστικό και τετελεσμένο κλείσιμο της συλλογής, η οποία

καταλήγει απονεκρωμένη και μαζί με αυτήν και ο συλλέκτης.
Ο εικαστικός-συλλέκτης ως μεταπαραγωγός δεν θα πρέπει να αντιλαμβάνεται τον εαυτό του ως κτητικό συλλέκτη και τη συλλογή του ως ολοκληρωμένη και κλειστή, αλλά ως ένα παραγωγικό και ανοικτό αποτέλεσμα, για να αποφύγει το θάνατο της συλλογής του και κατά συνέπεια τον δικό του. (Birnbaum, 2003).
Ο Νίκος Πεντζίκης επιβεβαιώνει τη διάθεση αυτοκτονίας που κρύβει η συλλογή ή το αρχείο. (Πεντζίκης, 2008).
-Βλ. άρθρο: Daniel Birnbaum, *Ο θάνατος (του Συγγραφέα) και ο κόσμος ως συλλογή,* (2003). στο: κατάλογος Outlook. Αθήνα: Πολιτιστική Ολυμπιάδα. (2003).
[64] Βλ. περιοδ.: Sigmund Freud, *Το μαγικό σημειωματάριο*, (2010). Αθήνα: Πατάκη. αλήtheια, τ. 4-5, (σσ. 43-48).
-Βλ. βιβλ.: Jacques Derrida, *Η γραφή και η διαφορά*, (2003). Αθήνα: Καστανιώτη. (κεφ.: *ο Φρόϋντ και η σκηνή της γραφής*. §*σημείωση για το μαγικό σημειωματάριο*). (σσ. 339-351).
-(ό.π.). Βλ. βιβλ.: Susan Buck-Morss, *Η διαλεκτική του βλέπειν. Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και το Σχέδιο εργασίας περί Στοών*, (2009). Ηράκλειο: Πανεπ. εκδόσεις Κρήτης.
[65] Η Μαρία (Sophie Calle), είναι ένας κατασκευασμένος χαρακτήρας από τον συγγραφέα Paul Auster, εμπνευσμένος από την εικαστικό Sophie Calle. Στις πράξεις της ενέπλεκε την ανταλλαγή ρόλων, σχεδόν σε όλα τα σχέδια και στάδια που επεξεργαζόταν στο εικαστικό της έργο.
-Η Sophie Calle (1953) είναι συγγραφέας, φωτογράφος και εννοιολογική εικαστικός των εγκαταστάσεων, χωρίς να μπορεί να καταταχθεί κάπου συγκεκριμένα. Μέσα από τις αφηγήσεις της, συγκαλύπτει συνειδητά τα όρια ανάμεσα στην τέχνη και τη ζωή, στο φανταστικό και το πραγματικό, αλλά και στην ιδιωτική και τη δημόσια ζωή του ατόμου. (Auster, 2005).
-Η Μαρία (Sophie Calle), *από τα δεκατέσσερά της, είχε φυλάξει όλα τα δώρα των γενεθλίων της – περιτυλιγμένα και τοποθετημένα σε ράφια με χρονολογική σειρά. Ως ενήλικη παρέθετε πάντα ένα γενέθλιο δείπνο προς τιμήν της προσκαλώντας πάντα τον ίδιο αριθμό ατόμων που αντιστοιχούσε στα χρόνια που έκλεινε.* (Auster, 1995).
-Βλ. βιβλ.: Paul Auster, *Λεβιάθαν*, (1995). Αθήνα: Ζαχαρόπουλος.
[66] Η φωτογραφική μηχανή ήταν για εκείνην μια τεχνική αντιμετώπισης του ορατού, -η μέθοδος που εξαφάνιζε επιλεκτικά τον κόσμο. (Auster, 1995).
[67] Βλ. βιβλ.: Georges Perec, *Τα πράγματα,* (1987). Αθήνα: Χατζηνικολή.
[68] Όπως προτείνεται στις οργανωμένες εικαστικές δράσεις κατανάλωσης /κλοπής από το ιδεολογικό κίνημα των *΄yomango΄*.
[69] *Η κατηγοριοποίηση του κοινωνικού και του προσωπικού κόσμου βασίζεται στα αντικείμενα, τα οποία αναπτύσσονται σε ένα ιεραρχικό ρεπερτόριο χωρίς σύνταξη*. (…) *Τα προϊόντα-αντικείμενα ανήκουν σε κατηγορίες αντικειμένων που επηρεάζουν σχεδόν τυραννικά τις κατηγορίες των προσώπων*. (Baudrillard, 1988).
-Βλ. βιβλ.: Jean Baudrillard, *The System of Objects*, (1998). στο: Jean Baudrillard. Selected Writings. Cambridge: Polity Press. (1998).
[70] Η γλώσσα των σημείων *δεν κατασκευάζει την προσωπικότητα αλλά τη σχεδιάζει και την ιεραρχεί, -δεν κατασκευάζει κοινωνικές σχέσεις αλλά τις οριοθετεί σε ένα ιεραρχικό ρεπερτόριο.* (Baudrillard, 1988).
[71] Ο Jean Baudrillard αναφέρει ειδικότερα πως *ο κώδικας εγκαθιστά ένα οικουμενικό σύστημα σημείων* τα οποία *γενικεύει σε σημεία αναγνώρισης,* -αποτελεί *μορφή κοινωνικοποίησης* και *συνολικής διασφάλισης των σημείων αναγνώρισης* (…) διευκολύνοντας *την ανταπόδοση κύρους ανάμεσα στους ανθρώπους,* -τους αυτοεκπληρώνει και ταυτόχρονα τους ενημερώνει. Από την άλλη πλευρά ο κώδικας προβάλει την φαινομενική *εικόνα μιας αποτυχημένης διαφάνειας και αναγνωσιμότητας* (Richard Sennett) *πίσω από την οποία η πραγματική κατασκευή της παραγωγής και των κοινωνικών σχέσεων* συνεχίζει να *παραμένει δυσανάγνωστη.* (Baudrillard, 1988).
[72] Ο Nicolas Bourriaud αναφέρει ότι ο Michel de Certeau στις *΄πρακτικές της καθημερινής ζωής΄, διερευνά τις κρυμμένες κινήσεις κάτω από την επιφάνεια του ζεύγους παραγωγή –κατανάλωση δείχνοντας ότι μακριά από το να είναι κανείς απλά παθητικός καταναλωτής* μπορεί να *εμπλέκεται σε ένα σύνολο διαδικασιών που συγκρίνονται με μια σχεδόν λαθρόβια ΄λανθάνουσα΄ παραγωγή.* (Bourriaud, 2002).

[73] Το *πράγμα* στην ενότητα ενός κοινού συνόλου σημαίνει τη μεταστοιχείωση της μετατροπής του προηγούμενου *πράγματος* που ήταν από τη μετατροπή αθροιστικά της ενέργειας που επενδύθηκε στη διαδικασία της παραγωγής του σε ένα επόμενο διαφορετικό *πράγμα*. (Grosz, 2001).
[74] Κριτικός τέχνης, θεωρητικός των μέσων και φιλόσοφος.
[75] Ο *Charlie Chaplin πολλαπλασιάζει τις δυνατότητες του μπαστουνιού του* χωρίς να κάνει καθόλου παρεμβάσεις ή μετατροπές στο ίδιο το αντικείμενο. (Certeau de, 2010 σ. 256).
[76] Οι σύγχρονες εικαστικές δημιουργίες προβάλλουν τις ιδέες της εφήμερης προσφοράς και του *΄ευάλωτου δώρου΄* ακολουθώντας τον Marcel Mauss αλλά και την ΄παρεκβατική πρακτική΄ του Michel Foucault.
Ο Hakim Bey μεταφέρει το *πότλατς* ως μια πρόταση εικαστικής πρακτικής που βασίζεται στη διαδικασία ανταλλαγής δώρων τα οποία έχουν φτιαχτεί από τους συμμετέχοντες και απευθύνονται στις αισθήσεις, -θα μπορούσε να συνοδεύεται από συμμετοχικές καλλιτεχνικές πρακτικές άμεσων «ζωντανών» παραστασιακών τεχνών όπως (ο χορός, το θέατρο, οι αναγνώσεις, το τραγούδι, και η ζωντανή μουσική). (Bey, 2000).
-Βλ. βιβλ.: Hakim Bey, *Αμεσοκρατία* (*Immediatism*), (2000). Αθήνα: Ακτή-Οξύ.
[77] Το *΄δώρο΄* στις αρχαϊκές κοινωνίες όπως αναλύθηκε από τον Marcel Mauss (κοινωνιολόγος, ανθρωπολόγος) αποτελεί *ταυτόχρονα ιδιοκτησία και κατοχή, εχέγγυο και δάνειο, αντικείμενο πώλησης και αγοράς, παρακαταθήκη, εντολή, και διαπίστευση* (Mauss, 1979) στα πλαίσια της επιτελεστικής πρακτικής που εκδηλώνεται στη βάση ενός δεσμευτικού θεσμοθετημένου τυπικού το οποίο παίρνει το χαρακτήρα διαλόγου.
Το *΄δώρο΄* θεωρείται ότι δεν αποσπάται οριστικά από τον προηγούμενο κάτοχο και ότι λειτουργεί σαν γέφυρα πρόσβασης και επιρροής του δωρητή προς τον δωρολήπτη (ο οποίος είναι σε θέση δέσμευσης ή εξάρτησης) μέσα από τον ηθικό και πνευματικό διμερή δεσμό που καλλιεργεί η πράξη της δωροδοσίας η οποία επεκτείνεται στο κάθε πράγμα.
[78] Το *πότλατς* είναι η συνολική διαδικασία της τελετής της δωροδοσίας στη μορφή της μεγαλόπρεπης *ολικής παροχής αγωνιστικού* καταστροφικού χαρακτήρα που αποδίδει δημόσια αναγνώριση, κοινωνικό κύρος, αξιοπρέπεια, τιμή και υπόληψη, και συνοδεύεται από την ηθική υποχρέωση της αποδοχής της προσφοράς και της ανταπόδοσής της από το άλλο μέρος με τη μορφή του *αντίδωρου*.
Η αφήγηση του τεράστιου Ινδικού έπους *΄Μαχαμπαράτα΄* είναι ένα γιγαντιαίο *πότλατς*.
[79] Ο Jacques Derrida αναφέρεται στο απροϋπόθετο της φιλοξενίας. Η φιλοξενία είναι χωρίς προϋποθέσεις ενώ η διασφάλιση του απαραβίαστου της ασυλίας αποτελεί όρο της φιλοξενίας.
Η απεύθυνση φιλοξενίας γίνεται στη βάση της αλήθειας. (Κάθε ομιλιακό ενέργημα υπόσχεται την αλήθεια επιτελεστικά). (Derrida, 2006).
-Βλ. βιβλ.: Jacques Derrida, *Περί φιλοξενίας*, (2006). Αθήνα: Εκκρεμές.
[80] Η δωροδοσία αφορά τις διαδικασίες και το σύστημα της ανταλλαγής και της μεταβίβασης, -μιας αδιάκοπης και μόνιμης διακίνησης ή συναλλαγής μέσα από δεσμευτικές πράξεις γενναιόδωρων ανταποδόσεων που είναι υποχρεωτικές για τα μέλη της δοσοληψίας, και συνοδεύονται από καταστροφές σε επιδεικτικές και αγωνιστικές αναμετρήσεις γοήτρου με έντονα οξυμένο το στοιχείο του φιλικού ανταγωνισμού. (Mauss, 1979).
-Στις *δήθεν εκούσιες παροχές και αντιπαροχές* συμπεριλαμβάνονται: αντιδωρήματα, ελεημοσύνες, φιλανθρωπίες, αντιπροσφορές, φιλοφρονήσεις, προσκλήσεις, αποστολές, συμπόσια, τελετουργίες, υπηρεσίες, εξαγορές, δάνεια, πιστώσεις. (Mauss, 1979).
[81] Ο Nicolas Bourriaud βλέπει την οικειοποίηση (ιδιοποίηση) ως ένα πρώτο επίπεδο προσοικείωσης πραγμάτων στις τέχνες που οδηγεί στην ιδέα της *μεταπαραγωγής*. (Bourriaud, 2002).
[82] Ο Hal Foster αναφέρει ότι *μεταμόρφωσαν τις οικείες επινοήσεις του έτοιμου αντικείμενου, την συνεργατική εικαστική έρευνα και τη μορφή της εικαστικής εγκατάστασης*. (Foster, 2003).
[83] Η έκθεση των βιομηχανικών έτοιμων αντικειμένων (*ready-made*) του Marcel Duchamp αποδίδει έμφαση στα ενυπάρχοντα στοιχεία που φέρει ένα αντικείμενο όπως αυτό παράχθηκε βιομηχανικά χωρίς προφανώς να εγγράφονται πάνω του χειροποίητες δεξιότητες, *διεκδικώντας* με αυτό τον τρόπο ότι *η πράξη της επιλογής* από τον εικαστικό *αρκεί για να εγκαθιδρυθεί η καλλιτεχνική διαδικασία.*
Ο Marcel Duchamp, όπως σημειώνει ο Nicolas Bourriaud, *ολοκληρώνει τον ορισμό του όρου δημιουργία,* λέγοντας πως *το να δημιουργείς είναι να εισάγεις ένα αντικείμενο σε ένα νέο σενάριο, να το θεωρείς ως χαρακτήρα σε μια αφήγηση.* (Bourriaud, 2002).

Οι χειροποίητες δράσεις *της κατασκευής, της ζωγραφικής, ή της γλυπτικής, παρεμβαίνουν για να προσδώσουν μια νέα ιδέα σε ένα υπάρχων αντικείμενο που έχει ήδη παραχθεί.* (Bourriaud, 2002).

[84] Ο Christian Kravagna αναφέρει ότι *το ανοικτό, -προσανατολισμένο στην αλλαγή, -αναρχο-ποιητικό και μερικώς καταστρεπτικό, σύνολο αρχών και ιδεών* που έρχονταν από το Dada *έλαβε διαφορετική κατεύθυνση στη δεκαετία του ΄60 με έναν ισχυρά διδακτικό προσανατολισμό, περισσότερο στενά συνδεμένο με τα αντικείμενα.*

[85] Είναι καθηγητής στις μεταποικιακές σπουδές, ιστορικός τέχνης, κριτικός και επιμελητής εκθέσεων.

[86] *Βασιζόμενα στις ιδέες της κριτικής του πολιτισμού στη συνθήκη της αντίληψης του καθημερινού μέσα από την καταναλωτική βιομηχανία και τον κοινωνικό εξαναγκασμό,* όπως αναφέρει ο Christian Kravagna, *αυτό το είδος των αντικείμενων,* (τα ενεργά δραστικά αντικείμενα *δεν συμπεριλάμβαναν τα υποκείμενα σε κάποιο προγενέστερο τελετουργικό μοντέλο χρήσης τους*), *παρείχαν άμεσα στοιχειώδεις εμπειρίες για την κατανόηση της διαδικασίας, της προσέγγισης και της πειραματικής χρήσης*. (Kravagna, 1998).

-Βλ. άρθρο: Christian Kravagna, *Working on the Community: Models of Participatory Practice*, (1998).

[87] Σύμφωνα με τον Christian Kravagna *αντικατέστησε την αποσωματοποιημένη, αποστασιοποιημένη παρατήρηση, με τη συλλογική δράση, αντιπαραθέτοντας στην ΄αποξενωμένη΄ εμπειρία την ΄αληθινή΄ εμπειρία, όμως να παραμένει χρεωμένη στην αισθητική αυτονομία που αφορά έναν αντι-κόσμο* (σύστημα-τέχνη) *που δεν ανοίγεται σε δυναμικά αντίστασης.* (Kravagna, 1998).

[88] Διαδράσεις στο δημόσιο χώρο από κριτικά σχεδιασμένα κοινωνικά αντικείμενα (χαμηλής ή υψηλής τεχνολογίας) που παρεμβαίνουν στο πολιτικό έχουμε από τον Krzysztof Wodiczko, που γίνονται *΄οριακά αντικείμενα΄* συνδέοντας στην παραγωγή τους τις δύο κοινότητες, της κοινωνικής κριτικής σκέψης και του υλικού σχεδιασμού, των ερασιτεχνών και των επαγγελματιών, ή των παιδαγωγών και των ακροατών. Τα οχήματα λ.χ. για τους άστεγους διασυνδέουν με διεπαφές ως ελκυστήρες και αποστάτες τους δύο αυτούς κοινωνικούς κόσμους. (Busch, 2008b). Στην εικαστική του προσέγγιση *hybronaut* αποδίδει επίσης έμφαση στη λειτουργική εμπλοκή συσκευών που στοχεύουν σε κοινωνικά προβλήματα (μετανάστες, περιθωριοποιημένες ομάδες). Προσφέρονται δικτυωμένες συσκευές σε προσωπικά και κοινωνικά δίκτυα που διαμεσολαβούν –*μεταξύ* του κοινού και του χρήστη. Από το σημείο της διακριτικής θέασης του κόσμου προσελκύουν το δημόσιο βλέμμα με την εκκεντρικότητά τους και ενθαρρύνουν σε επικοινωνία και διάλογο. Η φυσική παρουσία του χρήστη που γίνεται εκτελεστής (*performer*) αποτελεί βασικό παράγοντα και σημείο διασύνδεσης του φυσικού με το εικονικό. (Beloff, 2008).

[89] Οι υποκειμενικές διαδράσεις και οι διαλογικοί χειρισμοί που σχεδιάζουν το κοινωνικό περιβάλλον επιδιώκοντας να μεταβάλλουν την αυτοαντίληψή του, από τον Ricardo Basbaum, εστιάζονται γύρω από κάποιο άγνωστο παράξενο αντικείμενο (λ.χ. *Would you like to participate in an experience*? στο γενικότερο πρόγραμμα NBP, *New Bases for Personality*), και βρίσκονται σε διαφορετική κατεύθυνση από τις κλειστές μονής φοράς διαδράσεις των γλυπτών βιομορφικών αντικείμενων που προσφέρονται στο κοινό από τον σύγχρονό του βραζιλιάνο εικαστικό Ernesto Neto.

-Βλέπε επόμενες υποσημειώσεις 98 & 99,§ *εμβληματικά σχεσιακά αντικείμενα* //*παράδειγμα*].

[90] *Το παραδοσιακό αντικείμενο*-σύμβολο *(εργαλείο, έπιπλο, ακόμη και κατοικία), γίνεται διαμεσολαβητής της αληθινής σχέσης ή της ζώσας κατάστασης, ως προς τα ίχνη, το περιεχόμενο και τη μορφή των συνειδητών και ασυνείδητων δυναμικών αυτής της σχέσης,* και υπό αυτή την έννοια (σύμφωνα με τον Jean Baudrillard) δεν μπορούμε να το θεωρήσουμε αυθαίρετο. (Baudrillard, 1988).

[91] Ο Jean Baudrillard εξηγεί ότι το κύρος της προσιδιάζουσας-στο-αντικείμενο σχέσης ενορχηστρώνεται από την ορθολογική εντολή της παραγωγής που την υλικοποιεί ως σημείο και ως αντικείμενο-προϊόν για να καταναλωθεί προκαλώντας ικανοποίηση, αφού πρώτα ενσωματωθεί σύμφωνα με τη διαδικασία της προσωποποίησης (ταύτισης). (Baudrillard, 1988).

[92] Η ίδια αναφέρει ότι πρόθεση των εικαστικών είναι η προσπάθεια για *΄απελευθέρωση της γενικής δημιουργικότητας του καθενός, χωρίς κανένα ψυχολογικό ή κοινωνικό όριο΄*, στα πλαίσια της πολιτιστικής χειραφέτησης μέσω των *ονείρων* (*-της αφαίρεσης, -του κονστρουκτιβισμού, -του νεοπλαστικισμού, -του σουπρεματισμού, του νέου κατασκευατισμού*), *που φέρνουν μαζί αρχαϊκές και αρχέτυπες σχέσεις με στοιχεία από το μέλλον.* (Brett, 2002).

-Βλ. άρθρο: Guy Brett, *Art in the Plural*, (2002).

[93] Είναι ιστορικός τέχνης και διευθυντής μουσείων (στο Macba από το 2008).
Εστιάζει στην πολιτική και κοινωνική φύση της δουλειάς της Lygia Clark αναφέροντας ότι η δουλειά της *περνάει από μια αρχιτεκτονική που συλλαμβάνεται ως σώμα,* προς ένα σώμα που συλλαμβάνεται ως αρχιτεκτονική, το οποίο κατανοεί *ως τόπο μοναδικής εμπειρίας, που δεν κανονικοποιείται, παραμένοντας πάντοτε ανοικτή.*
[94] Βλ. βιβλ.: Stephen Willats, *Multiple Clothing*: *Designs 1965-1999,* (1965).
[95] Είναι κριτικός τέχνης, συγγραφέας και επιμελητής. Διερευνά τη σχέση που είχαν τα αντικείμενα στο έργο των βραζιλιάνων Lygia Clark, Lygia Pape, Helio Oiticica σε συνδυασμό με το σύγχρονο έργο του Ricardo Basbaum.
-(ο.π). Βλ. άρθρο: Guy Brett, *Art in the Plural,* (2002).
[96] Οι φράσεις τους για τα αντικείμενα που μεταχειρίζονται στην τέχνη τους είναι χαρακτηριστικές όπως: *΄δεν είναι το αντικείμενο από μόνο του αυτό που είναι σημαντικό, αλλά ο τρόπος που ζει από τον θεατή΄, ΄η έμφαση αποδίδεται στη δράση του υποκείμενου την οποία ανακυκλώνει και όχι στα αντικείμενα μεταξύ των οποίων την ανακυκλώνει΄.*
[97] Βλ. βιβλ.: Martin Buber, *I and Thou,* (1923).
-Βλ. βιβλ.: Martin Buber, *Between Man and Man,* (1947).
[98] Η εκτενής διασπορά του πληθυσμού απεικονίζεται στη δουλειά του Ricardo Basbaum με το NBP (*New Bases for Personality*) *΄νέες βάσεις για την προσωπικότητα΄ που εντοπίζεται στην αναζήτηση της κοινωνικής παρεμβολής από μια νέα ομάδα αποκλεισμένων που παράγονται από μια διαδικασία απελευθέρωσης.* (Brett, 2002). Το NBP χρησιμοποιεί το κείμενο ως ακρώνυμο, -ως εμπορικό σήμα ή κλειστή μορφή, και την εικόνα ως έμβλημα. *Υιοθετεί ένα αρκτικόλεξο και το ψευδο-εταιρικό έμβλημα οργανισμού ως μια μικρή συγκάλυψη που φαίνεται να κατέχει διπλό νόημα. Από τη μια συγκαλύπτει - αποκρύπτει το ενδόμυχο και (δια-) προσωπικό, το συναισθηματικό και το ποιητικό, με τη χρήση της απρόσωπης αύρας της επιχείρησης και της διαχείρισης, και από την άλλη παρωδεί* (κριτικάρει) *το προσωπικό, μοναδικό καλλιτέχνημα με την άδεια παρουσία του που είναι χωρίς υπόσχεση, που ωστόσο προσφέρεται ως όχημα για τη δημιουργική φαντασία.* (Brett, 2002).
Αναπτύσσεται ως εξίσωση ή αγωγός σε έναν -*μεταξύ* χώρο που καθίσταται προσωρινός από τις δράσεις. Προβληματοποιείται ως έννοια, επιφέρει ανολοκλήρωτη, ακαθόριστη χρήση υλικών και αντικειμένων *αποδίδοντας έμφαση στη δράση των υποκειμένων που ανακυκλώνεται και όχι στα αντικείμενα μεταξύ των οποίων την ανακυκλώνουν*.
Τα αντικείμενα λειτουργούν ως αυτόνομοι σταθμοί και αξιολογούνται *στις μη-ιεραρχικές σχέσεις στο βλέμμα της ρευστής τροχιάς του θεατή.* (Moreira, Maria, 2002).
[99] Είναι *ένα επίπεδο με μια τρύπα στη μέση πάνω του, -μια ύπαρξη που λειτουργεί ως ένας στιλπνός μονόλιθος που καταλαμβάνει χώρο αντίθετα προς την παραδοσιακή γλυπτική μορφοποίηση κατοχής χώρου, μάλλον υπομνηματίζοντας την επιδιωκόμενη αλλαγή της συνείδησης.* (Brett, 2002).
[100] α/ *Αναστρεψιμότητα,* απέναντι στη λειτουργία της κανονικής χρήσης. Αφορά *την εμπειρία της γνώσης που διέπεται αποκλειστικά από τη ρευστότητα της διάδρασης. Αποσκοπεί σε ένα μοντέλο για την ενεργοποίηση των αφηγήσεων από την μετατόπιση των πιθανοτήτων*, που *παρεμβαίνει ως πολιτισμικό γεγονός επιδιώκοντας να κάνει τα πράγματα ορατά.*
β/ *Κοινοτυπία,* στην οποία καταδεικνύεται εμφατικά η απόκριση όταν προσοικειώνεται –όχι το αντικείμενο αλλά η εμβληματική του μορφή.
Το ομοίωμα δεν επιδιώκει να ακυρώσει το πρωτότυπο αλλά αποτελεί παρωδία για το καλλιτεχνικό αντικείμενο. (Moreira, Maria, 2002).
[101] Να διαδράς με μια πληθυντική οντότητα, (…) *ως αν είχες ένα εργαλείο στα χέρια σου, σαν μια επέκταση του σώματός σου, αλλά που να δουλεύει για τον εαυτό σου.*
Όπως λ.χ. με τα έργα, *΄The I and the You: Clothing-Body-Clothing΄* της Lygia Clark (1967), το *΄Divisor΄* της Lygia Pape (1968), ή το *΄Parangolés΄* (capes) (1964–79) του Helio Oiticica, που ασκεί κριτική στην κοινότητα σε συνδυασμό με τον κοινωνικό ατομισμό *σε συνθήκες εγγύτητας του να-είσαι-μαζί-και-χωριστά*. (Brett, 2002).
[102] Βλ. βιβλ.: Bruno Latour, *What is a Quasi-Object?,* (1993). στο: Bruno Latour. We Have Never Been Modern. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. (1993).
[103] *Το πνιγμένο πουλί, το μάρμαρο, το κατέβασμα του υδράργυρου δεν είναι οι δικές μας δημιουργίες δεν έγιναν από λεπτό αέρα, ούτε από κοινωνικές σχέσεις, ούτε από ανθρώπινες κατηγορίες*. (Latour, 1993 σ. 25).

[104] *Ίσως στην ανάμειξη των δύο, στο υβρίδιο; ως μερικό αντικείμενο και ως μερικό υποκείμενο; ή μήπως είναι αναγκαίο να εφεύρουμε μια νέα θέση για αυτή την παράξενη γενιά και των δύο, για ένα πολιτικό πλαίσιο και ένα επιστημονικό περιεχόμενο;* (Latour, 1993 σ. 25).

[105] *Ο δομισμός, ο μεταδομισμός και ο μεταμοντερνισμός μπορεί να οδήγησαν στο θάνατο του Υποκειμένου ως δημιουργού, ωστόσο πρόβαλλαν τη θέση ότι η πραγματικότητα που μας περιβάλλει είναι δημιούργημα της ίδιας της γλώσσας, ή προϊόν των ιδεών μας (ανθρωποκεντρισμός).*
-Βλ. άρθρο.: Παναγιώτα Γεωργοπούλου, *Σύγχρονη κοινωνιολογική θεωρία και η διερεύνηση του ΄κοινωνικού΄ στον κόσμο των τεχνοφυσικών αντικειμένων: η θεώρηση του Β. Latour*. στο: Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών. Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών. τεύχος 123 Β΄. (2007). (σ.155).

[106] Ο Bruno Latour αναφέρει ότι η μοντέρνα συνθήκη των διπλών διαχωρισμών με τις αποτιμήσεις (πριν – μετά) σε σχέση με τη Φύση (που αντιστοιχεί στο μη-ανθρώπινο στοιχείο) σε σχέση με την κοινωνία (που αντιστοιχεί στο ανθρώπινο στοιχείο) αποτυπώνεται στο εξής παράδοξο: Και αν ακόμα έχουμε κατασκευάσει τη Φύση (ή την κοινωνία), η Φύση (ή η κοινωνία) είναι σαν να μην την έχουμε κατασκευάσει, -κάτι που προκύπτει από την αντίφαση των θέσεων που, ενώ από τη μια πλευρά η Φύση δεν είναι δική μας κατασκευή (αλλά του Θεού), από την άλλη πλευρά, έχουμε την τεχνητή κατασκευή της Φύσης στο εργαστήριο. (Latour, 1993).

[107] Το βέλος των δοξασιών που πιστεύουν συνήθως οι άνθρωποι όπως επισημαίνει ο Bruno Latour στην περίπτωση Υποκείμενο-Κοινωνία, -Φύση, *κατευθύνεται από τον πόλο Υποκείμενο/Κοινωνία προς τον πόλο Φύση* (μέσω δυισμών).
Στον πόλο Φύση αντιστοιχίζονται άλλες φορές ΄μαλακά΄ και άλλες φορές ΄σκληρά΄ μέρη που: -ως ΄μαλακά΄ θεωρούνται οι παθητικές οθόνες για την προβολή των κοινωνικών (ισχυρών) κατηγορημάτων και, -ως ΄σκληρά΄ θεωρούνται τα κίνητρα που καθορίζουν το πεπρωμένο των ανθρώπινων κατηγοριών (αντίστοιχα με τις επιστήμες και τις τεχνολογίες).
Στον πόλο Φύση συγκαταλέγονται *στα ΄μαλακά΄ μέρη, -τα πράγματα που οι κοινωνικοί επιστήμονες περιφρονούν όπως: πίστη, κατανάλωση, λαϊκή κουλτούρα και πολιτική* ενώ στα ΄σκληρά΄ μέρη, ανήκουν εκείνα τα πράγματα που *επενδύονται αφελώς σήμερα από τις επιστήμες όπως: οικονομικά, γενετική, βιολογία, γλωσσολογία, ή επιστήμες του εγκεφάλου*. (Latour, 1993).
Αντίστοιχα στον πόλο Υποκείμενο /Κοινωνία τα ΄μαλακά΄ στοιχεία (αφορούν την ιδιαίτερη φύση των κοινωνικών παραγόντων) και τα ΄σκληρά΄ στοιχεία καθορίζονται από τις δυνάμεις που ανακαλύπτουν οι επιστήμες και οι τεχνολογίες. (Latour, 1993).

[108] *Στον κορεσμό της έννοιας της θεϊκής ανάμειξης των ανθρώπινων και των φυσικών στοιχείων, το προ-μοντέρνο οριοθέτησε την πρακτική εξάπλωση αυτών των αναμείξεων. Εμφανίζεται η αδυναμία αλλαγής της κοινωνικής τάξης χωρίς τη μετατροπή της φυσικής τάξης και το αντίθετο. Κάθε τέρας γίνεται ορατό και νοητό και σαφώς τοποθετεί σοβαρά προβλήματα για την κοινωνική τακτοποίηση, τον κόσμο, ή τους θεϊκούς νόμους.* (Latour, 1993).

[109] Ο Bruno Latour θεωρεί ότι *η καινοτομία στην παραγωγή των υβριδίων σε μεγάλο βαθμό είναι πιθανή μόνο και μόνο επειδή* (τα υβρίδια) *συγκρατούν σταθερά την απόλυτη διχοτομία μεταξύ της τάξης της Φύσης και της τάξης της Κοινωνίας, -μια διχοτομία που είναι από μόνη της δυνατή επειδή δεν θεωρήθηκε ποτέ κοινή η εργασία της κάθαρσης και της διαμεσολάβησης.* (Latour, 1993).

[110] Το *οιονεί-αντικείμενο* είναι επίσης *οιονεί-υποκείμενο.* Τ*ο οιονεί-αντικείμενο* ή *ημι-οιονεί αντικείμενο, είναι υποκείμενο αλλά και το υποκείμενο μπορεί να είναι ένα οιονεί-αντικείμενο,* είναι όπως το μαύρο-κουτί ένα άβατο που *είναι-και-δεν-είναι αντικείμενο.* (Serres, 2009).
Μαύρο-Κουτί (*Black-box*): τεχνικός όρος σχετικά με μια συσκευή, ένα σύστημα εισροών και εκροών ή ένα αντικείμενο, όπου δεν έχουμε γνώση της εσωτερικής απρόσιτης λειτουργίας του.

[111] Όπως η μπάλα λ.χ. στο παράδειγμα του Michel Serres λειτουργεί παράλληλα και ως *οιονεί-αντικείμενο* και ως *οιονεί-υποκείμενο* (αρσενικό ή θηλυκό) μέσω του οποίου γίνομαι *υποκείμενο δηλαδή υπόκειμαι σε κάτι*. Η *μπάλα* είναι ο κατασκευαστής της διυποκειμενικότητας και της συλλογικότητας του Εμείς και του Εγώ. Η *μπάλα* έχει ανάγκη το ανθρώπινο σώμα αφού χωρίς το ανθρώπινο υποκείμενο δεν μπορεί αυτή να οριστεί ως *αντικείμενο-μπάλα*. Το ανθρώπινο σώμα από την άλλη πλευρά αντίστοιχα στην πραγματικότητα γίνεται το αντικείμενο της μπάλας που είναι το υποκείμενο της κυκλοφορίας, έτσι ώστε η μπάλα τελικά να είναι ένα υποκείμενο (για το σώμα). (Serres, 2009).

[112] Αναφέρει χαρακτηριστικά πως *τα οιονεί-αντικείμενα είναι πολύ περισσότερο κοινωνικά, πολύ περισσότερο δημιουργικά, πολύ περισσότερο συλλογικά από τα ΄σκληρά΄ μέρη της Φύσης, και δεν είναι σε καμία περίπτωση οι αυθαίρετοι εκείνοι υποδοχείς* για την κοινωνία, ενώ *από την άλλη πλευρά είναι πολύ περισσότερο πραγματικά, μη-ανθρώπινα και αντικειμενικά από τις αδιαμόρφωτες εκείνες οθόνες όπου η κοινωνία -για άγνωστους λόγους- χρειάζεται να προβάλλεται.* (Latour, 1993).

[113] Εκτενείς και ειδικές αναφορές από τον καθηγητή Δημήτρη Παπαλεξόπουλου, *Γνώση και τέχνημα: σκέψεις για τα "περίπου αντικείμενα"* (quasi objets) στο: [http://www.archsign.gr/writings/kouzelis/topika-dplxs-02.htm] κ.α..

[114] *Το αντικείμενο ΄μικρό –α΄ για τον Slavoj Žižek, είναι εξορισμού ένα υπερβολικό αντικείμενο, ένα αντικείμενο που στερείται τη θέση του στην κατασκευή (όχι απλά ένα στοιχείο που περισσεύει στην κατασκευή πάνω από διαθέσιμες υπάρχουσες θέσεις, ή μια περισσευούμενη θέση που δεν βρίσκει κανένα στοιχείο να συμπληρωθεί, αλλά ένας άδειος τόπος στην κατασκευή που είναι συσχετισμένος με ένα περιπλανώμενο στοιχείο που στερείται τόπου) –όπως στον ευνουχισμό* (*που μετράει στη βασική κατασκευή της υστερίας*) *με ένα αντικείμενο χωρίς (συμβολικό) τόπο, -ένα αντικείμενο που αποδρά του ευνουχισμού.* (Žižek, 2006).

-Βλ. βιβλ.: Slavoj Žižek, *The parallax view*, (2006). στο: Slavoj Žižek. Odradek as a political category. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press. (2006).

[115] Για τον Jacques Lacan ο χώρος του *αντικείμενου ΄μικρό –α΄* προσδιορίζεται από τον τοπολογικό μετασχηματιζόμενο τόπο που έχει σχήμα οκτώ ανάποδο (ανεστραμμένο εσωτερικά). Εντοπίζεται στην εσωτερική γραμμή της διατομής της ταύτισης (Τ) που παράγεται και ορίζεται από το σημείο της μεταβίβασης, πάνω στη διπλή καμπύλη που διπλώνεται στον εαυτό της παράγοντας το σχήμα εσωτερικό οκτώ. (Lacan, 1982).

-Βλ. βιβλ.: Jacques Lacan, *Το σεμινάριο του Jacques Lacan, βιβλίο XI, οι τέσσερις θεμελιακές έννοιες της ψυχανάλυσης,* (1982). Αθήνα: Κέδρος. (Paris: Editions du Seuil, 1964).

[116] Το *αντικείμενο ΄μικρό –α΄ μπορεί να είναι ταυτόσημο με το βλέμμα,* (…) *που μπορεί να το εμπεριέχει μέσα του* (*το ίδιο το αντικείμενο ΄μικρό –α΄*), από το υποκείμενο που εκπίπτει (…) *συμβολίζοντας την κεντρική έλλειψη* (που εκδηλώνεται ως επιθυμία). *Το αντικείμενο με κοιτάζει στο επίπεδο του φωτεινού σημείου, -τα πράγματα μας κοιτάζουν*. (Lacan, 1982).

[117] *Αποτελεί την καθαρή μορφή μιας καμπύλης, -απουλικοποιημένη, φασματική οντότητα που προσφέρεται ως αντικείμενο-οιονεί, κίνητρο της επιθυμίας* (…) *όπου το αντικείμενο –κίνητρο της επιθυμίας κανείς θα πρέπει να το ξεχωρίζει από το Πράγμα* (Žižek, 2004)*, αυτό που είναι ΄σε εμένα περισσότερο από τον εαυτό μου΄.* (Žižek, 2006b).

[118] Το υποκείμενο είναι προσδεμένο σε ένα σημαίνον που αντιπροσωπεύει τον Άλλον, το οποίο είναι αυθαίρετο, χωρίς να γνωρίζει γιατί καταλαμβάνει αυτή τη θέση στο συμβολικό δίκτυο. (Žižek, 2006a).

[119] Αντίθετα το *«αποκείμενο» μοιάζει* με ότι έχει απομείνει από *την αποβολή ξένων στοιχείων, όμως εγκαθιδρύεται ουσιαστικά μέσω αυτής της αποβολής στοιχείων του εαυτού* (ως αποστροφή για το ξένο), γιατί *συστήνει όρια για τους σκοπούς της κατασκευής ενός διακριτού υποκείμενου μέσω αποκλεισμών, -δηλώνοντας αυτό που έχει αποβληθεί από το σώμα, -αυτό που έχει απορριφθεί ως περίττωμα, -αυτό που έχει καταστεί κυριολεκτικά «Άλλο». Η κατασκευή του «όχι-εγώ» ως αποκείμενου θεσπίζει τα όρια του σώματος, τα οποία παραμένουν στο αρχικό περίγραμμα του υποκείμενου.* (Butler, 2009).

[120] Το *αντικείμενο ΄μικρό –α΄* το βρίσκουμε στη νουβέλα *(λογοτεχνικού σταλινισμού)* του Nikolai Ostrovsky. *Η ιστορία που περιγράφει ο Nikolai Ostrovsky συμπίπτει με την κατάσταση της προσωπικής σωματικής του υγείας, όπου τελείωσε τη νουβέλα του, τυφλός και ανάπηρος (ζωντανός νεκρός) όπως και ο ήρωάς του (μια αποσωματοποιημένη αποσεξουαλική ύπαρξη-μούμια), που όμως αναγεννήθηκε γράφοντας για τη ζωή του.* (Žižek, 2006).

Σε μια ΄θετική΄ όπως αναφέρει ο Slavoj Žižek μεταφορά του απόλυτου αυτοέλεγχου που η επανάσταση των Μπολσεβίκων άσκησε πάνω στο σώμα του Nikolai Ostrovsky (πέρα από το ΄παθολογικό΄, την ενδεχόμενη διαφθορά, τη σωματική επιθυμία) παρουσιάζει ένα χταπόδι να απομυζά τον ήρωα, που είναι για τον Slavoj Žižek ένα όργανο του σουπερ-Εγώ που μας ελέγχει, που ενώ παρασιτεί πάνω στο σώμα του τον προστατεύει από το θάνατο. Στέκεται *ως ΄όργανα χωρίς-σώμα΄, ως ένα ΄μερικό αντικείμενο΄ που εισβάλλει στο συνηθισμένο βιολογικό σώμα και το προσβάλλει* (Žižek, 2006b) με τον ίδιο τρόπο που η κάμερα γίνεται *΄μερικό αντικείμενο΄* για τον Dziga Vertov στο Kino-Eye (Žižek, 2004).

-Βλ. βιβλ.: Nikolai Ostrovsky, *Πως δενότανε τ' ατσάλι*, (1999). (σελ.204). (*How the steel was tempered*,1904–1936).

[121] Είναι θεωρητικός, κριτικός τέχνης και επιμελητής. Διευθυντής της Σχολής *Καλών Τεχνών,* École Nationale Supérieure des Beaux-Arts στο Παρίσι.
Έχει συγγράψει στη δεκαετία του '00 τα βιβλία: *Relational Aesthetics* (1998) (αγγλ. έκδ. 2002) και *Postproduction* (2001).

[122] Ο Nicolas Bourriaud θίγει τη ρευστή φύση της υποκειμενικότητας κατά την αισθητική διαδικασία πρόσληψης του έργου, η οποία (διαδικασία) εκτελείται όπως αναφέρει από τον παρατηρητή σύμφωνα με τον Félix Guattari και τη θεωρία της *μεταβίβασης,* και σύμφωνα με την ψυχαναλυτική ερμηνεία που δίνει στη διάλεξή του ο Marcel Duchamp, *the creative process* (1954), ως προς την διαδικασία της μεταβίβασης. Επικαλείται και τον Mikhail Bakhtine σε ένα σχετικό δάνειο για την ενατενιστική διαδικασία του έργου από τον παρατηρητή, που όπως αναφέρει συνιστά αισθητική ροή *΄μεταβίβασης υποκειμενοποίησης΄*. (Gablik, 1992).

[123] *Η θεωρία του αισθητικού ΄μερικού αντικείμενου΄ ως ένα ΄σημειωτικό σημείο΄ διαχωρίζεται από την συλλογική υποκειμενική διεργασία* (*παραγωγή*) *ώστε να ΄εργάζεται για λογαριασμό της΄, περιγράφοντας τέλεια τις πλέον διαδεδομένες εικαστικές μεθόδους παραγωγής σήμερα όπως: -δειγματοληψία από δεδομένα, -ανακύκλωση κοινωνικών και ιστορικών μορφών, -εφεύρεση συλλογικών ταυτοτήτων* (…). (Bourriaud, 1998 p. 100).
-Βλ. βιβλ.: Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, (1998).

[124] Βλ. βιβλ.: Slavoj Žižek, *Organs without Bodies, on Deleuze and Consequences*, (2004).

[125] *Ο ήρωας καλεί στο σπίτι του με το κινητό τηλέφωνο που του δίνει ο διαβολικός Μυστήριος Άνθρωπος*-Άντρας (;) *που στέκεται* μπροστά του, *και στο τηλέφωνο απαντά η φωνή του Μυστήριου Άνθρωπου* διαχωρισμένη από το σώμα του. Όταν τελειώνει η συνομιλία του, του ζητά να επιστρέψει το τηλέφωνο στον κάτοχό του, σε αυτόν τον Μυστήριο Άνθρωπο που στέκεται μπροστά του και η φωνή διαχωρίζεται σε ένα διπλό σαρκαστικό γέλιο.
Αντίστοιχα *σύμφωνα με τον Slavoj Žižek* ο *David Lynch, στην ταινία ΄Mulholland Drive΄ απεικονίζει χαρακτηριστικά τον διαχωρισμό της φαντασίας προς την υπερβολή* στη σκηνή του *νυκτερινού κλαμπ* -θεάτρου *Silencio*. (Žižek, 2004).

[126] *Το εννοιολογικό πολιτικό περιεχόμενο των οργάνων ΄χωρίς-σώμα΄ είναι αντίθετο προς τη συντεχνιακή διάθεση του κοινωνικού σώματος, -παρουσιάζεται ως ένα οργανικό σύνολο που αντιστοιχεί στη μεταφορά του καπιταλιστικού συστήματος.* (Žižek, 2006b).
Ο Slavoj Žižek διερωτάται τι σημαίνει (ο ιουδαϊκός νόμος) *του να κρατήσουμε τον γείτονα όχι σε εγγύτητα αλλά στην κατάλληλη απόσταση (ώστε να προωθήσουμε ένα είδος προστατευμένου τοίχου απέναντι στην τερατωδία του γείτονα;). Ο γείτονας, όπως αναφέρει ο Slavoj Žižek, γίνεται κατά συνέπεια με απόλυτο τρόπο ΄όργανα χωρίς-σώμα΄.* Επικαλούμενος τον Rainer Maria Rilke στο *Notebooks of Malte Laurids Brigge*, θέτει επίσης το ζήτημα, *του ηθικού ΄εξευγενισμού΄ του γείτονα, ή της ελάττωσης της τερατωδίας του Γείτονα-Πράγμα απέναντι στο Άλλο, -ως το σημείο της αβύσσου από το οποίο πηγάζει η λεγόμενη ηθική υπευθυνότητα.* (Žižek, 2006b).
-Βλ. βιβλ.: Slavoj Žižek, *The parallax view*, (2006). στο: Slavoj Žižek. Odradek as a political category. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press. (2006).

[127] Όπως αναφέρει ο *Slavoj Žižek, από την παθολογική διαστροφή του στόματος* (στα ισπανικά φωνητικά του κομματιού *Crying* του Roy Orbison*), σε ένα στόμα που εγκαταλείποντας το σώμα επιπλέει γύρω ως φασματικό μερικό αντικείμενο* (…) *με το οποίο περνάμε από το τραυματικό σώμα στο τραύμα ως* (*αυτόνομα*) *όργανα-δίχως-σώμα*, (…) *έξω από αυτό*, στην *κατάσταση των οργάνων-χωρίς-σώμα* που *είναι εκείνη του δυνητικού.* (Žižek, 2004).
Μέσα από το σώμα του (αναφέρει ο Slavoj Žižek) *ηχούσε ως ένα αυτόνομο ΄όργανο-χωρίς-σώμα΄, το οποίο εντοπίζονταν στην καρδιά του σώματος και την ίδια ώρα ήταν μη ελεγχόμενο, ως ένα είδος παράσιτου, -ένας ξένος εισβολέας –*(*αυτό που ο Jacques Lacan αποκαλεί φωνητικό-αντικείμενο*)*, μια από τις ενσαρκώσεις του αντικείμενου ΄μικρού-α΄.* (Žižek, 2006b).
Ο Slavoj Žižek βρίσκει στον Jacques Lacan, *Σεμινάριο XI*, που εμφανίζει τη σεξουαλική ορ*μή ως όργανο (μη-ανθρώπινο / ανθρώπινο) το μυθικό προ-υποκειμενικό ΄μη-θνητό΄ να αναλογεί με το ΄όργανα χωρίς-σώμα΄.* Το συνδέει με την ταινία *Alien* του Ridley Scott *(όπου παρουσιάζεται η ζωή ως αρσενική να παρασιτεί στο θηλυκό σώμα)* ή με την ταινία *City Lights* όπου ο Charlie Chaplin *σε μια*

χαρακτηριστική σκηνή παθαίνει λόξιγκα (Žižek, 2006b), (*κάτι το οποίο σχολιάστηκε και από τον Levinas*).

[128] *Η φαντασία στη σκηνή της λιποθυμίας όπου συνεχίζει το τραγούδι,* ή νωρίτερα στη σκηνή όπου ακούγεται /σταματά /ακούγεται η τρομπέτα σύμφωνα με τα χειρονομιακά κελεύσματα του κονφερανσιέ (*conférencier*), *αυτονομείται ως καθαρό φασματικό φαινόμενο του ασώματου, παρόμοιο με το κάλεσμα του τηλεφώνου που συνεχίζει να κτυπά και μετά την αποδοχή της κλίσης στο Lost Highway*.

[129] Το *σώμα ΄ δίχως-όργανα΄ είναι ένα αυγό* που *το διαπερνούν άξονες και αναβαθμοί, γεωγραφικά πλάτη και μήκη, γεωδαιτικές συντεταγμένες* (…). (Deleuze, Gilles – Guattari, Felix, 1973).
-Βλ. βιβλ.: Gilles Deleuze & Felix Guattari, *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια. Ο Αντι-Οιδίπους,* (1973). Αθήνα: Ράππας.

[130] Όπως αναφέρει ο Slavoj Žižek, *ο Jean-Claude Milner* (που είναι γλωσσολόγος, φιλόσοφος και δοκιμιογράφος) *αποκρυπτογραφεί το Odradek ως αναγραμματισμό της ελληνικής λέξης dodekaedron (δωδεκάεδρον), που είναι ένας όγκος δώδεκα επιφανειών, κάθε μια από τις οποίες είναι πεντάγωνο (στον Τίμαιο ο Πλάτωνας ισχυρίζεται ότι το σύμπαν είναι ένα δωδεκάεδρον).* Το αναδιπλασιασμένο *dodekaedron ισοδυναμεί με το αποχωρισμένο στο μισό* (*του δωδεκάεδρου*) *Odradek που διαχωρίζεται στα δύο.*

[131] Ο Slavoj Žižek θεωρεί ότι *θα πρέπει να προσεγγίζουμε το ΄μερικό αντικείμενο΄* (που είναι για εκείνον το πράγμα Odradek του Franz Kafka ή η Θεία Ευχαριστία) *ως ένα αντικείμενο*: *-διαγενεολογικό, -αθάνατο, -εκτός έμφυλης διαφοράς, -εκτός χρόνου, -χωρίς σκοπό και χρησιμότητα, και το οποίο προσδιορίζει μια μη-προσανατολισμένη ή μη-στοχευμένη δραστηριότητα, -ενώ δεν πηγάζει από την παρουσία του καμιά προσφερόμενη ευχαρίστηση.*

[132] *το αντίθετο όπως αναφέρει από τον Οιδίποδα που εμφανίζεται ως μη-ανθρώπινο ον ενώ είναι ανθρώπινο*.

[133] Βλ. βιβλ.: Franz Kafka, *The cares of a family man*, (*Die Sorge des Hausvaters*), (1914 -1917).
-Βλ. βιβλ.: Jorge Louis Borges, *Το Όντραντεκ*, (1983). στο: Jorge Louis Borges. Το βιβλίο των φανταστικών όντων, μικρές ιστορίες. Αθήνα: Libro. (2η έκδοση 2005).

[134] *Μοιάζει με εκείνο το πλατύ αστεροειδές καρούλι που τυλίγουν την κλωστή, και πράγματι φαίνεται σαν να έχει τυλιγμένη γύρω του κλωστή· για την ακρίβεια, πρόκειται απλώς για κάτι παλιά και ξεφτισμένα νήματα, όλων των ειδών και των χρωμάτων, μπερδεμένα και δεμένα κόμπους-κόμπους. Δεν είναι όμως μόνο καρούλι, αφού ένα ξύλινο ραβδάκι προεξέχει από το κέντρο του άστρου, πάνω στο οποίο, υπό ορθή γωνία, ενώνεται μια άλλη μικρή βέργα. Χάρη σε αυτή τη βέργα, αλλά και σε μια από τις κορυφές του άστρου, το όλο πράγμα μπορεί να στέκεται όρθιο, σαν να είχε δύο πόδια*.
-(ό.π.). Βλ. βιβλ.: Jorge Louis Borges, *Το Όντραντεκ*, (1983). στο: Jorge Louis Borges. Το βιβλίο των φανταστικών όντων, μικρές ιστορίες. Αθήνα: Libro. (2η έκδοση 2005). (σσ.168,169).

[135] Η μηχανική συναρμογή στο διήγημα του Franz Kafka, *ο Πύργος,* διαθέτει *μια εύκαμπτη και πολλαπλασιαζόμενη αποσπασματικότητα.* (Deleuze, Gilles – Guattari, Felix, 1998).

Κεφ.5. υβριδικό τεχνολογικό (υπο-)αντικείμενο [κοινό-σώμα]

΄΄ Αν δεν αποδέχεσαι την τεχνολογία, καλύτερα να πας σε άλλο μέρος γιατί κανένα μέρος εδώ δεν είναι ασφαλές. (...) Κανείς δε θέλει να ζωγραφίζει χαλασμένα πορτοκάλια άλλο πια΄΄. Robert Rauschenberg (1967).

εισαγωγή: παράσιτο και διαλογικές κατασκευές

Στο κεφάλαιο διερευνάται η ταυτότητα του υβριδικού τεχνολογικού ενεργού (υπο/)αντικείμενου, του κοινού τεχνοπολιτικού σώματος (τεχνοσώμα) και της τεχνητής ζωής, προσεγγίζοντας το χαρακτήρα τους ως διαλογικών ενσωματωμένων πραγμάτων (αυτόματο, ρομπότ) στην κατάσταση της κυβερνητικής οντότητας ή του *΄οργανισμού΄*, αποτέλεσμα μετασχεδιαστικών ανοικτών (μη-τετελεσμένων) πρακτικών.

Σύμφωνα με τον Michel Serres οι παρασιτικές κατασκευές που είναι διαλογικής μορφής ακολουθούν τα σχήματα, του *βρόγχου-θηλιάς*, του *μοχλού*, και του *ζυγού*. (Serres, 2009).
Για το παράσιτο[1] διαγράφεται η λειτουργία του διακόπτη ή του ανορθωτή του διαλόγου που *ανορθώνει τον διάλογο όπως ένας ημιαγωγός.* (Serres, 2009).
Το παράσιτο είναι ο παράγοντας που προκαλεί ένα σύνολο διακυμάνσεων (παραστάσεις ή περιστάσεις), στα συστήματα και τα κάνει να αποκλίνουν από την στάση /ανάπαυλά τους.
Είναι διακλαδωμένο στο αποκεντρωμένο κανάλι (βρόγχο) ως ένα διάμεσο που εντοπίζεται ανάμεσα στις *διεπαφές*.
Λειτουργεί ως ένας διεγέρτης που μεταβάλει την ενεργειακή κατάσταση του συστήματος ερεθίζοντάς το. Αποτελεί αναγκαία συνθήκη του συστήματος αυξάνοντας την πολυπλοκότητά του με νέες ομοιοστατικές ισορροπίες, συμμετέχοντας σε αλυσίδες συστημικών μετασχηματισμών που το μεταβάλλουν. (Serres, 2009).
Είναι ουσιαστικά σιωπηλό, εκπέμπει χαμηλά, συνεχόμενα, παράγοντας έναν ήπιο θόρυβο φόντου.
Θεωρείται ως η εναρκτήρια ζωτική δράση που βρίσκει αναλογίες με τη γεννήτρια και τον καταλύτη.
Όχι μόνο δεν είναι βλαπτική η σχεσιακή δράση του αλλά μπορεί να είναι και αναζωογονητική, όπως λ.χ. η βιοχημική ζύμωση που οδηγεί το διάλυμα σε μια νέα κατάσταση, ή όπως η *κυβερνητική συσκευή* προσαρμοσμένη σε έναν βρόγχο (σε μια διακλάδωση) που ελέγχει, ρυθμίζει και ανατροφοδοτεί το σύστημα, εκτιμώντας κάθε φορά τα αποτελέσματα (νέα δεδομένα) των αναδράσεων.
Το *παράσιτο* σύμφωνα με τον Michel Serres είναι *σχεσιακό*, *πολλαπλό* και *συλλογικό*, συγχρόνως όμως είναι μια τοπική ενικότητα και μια εξαίρεση[2]. (Serres, 2009).
Συσχετίζεται με τον συσχετισμό, καταλαμβάνει το χώρο και τα μέσα και πολλαπλασιάζεται, εξαπλώνεται και γεμίζει τον ενδιάμεσο χώρο μετατρέποντάς τον σε ανομοιογενή και

ανισότροπο.
Ως νοήμονας αυτός ΄οργανισμός΄ - παράσιτο επινοεί την *κυβερνητική* (σύνδεση υλικού και λογισμικού), όπως επίσης τη *μνημοτεχνική*[3] (Σιμωνίδης Κείος) περνώντας από το λογισμικό στο υλικό με την μεσολάβηση του παραβολικού του λόγου.
Είναι ένας αντιδραστήρας ή ένας κινητήρας που ως ενεργός τελεστής επιφέρει παρεκκλίσεις και διαφορικές αποκλίσεις όπως: -ανισορροπία, -ασυμμετρία, -αταξία και μείωση (εντροπία). Λειτουργεί επίσης ως ανορθωτής που ανατροφοδοτεί δημιουργώντας μη-αναστρέψιμες ακολουθίες. (Serres, 2009).

συμμετοχικές και συνεργατικές διαλογικές (μετα)σχεδιαστικές πρακτικές – το χωρικό φιλοσοφικό δομικό μοντέλο του τετράεδρου

Ο John Wood[4] καθορίζει το αναδυόμενο εννοιολογικό πλαίσιο των *συνεργατικών* σχεδιαστικών πρακτικών μέσα από τη σύλληψη της ιδέας του *μετα-σχεδιασμού* (*meta-design*) προς την επιτέλεση ενός σχεδιασμού που επιζητά να προσδιορίσει και να υλοποιήσει κοινωνικές και οικονομικές δομές, τεχνικές υποδομές και πρακτικά εργαλεία.
Στη σύγχρονη ομιλία η λέξη ΄μετά-΄ στον πορτμαντώ όρο *΄μετα-σχεδιασμός΄*, υποδηλώνει μιας διαφορετική τάξης κατάσταση, ΄υψηλότερου βαθμού΄, ή την ΄επανα-τοποθέτηση΄ κάποιου πράγματος σε μελλοντικό χρόνο.
Ο John Wood αναφέρει ότι σημαίνει στην κυριολεξία ΄παράπλευρα΄ ή ΄έπειτα΄.
Ο μετα-σχεδιασμός καλύπτει την ανάγκη ολιστικών συμβιωτικών μοντέλων που συμπεριλαμβάνουν τακτικές συν-σχεδιασμού, συν-δημιουργίας και διαγώνιας πολυεπιστημονικότητας.
Σύμφωνα με τον John Wood στοχεύει να θέτει πολλαπλές ΄συνέργιες΄ σε πολλά επίπεδα, συνεργάζοντας τις συνέργιες αυτές σε εύληπτες μορφές που θα επιτρέπουν νεότερες σχέσεις στη -*μεταξύ* σφαίρα του ιδιωτικού και του κοινού (ή του δημόσιου).
Κατά την άποψή του ο *΄μετα-σχεδιασμός΄* όπως τον στοχάζεται, χρειάζεται να είναι περισσότερο σύνθετος και προσαρμοζόμενος στο κοινωνικό συμφραζόμενο, ως μια διαμοιρασμένη και συνεχής διαδικασία αυτοπροσδιορισμού, καλλιέργειας και διαχείρισης εκείνου στο οποίο επιχειρεί.
Αντικαθιστά την αντίληψη για τον σχεδιασμό ως προγραμματισμό με την αντίληψη ενός σχεδιασμού ως *΄διαδικασία σποράς΄* η οποία ολοκληρώνει ένα σύστημα προσομοιάζοντας αρκετά στις τακτικές της κυβερνητικής τέχνης.

Θεωρεί ότι η σχεδιαστική τακτική χρειάζεται να είναι οικολογικά αποκρινόμενη:
1. Να επιδιώκει την πνευματική χειραφέτηση των μη-ειδικών (ακολουθώντας το εκπαιδευτικό μοντέλο των Paulo Freire και Joseph Jacotot που εφάρμοσαν στο Computer Clubhouse του Lego control lab) θέτοντας ηθικές και βιώσιμες αρχές χωρίς να απευθύνονται σε επιμέρους αποδέκτες -άτομα αλλά σε συνολικά περιβαλλοντικά συστήματα που χρειάζονται και συμπεριλαμβάνουν τη συμμετοχικότητα του κοινού και τη συλλογική δημιουργικότητα που επιτελείται από σχεσιακές συνεργατικές υποκειμενικές οπτικές.
2. Να ενώνει τη θεωρία, την πρακτική, την οικονομική πολιτική και την διαχειριστική στρατηγική, κάτω από την αρχή της διάθεσης για την ενεργοποίηση νέων ευκαιριών και

επιλογών έτσι ώστε η δημιουργική εργασία να κατευθύνεται σε πιο αναστοχαστικά και αποκριτικά μοντέλα.

Συνεπώς για τον John Wood οι σχεδιαστές χρειάζεται να μετατοπίσουν την έμφασή τους από τον καθοδηγούμενο-στην-καινοτομία σχεδιασμό προς τον ευρύτερο συν-σχεδιασμό των τρόπων ζωής, όπου μέσω αυτού νοηματοδοτούνται και αποδίδονται περιεχόμενα στην κατεύθυνση του οικολογικά ανεκτού (ως βιώσιμο μοντέλο).
Ο σχεδιασμός θα πρέπει να κατευθύνεται μεταξύ της σκέψης και της πράξης, ως ένα εργαλείο ενδυνάμωσης και υλοποίησης πραγμάτων (που θα κάνει τα πράγματα να ΄δουλεύουν΄ καλύτερα) στο επίπεδο της πραγματικής ζωής, παρά στο επίπεδο των σχεδιασμένων προϊόντων και των υπηρεσιών[5].

Οι Hugh Dubberly[6], Usman Haque[7] και Paul Pangaro[8] αντιμετωπίζουν την διάδραση ως μια κεντρική κατάσταση στη λειτουργία των αντικειμένων, των χώρων, ή των συστημάτων θεωρώντας την κεντρική όψη του σχεδιασμού.
Για εκείνους τα αντικείμενα, οι χώροι και τα συστήματα γενικότερα προσφέρουν την πιθανότητα διάδρασης ενώ οι σχεδιαστικές δραστηριότητές τους είναι ένας σχεδιασμός προς την κατεύθυνση της διάδρασης[9].
Η διάδραση κατανοείται ως ένας τρόπος αναπλαισίωσης της δράσης του σχεδιασμού, διευθέτησης μεταξύ της σχέσης ανθρώπων και αντικειμένων. Η συμπεριφορά ως αντίδραση δεν ξεκινά από έναν στόχο που μπορεί να θέτουν οι διαδικασίες ανάλυσης *από-τα-πάνω προς-τα-κάτω* (top-down), όπου κάτω από μια σκέψη εγκαθίσταται ένας συγκεκριμένος στόχος που προκαλεί στη συνέχεια αναμενόμενες ελεγχόμενες κυκλικές δράσεις, όσο από μια εξελισσόμενη διαδικασία που έχει τη μορφή του επαγωγικού συλλογισμού συλλογικής σύνθεσης (bricolage) *από-τα-κάτω προς-τα-πάνω* (bottom-up) λαμβάνοντας υπόψη ότι ένα γεγονός στον κόσμο μπορεί να προκαλέσει κυκλικές αλυσιδωτές αντιδράσεις[10].

Ο Otto von Busch[11] στη θεωρητική έρευνά του εντοπίζει ότι οι νέες *πολυφωνικές διαλογικές μετα-σχεδιαστικές* πρακτικές του John Wood συνδέονται με έννοιες της κυβερνητικής. Θεωρεί ότι όταν αναφερόμαστε στον *΄μετα-σχεδιασμό΄* (*metadesign*) σημαίνει ότι περιμένουμε από τον σχεδιασμό να μπορεί να επανα-σχεδιάσει τον εαυτό του, όπως κάνουν τα έμβια αυτο-αναπαραγόμενα συστήματα ή οι οργανισμοί που αναπαράγονται αλλάζοντας την συνολική κατεύθυνση ή την συμπεριφορά τους εσωτερικά κατά περίπτωση. (Busch, 2008b).
Ένας τέτοιος σχεδιασμός που είναι επιδεκτικός στο να επανασχεδιάζει τον ίδιο τον εαυτό του με την εφαρμογή διαφορετικών πρακτικών στο επίπεδο της (μικρο)ουτοπίας[12] ανήκει στις πρακτικές του *συμμετοχικού σχεδιασμού* που επιδιώκουν τη συνεργασία συν-σχεδιαστών[13].
Η γενικότερη ιδέα στην κατεύθυνση οικολογικά αποκρινόμενων μετα-σχεδιαστικών πρακτικών προσδιορίστηκε από τον Buckminster Fuller[14] ως *συνέργια -συνεργιών.* (Busch, 2008b).
Η οικολογική συστημική θεωρία με τον μετα-σχεδιασμό εστιάζουν σε συμβιωτικές μορφές που μπορούν να αναθεωρήσουν και να επανασχεδιάσουν τον πρωτογενή σχεδιασμό.
Ο John Wood επισημαίνει ότι ο Buckminster Fuller διαφώνησε με το σκεπτικό *΄αναμόρφωσης του περιβάλλοντος΄* υποστηρίζοντας *την αλλαγή της ίδιας την ανθρώπινης*

συμπεριφοράς μέσα σε αυτό[15].
Η συνέργια (ή η συνεργαζόμενη συνέργια) σύμφωνα με τον Buckminster Fuller σημαίνει την κατανόηση και τη συμπερίληψη της απρόβλεπτης ενδεχομένως συμπεριφοράς ολόκληρου του συστήματος παρά τη σύλληψη επιμέρους συμπεριφορών ως ξεχωριστά μέρη του. Προς αυτή την κατεύθυνση μια μήτρα μπορεί να ενώνει υπάρχοντα συστήματα διαμοιράζοντας πληροφορία, δεδομένα και γνώση[16].
Συνεπώς ο μετα-σχεδιασμός συνδέεται με έναν σχεδιασμό επόμενης τάξης που αφορά τον έλεγχο και την επικοινωνία των συστημάτων και την ανατροφοδότησή τους, κάτι που απασχόλησε ήδη την *κυβερνητική*[17].
Ο Buckminster Fuller στοχάστηκε πάνω στο χωρικό συνεργατικό μοντέλο που ανήκει στην *΄μικρο-ουτοπία΄* όπως και τη *΄συνέργια -συνεργιών΄* θεωρώντας πως οι διανοητικές ποιητικές πράξεις εγκαθίστανται προς τέσσερις (4) κατευθύνσεις ή πτυχές.
Κατά την άποψή του ο αριθμός τέσσερα (4) μπορεί να υλοποιήσει εύκολα ένα πολυδιάστατο συλλογικό δίκτυο που μπορεί να χαρτογραφήσει ειδικά θέματα αναπαριστώντας αρκετές διαφορετικές οπτικές της καθημερινής ζωής.
Το προτεινόμενο αυτό συνεργατικό δίκτυο (4) έχει τη δυνατότητα να αυτοτροφοδοτείται προσφέροντας ανανέωση στο σύστημα μέσα από ανταλλαγές και διασυνδέσεις, εμπεριέχοντας παράλληλα μέσα στην οικονομία των (ηθικών) σχέσεων που παράγει και επιτρέπει να αναπτύσσονται, έντονη πολλαπλότητα ή πληθωρικότητα στον αριθμό των δεσμών που συνάπτονται.
Σε αυτό το μοντέλο έδωσε την τοπολογική διάσταση και το χωρικό τρισδιάστατο σχήμα ενός πολυεπίπεδου πολύγωνου το οποίο αντιστοιχεί στο πολύεδρο *τετράεδρο* που είναι ένα Πλατωνικό στερεό με τέσσερις (4) όψεις (πλευρές), τέσσερις (4) κορυφές και έξι (6) ακμές.
Ο John Wood θεωρεί ότι το *΄τετράεδρον΄* είναι λιγότερο ιεραρχικό, λ.χ. από το τετράγωνο που είναι σειραϊκό και δεν επιτρέπει πολλαπλούς δεσμούς και ανάμικτες σχέσεις μεταξύ όλων των κορυφών του.
Το τεράεδρο από την άλλη πλευρά θεωρείται ως το καταλληλότερο *διαλογικό μοντέλο* γιατί δεν προκαλεί στη διαχείρισή του σύγχυση ή δυσκολία, αφού είναι απλό και ταυτόχρονα αρκετά πλούσιο και παραγωγικό, επιτρέποντας παράλληλα έξι (6) διαδράσεις ή δώδεκα (12) πιθανές διασυνδέσεις διαφορετικών θέσεων (οπτικών) σε μια ισότιμη και ισοκατανεμημένη χωρική διάταξη[18].
Η συναρμογή τετραέδρων σε μια χωροδικτυωματική κατασκευή παράγει τον γεωδαιτικό θόλο που σήμερα επανεμφανίζεται στις οδηγίες και τις πρακτικές της αρχιτεκτονικής τύπου (DIY) ενδυναμώνοντας τις λογικές της αυτο-οργάνωσης που χωρικά εξυπηρετούν φιλοσοφικά ισοκατανεμημένες οριζόντιες κοινωνικές δομές στη λογική της κοινότητας ή της οριζόντιας συλλογικότητας.

Α. αυτόματο / μαριονέτα / μηχανικό νευρόσπαστο / σώμα δίχως-όργανα / άνθρωπος χωρίς-ιδιότητες / ρομπότ / κυβερνητικός οργανισμός: η ανοικτή (ατελείωτη) **δουλειά στην πραγματική ζωή**

αυτόματα και ρομπότ (λογοτεχνία)

Τα αυτόματα *΄οι μηχανικές κούκλες΄* ανήκαν σε *μια επινόηση του αστικού πολιτισμού* που ήταν αρκετά συνηθισμένη στο μέσο του 19^{ο} αιώνα[19].
Στο τέλος του ίδιου αιώνα *το μοτίβο της κούκλας είχε αποκτήσει νόημα κοινωνικής κριτικής που στρέφονταν στο κοινωνικό,* γίνονταν απεχθή (σύμφωνα με τον Walter Benjamin) επιδιώκοντας τη μηχανοποίηση του ανθρώπου στη σκέψη παρά τη φυσικοποίηση ή το νατουραλισμό της μηχανής[20].
Ο Heinrich Von Kleist επικεντρώνεται στις κινήσεις παντομίμας που είχαν τα ανδρείκελα στον χορό τους και στον μηχανισμό κίνησης της μαριονέτας που υπερβαίνει (όπως αναφέρει) το ανθρώπινο στοιχείο χάρη στην ελλειπτική κατασκευή που είχαν αυτά τα μηχανικά νευρόσπαστα[21]. Μπορούν να αποτυπώνουν εύκολα αποτυπώνουν την πρόθεση και το ύφος του χειριστή τους ο οποίος μπορεί να παρεμβαίνει με τα προσωπικά του ψυχικά αποθέματα, με τον ίδιο τρόπο που ο μουσικός οργανοπαίκτης χειρίζεται *το γύρισμα της μανιβέλας του οργανέτου*. (Kleist, 1996).
Η μαριονέτα είναι ένα νευρόσπαστο που συγκροτείται από συναρθρωμένα μέρη (σημειώνει ο Paul Feyerabend) και προσομοιάζει με την εντύπωση που μας δίνει ο αρχαϊκός άνθρωπος, ο οποίος δεν έχει φυσική ενότητα, λειτουργώντας περισσότερο ως σταθμός μετάδοσης επιδράσεων παρά ως αυτόνομη πηγή παραγωγής δράσης, όπως το κάθε αντικείμενο[22].
Το νευρόσπαστο είναι ένα σώμα *΄δίχως-όργανα΄* και άρα δίχως ιδιότητες, που αναλαμβάνει παροδικά και αποσπασματικά τις ιδιότητες και τους ρόλους που του μεταφέρουμε.

Όπως αναφέρει ο Robert Musil υπάρχουν εκατομμύρια άνθρωποι με τον τύπο του *΄ανθρώπου χωρίς-ιδιότητες΄* που η βαρύτητα της ευθύνης τους εντοπίζεται στη συνάρτηση των πραγμάτων, δημιουργώντας έναν κόσμο από ιδιότητες *δίχως-άνθρωπο* και από εμπειρίες χωρίς εκείνον που τις βιώνει[23]. (Musil, 1992).
Ο *άνθρωπος ΄χωρίς-ιδιότητες΄* δεν έχει αίσθηση της πραγματικότητας, ούτε καν σε ότι αφορά τον εαυτό του[24]. Είναι χωρίς συναισθήματα (ντροπή, πόνο, θυμό κ.α.), απρόσωπος, χωρίς συγκεκριμένο χαρακτήρα. Στο παρουσιαστικό του έχει μια γενική όψη που δεν φαίνεται να παρουσιάζει κανένα συγκεκριμένο περιεχόμενο.
Για εκείνον δεν υπάρχει τίποτα σταθερό και μόνιμο. Λειτουργεί μηχανιστικά υπολογιστικά με εγκράτεια χωρίς να μαθαίνει από τις εμπειρίες του και να τροποποιεί μέσα από αυτές τη δράση του. Η συμπεριφορά του απέναντι στα προσωπικά του συμβάντα αποκτά σημασία και περιεχόμενο από τη θέση που κατέχουν αυτά σε μια αλυσίδα συνακόλουθων λογικών ερμηνειών χωρίς προσωπικά συμφραζόμενα.
Μια αντικειμενικά κακή ενέργεια κάτω από εξαρτημένες συνθήκες μπορεί να του φαίνεται θετική. Η επιλογή του να μη συγκρατεί και να μην κατέχει προσωπικά βιώματα και ιδιότητες παρέχουν στη στάση του διαφάνεια. Μπορεί να συναθροίζει κατά περίπτωση διαφορετικές ταυτότητες (πλουραλιστικό πρόσωπο) τις οποίες αποκτά ερμηνεύοντας τα πράγματα κάτω

από στρατηγικές συμφερόντων.
Την άποψή του για κάποιο πράγμα ή συμβάν την καθορίζει μια συνάρτηση σχέσεων και οι απαντήσεις[25] που δίνει στον εαυτό του και τους άλλους προκύπτουν από έναν έντονο μηχανικό εξορθολογισμό ο οποίος τον διακατέχει, παρά από συναισθήματα. (Musil, 1992).
Ο χαρακτήρας του ανθρώπου *΄χωρίς-ιδιότητες΄* θυμίζει περισσότερο έναν εμψυχωμένο (3D) χαρακτήρα από προσωπικές ιδιότητες που αποκτά ως συνάθροιση ιδιοτήτων χωρίς-άνθρωπο που φαίνεται να έχουν πιο στενή σχέση με άλλους παρά με τον ίδιο που θεωρητικά τις κατέχει.
Ο άνθρωπος *΄χωρίς-ιδιότητες΄* μπορεί να παραλληλιστεί με το σώμα *΄χωρίς-όργανα΄* που παράγει τη δράση του (το πρόγραμμά του) μέσα από αποθηκευμένα δεδομένα που αλλάζουν, χωρίς να λαμβάνει υπόψη του ή να επηρεάζεται από συναισθήματα όπως θα έκανε και ένα μηχανικό αυτόματο ρομπότ.
Ο Jean Baudrillard[26] διαχωρίζει τις δύο διαφορετικές *΄τεχνητές οντότητες΄*, το αυτόματο και το ρομπότ, θεωρώντας πως είναι και τα δύο ομοιώματα, όμως με μια σημαντική διαφορά τάξης μεταξύ τους.
Το αυτόματο για εκείνον είναι ΄ομοίωμα πρώτης τάξης΄ ενώ το ρομπότ ΄ομοίωμα δεύτερης τάξης΄. (Franchi, 2005).
Σύμφωνα με τον Jean Baudrillard το αυτόματο χαρακτηρίζεται από μια *μεγάλη πίστη στα* πρώϊμα *αυτόματα της αρχαίας εποχής* που αποτέλεσαν τα πρωτότυπα του βασικού ονείρου γύρω από την έρευνα στην *τεχνητή νοημοσύνη*, ενώ το ρομπότ από την άλλη πλευρά, δεν αποτελεί μια πρωτότυπη απομίμηση (όπως το αυτόματο) αλλά ένα αληθινό αυτόνομο αντικείμενο-πράγμα ή μια έξυπνη μηχανή με αυτονομία που προσεγγίζει στην έρευνά της σήμερα, στη μορφή του ΄οργανισμού΄ ή της *τεχνητής ζωής*.
Το θεμελιώδες αξίωμα του ρομπότ δεν βασίζεται στην προσομοίωσή του στην ανθρώπινη συμπεριφορά αλλά ουσιαστικά στην αυτοδυναμία να γεννάει και να διακυβερνά τη συμπεριφορά του μέσα από τα δικά του φυσικά μέσα και τις επιλογές που κάνει. (Franchi, 2005 pp. 110-112).
Ο ποιητής Michel Carrouges χρησιμοποίησε τον όρο *΄εργένικες μηχανές΄* ή *΄αζευγάρωτες μηχανές΄*[27] για έναν μεγάλο αριθμό φανταστικών μηχανών με ανεξάρτητη ζωή οι οποίες όπως ανακάλυψε περιγράφονται στη λογοτεχνία[28]. (Deleuze, Gilles – Guattari, Felix, 1973).

ρομπότ και κυβερνητικός οργανισμός (λογοτεχνία)

Οι τρεις νόμοι ή αρχές της ρομποτικής του Isaac Asimov[29] που διέπουν τη συμπεριφορά των Ρομπότ στις νουβέλες επιστημονικής φαντασίας και συγκροτούν τη λογική των αφηγήσεών του στη δράση, ακολουθούν σε ισχύ τη σειρά προτεραιότητας:
1. *Δεν επιτρέπεται στο Ρομπότ να βλάπτει τον άνθρωπο, ή με την αδράνειά του να αφήσει να πάθει κακό.*
2. *Το Ρομπότ πρέπει να υπακούει στις διαταγές που λαμβάνει από τον άνθρωπο, εκτός εάν οι διαταγές αυτές έρχονται σε αντίθεση με τον πρώτο νόμο.*
3. *Το Ρομπότ πρέπει να προστατεύει την ύπαρξή του εφόσον το ενδιαφέρον αυτό* (ή η πρόνοια αυτή) *δεν συγκρούεται με τον πρώτο και τον δεύτερο νόμο.*

Ο Isaac Asimov βλέπει το Ρομπότ ως ένα αντικείμενο ή ένα κατασκεύασμα το οποίο δεν είναι εχθρικό απέναντι στον άνθρωπο αλλά αντίθετα θετικό και φιλικό (υπηρέτης του ανθρώπου) με προγενετήσια προγραμματισμένη μάθηση, που μοιάζει μορφικά στον άνθρωπο (ανθρωποειδές ρομπότ), και που προσπαθεί επίσης να του μοιάσει στη συμπεριφορά.
Οι περιγραφές του το παρουσιάζουν ισχυρό από *γρανάζια και μέταλλο, ηλεκτρισμό και ποζιτρόνια,* (*Νους και σίδερο!*) (Asimov, 2004), παρά ως έναν οργανισμό που κάνει χημικές διεργασίες με σύσταση από μόρια και κύτταρα.
Ο άνθρωπος το αδικεί και το ανταγωνίζεται, το αποσύρει από τη ζωή του και το εκδιώκει, το τιμωρεί, το καταστρέφει και το αντικαθιστά με επόμενες εξελιγμένες εκδόσεις.
Τα ρομπότ δεν επιφυλάσσουν ανθρώπινα πάθη αλλά διέπονται από τους κανόνες ασφαλείας που θέτουν οι νόμοι των κατασκευαστών τους που τα περιορίζουν λαμβάνοντας κατά προτεραιότητα την ανθρώπινη ασφάλεια παρά (αυτό)προστατεύοντάς τα, όπως συμβαίνει με όλες τις σχεδιασμένες από τον άνθρωπο συσκευές.

Ο Isaac Asimov αρκετά νωρίς μέσα στη μοντερνιστική ψυχροπολεμική εποχή, προσπαθεί να δείξει σε ένα ειρηνιστικό αντιτεχνολογικό κλίμα ότι τα Ρομπότ (αντίθετα) αποτελούν ακίνδυνες μηχανές και γίνονται θύματα της κακίας και του ανταγωνιστικού φόβου των ανθρώπων. (Asimov, 1977).
Στις φανταστικές του ιστορίες, το ρομπότ δομεί την ταυτότητά του διεκδικώντας κοινωνική ισότητα με τον άνθρωπο μέσα από μια συμπεριφορά που το διακρίνει περισσότερο ως έναν εξελιγμένο κυβερνητικό ΄οργανισμό΄ - τεχνοσώμα (*cyborg*).
Είναι σε θέση να ενεργοποιεί κατασταλτικούς εσωτερικούς ελεγκτικούς αυτορυθμιστικούς, αναδρασιακούς μηχανισμούς που κυβερνούν τη δράση του.
Ο Isaac Asimov αναφέρει ότι γενικότερα οι ιστορίες επιστημονικής φαντασίας ακολουθούν το «φρανγκεσταϊνικό σύμπλεγμα» των πρώιμων αντιτεχνολογικών μύθων, πλάθοντας την εντύπωση ότι το Ρομπότ μπορεί δυνητικά να γίνεται ανθρώπινος οργανισμός κάτω από τις υποθέσεις για την τεχνητή παραγωγή ζωής.
Σύμφωνα με αυτές τις υποθέσεις η ζωή συντίθεται από σπινθήρες σε καλώδια όπου μέσα τους ρέει ηλεκτρισμός όπως στους αγωγούς, σε αναλογία με τους αρτηριακούς σωλήνες που ρέει αίμα (*Robot City* - Book 3: Cyborg), συνώνυμο με την ιδέα παραγωγής *΄ζωικού ηλεκτρισμού΄* των πρώιμων πειραμάτων του Luigi Galvani[30].
Ως γνωστόν ο Luigi Galvani γύρω από το θέμα του *΄ζωικού ηλεκτρισμού΄* -του γαλβανισμού, προσπαθούσε να αποδείξει με τα πειράματά του σε βατράχους, (αγγίζοντας το μυϊκό-νευρικό τους σύστημα με δύο διαφορετικά μέταλλα που τους προκαλούσαν σπασμούς (Asimov, 1977), κάτι που ο φυσικός Alessandro Volta το είχε αποδώσει στη διαφορά του δυναμικού εξηγώντας την παραγωγή ηλεκτρικού ρεύματος από την μπαταρία), ανεξάρτητα από την μεσολάβηση ή όχι στο κύκλωμα κάποιου ζωντανού οργανισμού με μοριακή μάζα και μυοσκελετικό σύστημα.
Το γαλβανικό ρεύμα θεωρήθηκε πως είναι ο παράγοντας που δίνει ζωή, κάτι που εμφανίζεται στις περιγραφές του *Φρανκεστάϊν* (Frankestain), στη ρομαντική νουβέλα τρόμου[31] της Mary Shelley (Shelley, 1979), για το τερατώδες πλάσμα τριών μέτρων[32] που συντέθηκε στο εργαστήριο.
Χαρακτηρίστηκε ως μια άψυχη νοημοσύνη που ο νεαρός ερευνητής κατάφερε να της εμφυσήσει ζωή[33] μέσω του ηλεκτρισμού, ρισκάροντας σε μια άβατη γνώση που δεν κατείχε

και δεν προορίζονταν για τον άνθρωπο[34].

Τα Ρομπότ από το εργοστάσιο *RUR: Rossum's Universal Robots* σύμφωνα με το ομότιτλο έργο του Τσέχου βιολόγου και συγγραφέα Karel Čapek (Capek, 2004), ιδρυτή του όρου ΄Ρομπότ΄, πρωτοπαρουσιάζονται ως αρσενικά και θηλυκά (ρομπότ) σε ένα θεατρικό συλλογικό δράμα τριών πράξεων[35], να ακολουθούν τη συμπεριφορά των ανθρώπων.
Το μυθιστόρημα σχεδιάστηκε επίσης στα πλαίσια ενός γενικότερου ψυχροπολεμικού κλίματος, συμμεριζόμενο την άποψη ότι τα ρομπότ αποτελούν εικόνα των ανθρώπων, και οικειοποιούνται τις συμπεριφορές του ανθρώπινου είδους, ενεργώντας όπως οι άνθρωποι και μάλιστα (όπως ισχυρίζονται) έχουν αποκτήσει επίσης ανθρώπινη ψυχή.
Ο ισχυρισμός αυτός βασίζονταν στο σκεπτικό ότι, εφόσον οι άνθρωποι τους έδωσαν όπλα για να τους βοηθούν στους πολέμους, επακόλουθο είναι, από τη δυστυχία και τη φρίκη που συνάντησαν εκεί, να σκοτώνουν και αυτά για να κυριαρχήσουν. Όμως τα ρομπότ αυτά σχεδιάζονται από τον άνθρωπο στείρα, χωρίς τη δυνατότητα να ζευγαρώνουν και να αναπαράγονται.
Συναγωνίζονται τον άνθρωπο, αγωνιώντας για την τύχη του είδους τους σε μια προοπτική ελλείψει των ανθρώπων μετά τον (αυτο)αφανισμό τους, πράγμα που σημαίνει ότι αν δεν πολλαπλασιαστούν, κινδυνεύουν και αυτά επίσης με αφανισμό. Προσδοκούν να κατασκευάσουν εργένισσες μητέρες που θα λειτουργούν ως (αυτο)αναπαραγόμενες ατμομηχανές με την αποστολή να διαιωνίσουν το είδος τους.

Ο Isaac Asimov αρχικά διαφοροποίησε[36] το ρομπότ από τον φυσιολογικό *΄οργανισμό΄* ο οποίος σε μοριακό επίπεδο βρίσκεται σε ένα υδάτινο περιβάλλον με οξέα και πρωτεΐνες.
Το ρομπότ (για εκείνον) αποτέλεσε υπόθεση ανθρώπινης κατασκευής από μέταλλο και μηχανικά μέρη, καλωδιακό, με τον ηλεκτρισμό να ενεργοποιεί τον *ποσιτρονικό* του ΄εγκέφαλο΄ (μια ονομασία που η σημασία της συλλήφθηκε από την ηχητική παρουσία της ονομασίας *΄ηλεκτρονικός εγκέφαλος΄*).
Είναι αρκετά αρχαϊκό όπως το είχε φανταστεί στις ιστορίες του 1939-1940, από μέταλλα πλατίνα και ιρίδιο τα οποία είναι περισσότερο αδρανή στις χημικές αντιδράσεις.
Μετά από μια δεκαετία ο *ποσιτρονικός ΄εγκέφαλος΄* του *ρομπότ* στις ιστορίες του, αντικαταστάθηκε (από τον Isaac Asimov) από ένα είδος υπολογιστή τον οποίο φαντάστηκε από μικροτσίπ στο μέγεθος των εγκεφαλικών κυττάρων, αρκετά σύνθετο σε λειτουργίες όπως ο ανθρώπινος εγκέφαλος.

Η ετυμολογική και η εννοιολογική σύλληψη της ονομασίας, της σύνθετης οντότητας του *τεχνο-πολιτικού σώματος* (*cyborg*), προέκυψε από τον συνδυασμό του *΄οργανισμού΄* και του *ρομπότ*, που αντιστοιχούν στην οργανική και στην ανόργανη φύση.
Ο συνδυασμός των λέξεων *΄οργανισμός΄* + *ρομπότ*, με πρώτο και κύριο συνθετικό τον *΄οργανισμό΄*, παράγει τη σύνθετη συγκεκομμένη λέξη *΄ορμπότ΄* ή *΄οργαμπότ΄* που προκύπτει από τη μεγαλύτερη συνεισφορά των δύο λέξεων παραπέμποντας όμως ηχητικά σε έναν ενισχυμένο και πιο απειλητικό *΄οργανισμό΄* για τον άνθρωπο.
Σύμφωνα με την ποιητική φιλική διάθεση που επιδίωκε ο Isaac Asimov αυτή η λεκτική σύνθεση δεν θα εξυπηρετούσε τον ειρηνικό ρόλο που ήθελε να επιτελούν τα ρομπότ στις ιστορίες του.

Αντίθετα ο συνδυασμός των λέξεων *ρομπότ + ΄οργανισμός΄* με πρώτο συνθετικό το ρομπότ, παράγει το *΄ρομποτανισμός΄* που όπως αναφέρει ο Isaac Asimov ενώ συνεχίζει να είναι επιθετικό ή απειλητικό, όταν γίνεται μικρότερο στο *΄ρομπόργ΄* δεν ακούγεται άσχημα.
Η σύνθετη έννοια που προέκυψε από την ανάμειξη του *ρομπότ* με τον *΄οργανισμό΄*, διαποτίστηκε από την τεχνολογική συνεισφορά (ή σύζευξη) της κυβερνητικής (οργανικό-ανόργανο), του Norbert Weiner, της επιστήμης των συστημάτων, της νευροφυσιολογίας, σε συνδυασμό με την επιστήμη των υπολογιστών.
Η σύλληψη ενός *΄κυβερνητικού οργανισμού΄* επιτράπηκε από τις παραδοχές της κυβερνητικής, κάτι που γίνεται εμφανές στην ονομασία *΄κυβερνοόργ΄* (*cyborg*) ή *τεχνοσώμα*. (Wu, 1987).
Το ρομπότ σε αυτή την περίπτωση, πολύ κοντά στην πραγματικότητα, θα σήμαινε για τη φαντασία την αντικατάσταση ενός ανθρώπινου οργανισμού με τεχνητά τμήματα (ανθρώπινο είδος) -μεταλλικά μέλη, προσαρτήματα, ανόργανα και οργανικά υλικά μέρη και μηχανικές συσκευές (τα οποία δεν είναι πάντοτε από μεταλλικά στοιχεία, αλλά μπορούν επίσης να είναι από οργανικά, φυσικά, κεραμικά ή από άλλες οργανικές ύλες, όπως αδαμαντίνη, κερατίνη κ.α.).
Το ενδιαφέρον στη σύζευξη του οργανικού με το ανόργανο εστιάστηκε αρκετά σύμφωνα με τον Isaac Asimov στο καίριο σημείο της σύλληψης του εγκέφαλου, που έγινε το επίκεντρο διευκολύνοντας το πέρασμα από τον ανθρώπινο οργανισμό στο ρομπότ και το αντίθετο. Προέκυψε ένα ασυμβίβαστο στο βασικό μοντέλο του τεχνοσώματος (*cyborg*), στη διχοτομία μεταξύ σώματος και εγκεφάλου, όπου αυτές οι δύο ποσότητες δεν είναι ισότιμες σε αρκετά επίπεδα, όσο εξάλλου και στο φιλοσοφικό επίπεδο.

Ο Isaac Asimov πρότεινε δύο τάξεις ολοκληρωμένων *΄κυβερνοόργ΄* (*cyborg*):
α/ ο ρομποτικός εγκέφαλος γίνεται τεχνητό παρέμβυσμα (τεχνολογική υποστήριξη) για το ανθρώπινο σώμα, κάτι που σημειώνεται και ως μια περισσότερο αποδεκτή κατάσταση ίσως για τη συνείδηση των πιο πολλών ανθρώπων, που θεωρούν σχεδόν αποκλειστικά ότι αυτός ο ΄οργανισμός΄ ανήκει στην ανθρώπινη φύση, με την εξωτερική παρουσία, ή εμφάνιση να κυριαρχεί στην ερωτική ανθρώπινη επιθυμία κ.α.,
β/ ο ανθρώπινος εγκέφαλος με μια περιορισμένη ζωή (ενενήντα χρόνων κατά μέσον όρο) σε ένα ρομποτικό σώμα, κάτι που γίνεται περισσότερο αποδεκτό για τους πιο πολλούς ότι ανήκει στην κατάσταση του ρομπότ (όπως αναφέρει ο Isaac Asimov). (Wu, 1987).
Σήμερα ίσως αυτή η πεποίθηση να έχει κάπως αδυνατίσει ή να έχει αντιστραφεί μετά τη διευρυμένη παρουσία του ηλεκτρονικού υπολογιστή (του ΄ηλεκτρονικού εγκέφαλου΄) και τον εντοπισμό της ιατρικής στην εγκεφαλική λειτουργία (αποφορτίζοντας τον εγκέφαλο σε καταστολή με μηχανική υποστήριξη των ανθρώπινων ζωτικών λειτουργιών από συσκευές και τεχνολογίες), που παρεμβαίνουν υιοθετώντας την κλινική εκδοχή πιστοποίησης της ζωής σε ένα αδρανοποιημένο (κωματώδες) σώμα.
Αντίθετα ένα ενεργό σώμα με αδρανοποιημένη την εγκεφαλική του λειτουργία θα αντιστοιχούσε στη νομική κατάσταση του κλινικού θανάτου ή στην απόδειξη της μη-ζωής. (Μακρυνιώτη, 2008).
Στην περίπτωση του ζωικού εγκεφάλου στο *τεχνοσώμα* (*cyborg*) στη λογοτεχνία, δεν μπορούν να ικανοποιηθούν οι συνθήκες του Isaac Asimov για το ρομπότ, δεν μπορεί να προκαθοριστεί ένσκοπα η δράση του από τους ρυθμιστικούς ρομποτικούς νόμους

επιβάλλοντας την πολιτικά και κοινωνικά αρμόζουσα και αποδεκτή συμπεριφορά του, επιστρατεύοντας τους ανασταλτικούς μηχανισμούς για τη δράση του σε περίπτωση αποτυχίας του συστήματος ελέγχου του που είναι θεμελιωμένα μέσα στο ίδιο το πληροφοριακό σύστημα του οργανισμού, που ξεπερνούν κατά πολύ την καταστολή φτάνοντας ακόμη και στα επίπεδα της αυτοκαταστροφής απέναντι στην απειλή του ίδιου του εαυτού, ή άλλων *΄οργανισμών΄* του είδους του.
Στις σύγχρονες ιστορίες επιστημονικής φαντασίας το ρομποτικό σώμα είναι από κεραμικό ή σιλικονούχες πλαστικές ίνες, (βιονικό) πιο δυνατό και ανθεκτικό από το ανθρώπινο σώμα, στο οποίο μοιάζει μόνο μορφικά.
Στην πολιτική του κατάσταση περιορίζεται από τα φιλελεύθερα (ρεπουμπλικανικά) δημοκρατικά ανθρώπινα δικαιώματα που ισχύουν για τους ΄υπεύθυνους΄ πολίτες (ισότητα, ισονομία, τα οποία αναιρούνται στις καταστάσεις των εξαιρέσεων, της έκτακτης ανάγκης), χωρίς όμως να έχει πολιτικά δικαιώματα αντιπροσώπευσης λόγου ώστε στο απαραβίαστο νομικό πλαίσιο να μπορεί να φυλακίζεται.

μοντέρνα (εικαστικά) **ρομπότ ενταγμένα στη ζωή**

Το χειροποίητο (DIY) ανθρωποειδές, ημι-χειριζόμενο *Robot K-456*, από τον Κορεάτη εικαστικό Nam June Paik[37] ήταν σε φυσικό ανθρώπινο μέγεθος και χαρακτηρίζονταν από την μετακινούμενη (μεταφερόμενη) κωμική γλυπτική του[38].
Είχε σκελετό από αλουμίνιο, ροδάκια, ηλεκτρικά μοτέρ, αισθητήρες, και ηχεία[39].
Ακολουθούσε τη λογική ρομπότ-αυτόματο με τη δυνατότητα να αναπαράγει έτοιμες προηχογραφημένες (σε μαγνητοφωνημένες ταινίες) ομιλίες και ήχους, και τη λογική ρομπότ-τεχνητός άνθρωπος με τη δυνατότητα να εκδηλώνει ανθρωπομορφικά την προσωπικότητά του.
Ο Nam June Paik από το 1960 εκδήλωσε το ενδιαφέρον του για τις τεχνολογίες των αυτομάτων μέσα από τα ασύρματα παιδικά παιχνίδια που κατευθύνονταν με τηλεχειριστήριο (αυτοκίνητα, αεροπλάνα, πλοία) την εποχή που είχε επισκεφτεί ένα κατάστημα παιχνιδιών στην Κολωνία και ένα κατάστημα (DIY, *do-it-your-self*) κατασκευών από ηλεκτρονικά μέρη, δείχνοντας ειδικό ενδιαφέρον για τις χαμηλού κόστους τεχνολογίες και τις έξυπνες τεχνικές λύσεις.
Μετά τα ταξίδια του αυτά, όταν έφτασε στο Τόκυο το 1963, ξεκίνησε με τον αδελφό του την κατασκευή του *Robot K-456* που ολοκληρώθηκε το 1964 με τη βοήθεια του Ιάπωνα Shuya Abe σε ότι αφορούσε τις τεχνικές λεπτομέρειες και τα ηλεκτρονικά του μέρη.

Σχετικά με την έμφυλη ταυτότητα του ανθρωπομορφικού *ρομπότ* K-456, αρχικά συλλήφθηκε ως ανδρόγυνη μορφή αλλά πριν ταξιδέψει στην Αμερική τελικά αποφασίστηκε να μεταμορφωθεί σταθερά σε θηλυκή ύπαρξη (με στήθος).
Σε μια δημοσίευση[40] αναφέρεται ότι μπορούσε να λυγίζει, όμως όταν έγερνε έχανε την ισορροπία του παθαίνοντας ατυχήματα δύο φορές από πτώσεις.
Οι γρήγορες αντιδράσεις του στην κίνηση σε συνδυασμό με την δύναμη της αδράνειας αποτελούσαν πρόβλημα για την ισορροπία του με το κέντρο βάρους που θα έπρεπε να παραμένει στο κέντρο και χαμηλά για να μην ανατρέπεται όταν μετακινείται. Η μοναδική

δυνατότητα που απέμενε ήταν η κυλιόμενη μετακίνησή του με συνεπίπεδα ροδάκια.
Είχε τη δυνατότητα να *΄δίνει ομιλίες΄* (ή καλύτερα) να αναπαράγει εκφωνήσεις λόγων από ένα κασετόφωνο που εκπέμπονταν από τα εγκατεστημένα ηχεία στο κεφάλι της.
Το *Robot K-456* συναρμολογήθηκε με τη βοήθεια ηλεκτροκόλησης, κατσαβιδιών, καλωδίων και παλιοσίδερων, χωρίς δηλαδή να συμμετέχουν τα συνήθη παραδοσιακά υλικά ή τα εργαλεία κατεργασίας που προσφερόντουσαν για τέχνη.

Τα πιο πολλά ανάλογου είδους κινούμενα αυτόματα προκαλούσαν αρκετά λειτουργικά προβλήματα στους συμβατικούς εκθεσιακούς χώρους που δεν προέβλεπαν τεχνολογικές υποδομές και δεν αντιλαμβάνονταν την τέχνη όπως οι δημιουργοί αυτών των παράξενων (αλλόκοτων) ΄ζωντανών΄ διατάξεων. Το χαρακτηριστικό για την κάθε αντίστοιχη ομάδα ήταν πως δεν παρουσίαζαν αυτό που έκαναν ως τέχνη. Αντίθετα προς την απαίτηση για ησυχία στους εκθεσιακούς χώρους των μουσείων, η ομάδα των παραγωγών αυτών αρνούνταν τις συμβάσεις του εκθέματος, τα συνόδευαν συνήθως με έντονους θορύβους, εντείνοντας την ήδη οχλούσα παρουσία τους με τις δύσκολες λειτουργίες τους.
Η κατεύθυνση του ανοικτού πολιτικού θορυβικού γεγονότος με πολιτικές συνδηλώσεις εντοπίζονταν στον χαρακτήρα του κινήματος Fluxus.

Το *Robot K-456* ήταν μια εύθραυστη και ευπαθής οντότητα που επαναχρησιμοποιούσε *΄φτωχά΄ υλικά*[41] σε μια ποιητική (κατεύθυνση) κοντά στην εννοιολογική τέχνη, σε απόσταση από την αυτοπροσδιοριζόμενη ΄ακριβή΄ τέχνη της pop-art που διεκδικούσε προβολή στον επίσημο μοντέρνο πολιτισμό.
Σε μια σκηνοθετημένη περφόρμανς (*performance*) το 1982 οδηγήθηκε από τον Nam June Paik στο δημόσιο χώρο[42] όπου ανατράπηκε στο οδόστρωμα, από το αυτοκίνητο που οδηγούσε ο εικαστικός Bill Anastasi, σε ένα σκηνοθετημένο τρακάρισμα.
Αυτό το σχεδιασμένο περιστατικό προσέφερε την ευκαιρία στον Nam June Paik να διακηρύξει την *΄1η καταστροφή της τεχνολογίας του 21ου αιώνα΄* από την ανθρώπινη απειλή (σε συνέχεια προς τις αφηγήσεις του Isaac Asimov).
Η πρόθεση του Nam June Paik ήταν αντίθετα να στρέψει την προσοχή του κοινού στην εύθραυστη φύση της τεχνολογίας, και ως αποτέλεσμα στην τύχη του ανθρώπινου γένους μπροστά στο ανθρώπινο ατύχημα του πυρηνικού ολέθρου, δηλώνοντας παράλληλα ότι η τεχνολογία σε καμία περίπτωση δεν είναι εκείνη που μας ελέγχει, ή *΄δεν μας κλέβει τις δουλειές΄*, κ.α., όμως αντίθετα εμείς την κατασκευάζουμε με τη διάθεση να μας υπηρετεί τυφλά κάτω από την πεποίθηση ότι τα ρομπότ γίνονται οι σύγχρονοι σκλάβοι μας.
Ο Nam June Paik στο *ρομπότ K-456*, φέρνοντας σε σύζευξη δύο διαφορετικές τεχνολογίες (βιομηχανίες), την ηλεκτρονική και την ηλεκτρική (στο δεξί πόδι της), υποστήριξε πέρα από τα κυρίαρχα μετα-Ιδρυματικά πλαίσια στην τέχνη, κάτω από ένα *καρναβαλικό* πνεύμα παιχνιδιού, χιούμορ και ελεύθερης επινόησης στην πραγματική ζωή, ότι η ανθρώπινη έκφραση της τεχνολογίας επιδρά θετικά συνεισφέροντας στην απελευθέρωση του ανθρώπινου πνεύματος.

Την ίδια εποχή (1965) κατασκευάστηκε από τον Bruce Lacey[43] το ρομπότ John Silent[44] με σερβομηχανισμούς, όπου το 1966 επίσης άλλαξε φύλλο και έγινε θηλυκό με το όνομα *ROSA.BOSOM*, ως απάντηση στην ποιητική Fluxus τέχνη του *Robot K-456* από τον Nam

June Paik.
Ο Bruce Lacey αναφέρει ότι αρχικά από το 1961 κατασκεύαζε δύο ρομπότ τα οποία ήταν οι ηλεκτρικοί του ηθοποιοί και οι συνεργάτες του σε επιτελέσεις που έγιναν το *ρομπότ ROSA.BOSOM* και το ρομπότ *MATE*.
Το *ρομπότ ROSA.BOSOM*, *΄Radio.Operated.Simulated.Actress.Battery.Or. Standby.Operated.Mains΄* κατασκευάστηκε από ηλεκτρονικά μέρη, αλουμίνιο, μπαταρίες, μοτέρ κ.α., ως μια ηθοποιός για να ενσωματώνεται στις ζωντανές παραστάσεις που έδινε ο Bruce Lacey στο *Arts Theatre* του Λονδίνου[45].
Με την *ROSA.BOSOM* έδινε παραστάσεις επίσης σε νυκτερινό κλάμπ (του σατιρικού κωμικού ηθοποιού και συγγραφέα Peter Cook) αποδεικνύοντας, όπως δήλωνε ο Bruce Lacey, την ανωτερότητα του ρομπότ στην κωμική σάτιρα έναντι των ζωντανών ηθοποιών[46].

Το *ρομπότ MATE* κατασκευάστηκε από τον Bruce Lacey το 1967 από ηλεκτρονικά μέρη, αλουμίνιο, μπαταρίες, μοτέρ κ.α. μικρουλικά μέρη για να συντροφεύει την *ROSA.BOSOM* με την οποία αλληλεπιδρούσε κυβερνητικά παρακολουθώντας την, βάσει των υπερηχητικών σημάτων και των υπεριωδών κυμάτων.
Η *ROSA.BOSOM* επιτέλεσε στο πέρασμα των χρόνων, πέρα από προγραμματισμένες θεατρικές παραστάσεις, επίσης αρκετές διαφορετικές (επίσημες) επιτελεστικές δράσεις σε περιστάσεις όπως: -συμμετέχοντας ως κουμπάρα του Bruce Lacey στο δεύτερο γάμο του, -σε φιλμ και σε σόου στην τηλεόραση, -σε δημοσιεύσεις σε εφημερίδες, σε περιοδικά[47] και σε εκθέσεις τέχνης[48].
Η καλλιτεχνική δουλειά του σε διάρκεια χρόνων επεξεργάστηκε εναλλακτικές διαφορετικών περιβαλλόντων αποδίδοντας τελικά λιγότερο έμφαση στην έκθεση των κατασκευών του και περισσότερο στις πρακτικές που θα επέτρεπαν στον θεατή να αποκτήσει εμπειρία συμμετέχοντας σε αυτά τα περιβάλλοντα. Μετά από τις εκθέσεις στις αίθουσες τέχνης αποφάσισε (ο Bruce Lacey) να πραγματοποιήσει πάλι ΄ενεργές΄ δουλειές (όπως ο ίδιος ανέφερε) μέσα από την κυριολεκτική επιτελεστική παρουσία των αυτομάτων στην πραγματική ζωή[49].

Ο κυβερνητικός γλύπτης Edward Ihnatowicz ερευνούσε μέσα από τα κινητικά μηχανικά, ηλεκτρονικά ρομποτικά γλυπτά του (*mechatronics*) συμπεριφορές στη διάδρασή τους με το κοινό.
Το *Senster* (1970) ήταν το πρώτο ελεγχόμενο από υπολογιστή διαδραστικό ρομποτικό εικαστικό έργο (με μέγα-ηλεκτρονικά μέρη από την εταιρεία Philips) το οποίο κατασκευάστηκε στο φυσικό του μέγεθος χωρίς λεπτομερή σχέδια, παρά μόνο από σκίτσα και από την κατασκευή μικρότερων μοντέλων που μεγάλωναν σταδιακά σε κλίμακα, φτάνοντας μέχρι και το μισό σε ύψος του τελικού του μεγέθους (2,00 m).
Το *Senster* ήταν ένα υδραυλικό ρομπότ τέσσερα (4) μέτρα ύψους με ατσαλένιους σωλήνες που βασίζονταν σε έξι (6) διαφορετικά σημεία, με αρθρώσεις που έφεραν υδραυλικά.
Στο ΄κεφάλι΄ του μια διάταξη από μικρόφωνα συλλάμβανε ήχους καθορίζοντας τις θέσεις των μηχανισμών του ενώ ένα σύστημα ραντάρ (αισθητήρες) ανίχνευε τις κινήσεις γύρω του. Ένας μικρός υπολογιστής έλεγχε την επιδέξια συμπεριφορά των μηχανισμών του που είχαν προγραμματιστεί να αντιδρούν απέναντι στη συμπεριφορά του κοινού.
Το *Senster* μπορούσε να διακρίνει τρεις (3) επιλεγμένες μεταβλητές:

α/ τους μέτριους και χαμηλούς ήχους, β/ τους δυνατούς ήχους (μετακινώντας το κεφάλι του μπροστά ή πίσω αντίστοιχα), και γ/ τη γρήγορη κίνηση γύρω του (που το ενεργοποιούσε στην παρακολούθηση των ιχνών της).
Οι στάσεις του και οι κινήσεις του προκαλούσαν στο κοινό την ανοίκεια πεποίθηση ενός ζωντανού οργανισμού, δίνοντας επίσης την εντύπωση των ανθρώπινων γνώριμων χειρονομιών σε αυτόν[50].
Τα παιδιά αρχικά το φοβόντουσαν στο στάδιο των δοκιμών όταν επεξεργάζονταν τυχαία προγράμματα, όμως με τον κατάλληλο επαναπρογραμματισμό του για το περιβάλλον του μουσείου, κατάφερε να τους προκαλέσει ενθουσιασμό, -έτρεχαν προς το μέρος του ή του πετούσαν πράγματα και το *Senster* τα ακολουθούσε προσαρμόζοντας χαρακτηριστικά τη θέση του κεφαλιού του σύμφωνα με τα συμφραζόμενα και τα συμβάντα γύρω του.
Κατάφερε να αφήσει ισχυρή εντύπωση για αρκετά χρόνια μετά την αποσυναρμολόγησή του το 1974.
Η μηχανική μεταλλική κατασκευή του εκτέθηκε στον προαύλιο χώρο της εταιρείας που το αγόρασε ως γλυπτό εξωτερικού χώρου, και τα ηλεκτρονικά του μέρη ανακυκλώθηκαν (διαμοιράστηκαν) σε επίδοξους ηλεκτρονικούς.

Ο *S.A.M.* (*Sound Activated Mobile*) το πρώτο κινούμενο γλυπτό από τον Edward Ihnatowicz ήταν ένας ηλεκτρο-υδραυλικά χειριζόμενος ηχο-αναζητητής, το οποίο κινούνταν αποκρινόμενο σε ότι συνέβαινε γύρω του παρακολουθώντας την κίνηση των ανθρώπων.
Εκτέθηκε στην έκθεση σταθμό για τις ηλεκτρονικές τέχνες *Cybernetic Serendipity* και αργότερα περιόδευσε στον Καναδά και στις ΗΠΑ καταλήγοντας στο *Exploratorium Museum* του Σαν Φραντσίσκο.
Ο *S.A.M.* κατασκευάστηκε ως μια συναρμογή οκτώ (8) αρθρωμένων από χυτό αλουμίνιο δακτύλιων με μινιατούρες ηλεκτρο-υδραυλικά πιστόνια (σερβο-βαλβίδες), τέσσερα (4) μπροστά και τέσσερα (4) πίσω, τα οποία του επέτρεπαν να κινείται ανταγωνιστικά το ένα σύστημα ως προς το άλλο.
Η βάση του ήταν ένα ξύλινο κουτί όπου περιέχονταν δύο υδραυλικές σερβο-βαλβίδες που συνεργάζονταν με πολλαπλό τρόπο.
Είχε τέσσερις (4) παραβολικούς ανακλαστήρες μορφής λουλουδιού στο ΄κεφάλι΄ του από fiberglass με μια διάταξη από τέσσερα (4) μικρά μικρόφωνα που το έκαναν ευαίσθητο στην ησυχία και συγκρατημένο στον θόρυβο.
Ορισμένοι από τους επισκέπτες κατανάλωναν αρκετές ώρες μπροστά του προσπαθώντας να παράξουν το σωστό επίπεδο θορύβου για να προσελκύσουν το ενδιαφέρον του[51].
Μια εναλλακτική δεύτερη καριέρα επί σκηνής προσφέρονταν στα παλαιά ρομποτικά αυτά από το *Ρομποτικό Θέατρο* (ή το *Θέατρο των ΄έξυπνων΄ μηχανών* όπως ονομάζονταν παλαιότερα) που διέθετε μια συλλογή ανάλογων τεχνημάτων (τεχνουργημάτων).
Σήμερα αρκετά από τα στοιχεία του έχουν αφαιρεθεί από πάνω του και κυρίως το υδραυλικό σύστημά του.

Το *Bandit* από τον Edward Ihnatowicz παρουσιάστηκε το 1973 στο φεστιβάλ του Εδιμβούργου στην έκθεση *Computer Art Society* ως κυβερνητική τέχνη.
Είχε έναν μοχλό όπως οι κερματοδέκτες ή οι τυχερές μηχανές (κουλοχέρηδες) του Las Vegas.

Ένα απλό πρόγραμμα κάτω από τον έλεγχο του υπολογιστή επέτρεπε να αλληλεπιδρά σκόπιμα και να αισθάνεται την κίνηση απέναντι σε όποιον μετακινούσε τον μοχλό του. Από τη στατιστική ανάλυση ενός μεγάλου ποσοστού αποτελεσμάτων κατόρθωνε να κάνει μια ταξινόμηση ανάμεσα στα πρόσωπα που το χειριζόντουσαν, ο οποία προσιδίαζε στην ιδιοσυγκρασία τους με όρους σεξουαλικού φύλου[52], λειτουργώντας ουσιαστικά ως κυβερνητική συσκευή λήψης αποφάσεων (*decision making machine*).

ρομπότ και τακτικά μέσα[53] (παράδειγμα)

Το IAA (Institute for Applied Autonomy)[54] ιδρύθηκε το 1998 ως ένας τεχνολογικός ερευνητικός και αναπτυξιακός οργανισμός.
Η αποστολή του είναι η μελέτη των δυνάμεων και των δομών που παρεμβαίνουν στο κοινωνικό παρέχοντας τεχνολογίες που επεκτείνουν την αυτονομία των ακτιβιστών.
Το σκεπτικό του γύρω από τα ρομπότ ξεκινά από το γεγονός ότι *τα ρομπότ* (στρατιωτικά κ.α.) *γενικότερα είναι πολυλειτουργικά και χρήσιμα σε ένα εύρος ποικίλων καθηκόντων, από* ειδικές μέχρι και επικίνδυνες αποστολές όπως, *εργασίες ρουτίνας, δραστηριότητες υψηλής ακρίβειας, διαχείρισης τηλεπαρουσίας, συλλογής δεδομένων* σε δυσπρόσιτα περιβάλλοντα *κ.α.*.
Τα ρομπότ όμως έχουν την ικανότητα να αναλαμβάνουν επίσης ρόλους επικίνδυνους, να εισχωρούν κρυφά σε καταστάσεις που είναι αρκετά επικίνδυνες, ή ριψοκίνδυνες, ή ακατάλληλες για τον άνθρωπο (πυρηνικά, τοξικά, βιολογικά απόβλητα), αναλαμβάνοντας μια γκάμα δράσεων που δεν περιορίζεται στη φυσική τους λειτουργία.
Το σκέλος της κοινωνικής τους λειτουργίας στο επίπεδο της αμφισβήτησης και η γενικότερη παρουσία τους, αποφορτίζει από ρίσκα και χρόνο τον ανθρώπινο παράγοντα στις δράσεις που οργανώνει, εξασφαλίζοντά του αποστάσεις και παρέχοντας νομική κάλυψη (στα κενά του νόμου).
Το IAA επιδιώκει να αντιστρέψει το μοντέλο του πειθαρχικού ελέγχου, των απαγορεύσεων, των ιδιωτικών εξουσιών και της ανελέητης οικονομικής εκμετάλλευσης στο δημόσιο χώρο, μέσα από *ρομπότ παιχνίδια* (*toybots*) που αποκτούν ρόλους ως *ρομπότ αντάρτες*, προτείνοντας εναλλακτικές οικειοποίησης και επαναπόδωσης του δημόσιου χώρου στο κοινό αίσθημα.
Προς αυτή την κατεύθυνση εισάγουν στον διάλογο ρομποτικές πράξεις που προσπερνάνε την ανθρώπινη ΄απαγόρευση΄ πρόσβασης, προσπέλασης και παραμονής ή άλλης δημόσιας παρουσίας, μέσα από ένα είδος ΄παράνομων΄ κοινωνικών δράσεων ενεργής διαμαρτυρίας (λ.χ. εγγραφές graffiti, διανομές φυλλαδίων στους δρόμους) σε μη-διαθέσιμους ή μη-προσβάσιμους δημόσιους, κοινόχρηστους ιδιωτικούς χώρους χωρίς να ζητά άδεια, ανεγείροντας αρκετά ερωτήματα για την πολιτική φύση ή τον χαρακτήρα του χώρου.
Οι ρομποτικές ανατρεπτικές δράσεις εντοπίζονται επίσης στη βασική ιδέα της ανάπτυξης δράσεων τηλε-παρουσίας. Μετατρέπουν τη δημόσια σφαίρα εφήμερα σε κριτικό τόπο ελεύθερου λόγου και άσκησης ή ανάδυσης δημόσιου διάλογου, παράγοντας συνθήκες αμφισβήτησης με τον προσωρινό μετασχηματισμό του καθημερινού πολίτη, σε διεκδικητή δικαιωμάτων, σε αφυπνισμένο συνεργάτη, σε μικρό υποκινητή ή τρομοκράτη ή δολιοφθορέα, μέσα από την ενδυνάμωση και τον εμπλουτισμό της τεχνογνωσίας του (λ.χ. οδηγίες για τον ερασιτέχνη ρομποτίστα).
Οι περφόρμανς που οργανώνουν μετατρέπονται σε ενεργό μέσο προς την υπονόμευση της βεβαιότητας της κυρίαρχης τάσης γύρω από το αυτονόητο.

Β. κυβερνητικός οργανισμός (Gordon Pask) **- τεχνοσώμα**

σώμα προσθετική - μπρικολάζ (bricolage)

Το σώμα υπάρχει σε πολλές διαφορετικές μορφές στον πολιτισμό. Δεν είναι μια στατική βιολογική ποσότητα (ή φυσικότητα) αλλά μια κατασκευή βαριάς τεχνολογίας που τροποποιείται από τις κοινωνικοπολιτικές σχέσεις και καθορίζεται από τον ηλικιακό, φυλετικό, ταξικό, πολιτισμικό κ.α. παράγοντες.
Οι Gilles Deleuze & Félix Guattari εκφράζουν την ιδέα για το κοινωνικό σώμα ότι πριν από όλα είναι μια *κοινωνική μηχανή* που αποτελείται από *το συμπαγές σώμα* και από τα μηχανοποιημένα μέρη του, (άλλους ανθρώπους και εργαλεία)[55] που συναρθρώνονται και κατανέμονται πάνω σε αυτό το σώμα. (Deleuze, Gilles – Guattari, Felix, 1973).
Η Elizabeth Grosz θεωρεί για τα σώματα πως *είναι με καθαρό τρόπο,* (*όπως πάντοτε ήταν*), *αντικείμενα προσθετικού μετασχηματισμού και συμπλήρωσης, δυνητικής ενδυνάμωσης και τεχνικής μεσολάβησης.* Το πράγμα και το σώμα συγχρονίζονται και συσχετίζονται. (Grosz, 2001).
Η *ενσωμάτωση και η εσωτερίκευση εξωτερικών αντικειμένων στις σωματικές δραστηριότητες* αφορά μια ενυπάρχουσα ικανότητα του σώματος (που επιτρέπει *στον τυφλό να νιώσει μέσα από το μπαστούνι του, ή στον οδηγό του αυτοκινήτου ή ακόμη και στον πιλότο να υπολογίσουν τις σχετικές αποστάσεις από το αυτοκίνητο ή το αεροπλάνο*)[56]. (Grosz, 2001).
Αυτή η συνθήκη όπως αναφέρει η Elizabeth Grosz μας επιτρέπει να αποκτούμε και να χρησιμοποιούμε προσθετικές συσκευές, γυαλιά, φακούς επαφής, τεχνητά μέλη, χειρουργικά εμφυτεύματα ως επεκτάσεις των αισθητηριακών μας οργάνων και αποτελεί τη συνθήκη που αφορά την ικανότητα των αισθητηριακών εμπειριών πάνω στην αβίαστη σωματική συγχώνευση των αντικειμένων της επιθυμίας μέσα από τη συνεχή και στενή επαφή μαζί τους.
Πολύ περισσότερο, όπως αναφέρει η Elizabeth Grosz, η συγχώνευση επιτρέπει στο ανθρώπινο σώμα να μετατοπιστεί σε διάφορες σημασιοδοτήσεις (νοήματα) και να προσδώσει σε ένα μέρος του σώματος το νόημα και την αξία κάποιου άλλου[57]. (Grosz, 2001).
Ο Maurice Merleau-Ponty αναφέρεται σε ένα σώμα που έχει μνήμη, που μπορεί να καταγράφει το παρελθόν του[58] καθοδηγώντας τον οργανισμό στην επαφή του με τον κόσμο να διαχειρίζεται *προπορευόμενα και υπολειπόμενα ερεθίσματα τα οποία η προσωπική ύπαρξη απωθεί ή προωθεί στον οργανισμό* όπως συμβαίνει στην πεποίθηση του *μέλους-φαντάσματος*[59].
Κάθε προσέγγιση στο σώμα σύμφωνα με τον Maurice Merleau-Ponty, λ.χ. το *σώμα - υποδοχέας*, το *σώμα-αντικείμενο* και το *μηχανοποιημένο σώμα* συγκεντρώνει[60] μια ορισμένη προσχηματισμένη και νοηματοδοτημένη από περιεχόμενα αντίληψη για τον΄κόσμο΄.
Αντίστοιχα το *φασματικό σώμα*[61] *είναι ο σύνδεσμος ανάμεσα στη βιολογική και πολιτισμική μας ύπαρξη, μεταξύ της ΄ενδότερης΄ ψυχής*[62] *και του ΄εξωτερικού΄ σώματος, το οποίο επιτρέπει το πέρασμα ή τον μετασχηματισμό από τη μια πλευρά στην άλλη.* (Grosz, 2001).

μετα-άνθρωπος και τεχνητή ζωή

Το αναχρονιστικό *΄είμαι σώμα΄* αντικαταστάθηκε από το *΄έχω σώμα΄* ως στοιχείο κατοχής του ίδιου του υποκείμενου στη βάση της αυτοσυνείδησης αλλά και ως ενεργητική πολιτική επιφάνεια εγγραφής πολλαπλών λόγων και αντίλογων απέναντι στις βιοεξουσίες.
Η πολιτική αυτή επιφάνεια λοιπόν δεν αποτελεί ένα ανατομικό παθητικό περίβλημα, όπως το *σώμα ΄δίχως-όργανα΄,* αλλά συγκροτεί τον εαυτό και την υποκειμενικότητα ως μια ωσμωτική μεμβράνη[63] ανάμεσα στον κοινωνικό κόσμο και την προσωπική επιθυμία.
Οι Hardt και Negri καλούν να αναγνωρίσουμε τα μετα-ανθρώπινα σώματά μας *και να δούμε τους εαυτούς μας ως τα πιθηκοειδή και τα cyborgs που είμαστε.* (Hardt, Michael - Negri, Antonio, 2002 σ. 134).
Τα σώματα μέσα από ποιητικές προσθέσεις *μετασχηματίζονται και μεταβάλλονται* για τους Hardt και Negri σε *νέα μετα-ανθρώπινα σώματα* που αποκτούν τη σημασία επινόησης νέων τόπων μέσα στον γενικότερο ενιαίο μη-τόπο της Αυτοκρατορίας. (Hardt, Michael - Negri, Antonio, 2002 σσ. 293, 295).

Ο *μετα-άνθρωπος*[64] σύμφωνα με την Katherine Hayles[65] προσδιορίζει μια νέα ειδική ιστορική κατηγορία που σχετίζεται με την κατανόηση της ανθρώπινης συνείδησης μέσα στα σημερινά δεδομένα του κόσμου που έρχεται να αντικαταστήσει την προγενέστερη οπτική μας για τον ΄άνθρωπο΄.
Σημαίνει να οραματίζεται κανείς τους ανθρώπους ως (κυβερνητικές) *μηχανές επεξεργασίας πληροφορίας* (*όπως είναι οι υπολογιστές*). (Hayles, 1999).
Το ανθρώπινο σύστημα μπορεί να ειδωθεί αναλογικά σύμφωνα με την Katherine Hayles ως ένα κατανεμημένο σύστημα (τεχνητή ζωή) που διαδρά σθεναρά, πρώτα με το περιβάλλον και σε επόμενο στάδιο ακολουθεί η συνείδηση (τεχνητή νοημοσύνη) η οποία ενισχύει τη λειτουργικότητα του συστήματος χωρίς όμως να αποτελεί το αναγκαίο και απαραίτητο μέρος του.
Η βασική προϋπόθεση της τεχνητής ζωής για έναν κυβερνητικό ευφυή *΄οργανισμό΄,* βασίζεται στην επιτέλεση των αναπαραγωγικών μηχανισμών που μπορούν να διαιωνίζουν την ζωή του ιδιαίτερου είδους του χωρίς την ανάγκη του αρχικού του δημιουργού.
Αυτή η βασική δυνατότητα της τεχνητής ζωής την διαφοροποιεί από τις απλές μηχανές τεχνητής ευφυΐας όπου οι συνθήκες της κίνησης ή της αυτόνομης αυτοματικής λειτουργίας τους μπορούν να καλύπτονται στο μοντέλο ενός απλού ωρολογιακού μηχανισμού που έχει τη δυνατότητα να αλληλεπιδρά με το περιβάλλον του.
Η Katherine Hayles αναφέρει ότι *σύμφωνα με τον* Humberto Maturana *όλα τα ζωντανά συστήματα είναι αυτοποιητικά και όλα τα φυσικά συστήματα αν είναι αυτοποιητικά τότε μπορούν να αποκαλούνται ζωντανά.* (Hayles, 1999 p. 138).
Οι οραματιστές της *τεχνητής ζωής* (AL) βαδίζουν πάνω στα παλαιότερα χνάρια της κυβερνητικής ερευνώντας στο πεδίο του (μετα)σχεδιασμού την ανάδυση ενός είδους ΄οργανισμών΄ δεύτερης-τάξης (ως *μοντέλο για την κατανόηση του ανθρώπου*) με την αξίωση ότι αναπτύσσεται πάνω σε *μια αναδυόμενη ευφυΐα μέσα από μονοπάτια που ακολουθούν οι ΄δημιουργίες΄ από μόνες τους.* (Hayles, 1999).
Αποδίδουν έμφαση στη νόηση στο επίπεδο των εντόμων και των ζώων που φτάνουν στο 95% της ανθρώπινης νόησης για τη λειτουργία του νευρικού συστήματος, ενσωματωμένης σε αισθητηριακές και κινητικές εμπειρίες.

Αντίθετα οι οραματιστές της *τεχνητής νοημοσύνης* (AI) επικεντρώθηκαν στη συνείδηση ως λογικής λειτουργίας, θέτοντας ως σημείο εκκίνησης και στόχο της έρευνάς τους την νόηση στο ανθρώπινο επίπεδο, με στόχο την κατασκευή μιας συγκρίσιμης υπολογιστικής ευφυΐας στα ανθρώπινα επίπεδα, θεωρώντας ότι η νόηση είναι ανεξάρτητη από την αντίληψη.

(Hayles, 1999).
Το χαρακτηριστικό παράδειγμα που συνοψίζει ιστορικά την παρουσία των δύο αυτών σκεπτικών είναι το *Stanford Cart,* το οποίο ξεκίνησε ως ένα αυτόνομο χειριζόμενο από απόσταση όχημα.
Σημείωσε μια συνολική καριέρα σαράντα πέντε (45) χρόνων με διαφορετικές αποστολές και ρόλους που του ανατέθηκαν παρουσιάζοντας ένα πλούσιο ιστορικό[66] από συνεχείς διαδικασίες τροποποιήσεων, εξελίξεων και αλλαγών, από το 1960 μέχρι το 1980[67].
Ήταν ένα τροχήλατο με τέσσερις (4) μικρές ρόδες ποδηλάτου που είχε ηλεκτρικά μοτέρ, παροχή από μπαταρία αυτοκινήτου, και μια σταθερή τηλεοπτική κάμερα που ήταν συνδεμένη μέσω ενός πολύ μακρύ καλωδίου με μια κονσόλα ελέγχου.
Το 1979 πλοηγήθηκε με επιτυχία σε έναν κλειστό χώρο με εμπόδια (καρέκλες) ενώ από το 1980 σταμάτησε η λειτουργία του και αποθηκεύτηκε μέχρι το 1987 που ζητήθηκε να εκτεθεί στο Μουσείο υπολογιστών της Βοστώνης.

Ο Hans Moravec και ο Rodney Brooks[68] επικεντρώθηκαν στην κατασκευή ρομπότ ακολουθώντας ο κάθε ένας διαφορετική φιλοσοφία που βασίζονταν σε δύο διαφορετικές αφηγήσεις σχετικά με τον τρόπο που η ανθρώπινη βούληση (έξη) θα μπορούσε να μετασχηματιστεί στα τεχνητά σώματα της πληροφορίας (ρομπότ κ.α.). (Hayles, 1999).
Σύμφωνα με την Katherine Hayles και οι δύο ρομποτίστες πιστεύουν ότι το μέλλον αυτών των οραμάτων ανήκει στην τεχνητή ζωή (AL) που θεωρεί ότι δεν μπορούμε να διακρίνουμε τη φυσική από την τεχνητή ζωή και την ανθρώπινη από την μηχανική ευφυΐα (πράγμα που σημαίνει πως οι άνθρωποι μπορούν δυνητικά να αντικατασταθούν). (Hayles, 1999).
Η Katherine Hayles αναφέρει ότι ο Hans Moravec *έδωσε έμφαση στη συνείδηση* και τη νόηση *για την προσέγγιση της αίσθησης της ανθρώπινης ύπαρξης* (ως αξιόπιστη διεπαφή) ευθυγραμμίζοντας τη δράση του περισσότερο προς την κατεύθυνση της τεχνητής νοημοσύνης (AI), ενώ από την άλλη ο Rodney Brooks κατευθύνθηκε στις αναζητήσεις του πειραματιζόμενος *΄από-τα-κάτω-προς-τα-πάνω΄* με απλές διαδράσεις σε συνδυασμό με μετακινήσεις ΄πρακτόρων΄ μέσα από την βασική παραδοχή ότι η ουσιώδης ανθρώπινη ιδιότητα αφορά τη δυνατότητα ενός ΄οργανισμού΄ να *μετακινείται* και να *διαδρά* δυναμικά με το περιβάλλον του (αλλά και να αναπαράγεται). (Hayles, 1999).
Η κοινότητα των ερευνητών της τεχνητής ζωής (AL) απέδωσαν ιδιαίτερη σπουδαιότητα στην ικανότητα αυτών των πρακτόρων να μπορούν να μαθαίνουν από τις διαδράσεις που αναπτύσσουν στο φυσικό περιβάλλον[69]. (Hayles, 1999). Κάτω από τον όρο ΄αρχιτεκτονική υπαγωγή΄ ο Rodney Brooks ανέπτυξε την ιδέα ενός αποκεντρωμένου *΄οργανισμού΄* με αισθητήρες και ενεργοποιητές μηχανισμών κίνησης, οι οποίοι συνδέονται με την ελάχιστη επικοινωνία μεταξύ τους απευθείας μέσα από απλά μοντέλα μηχανισμών. Στηρίχθηκε στην ιδέα ότι κάθε επιμέρους σύστημα ΄βλέπει΄ τον κόσμο με έναν τελείως διαφορετικό τρόπο από εκείνον που τον ΄βλέπει΄ το διπλανό σύστημα. Αντίθετα προς το *Stanford Cart,* που χρησιμοποιούσε μια κεντρική αναπαράσταση του κόσμου όταν πλοηγούνταν, σε αυτά τα μοντέλα δεν υπάρχει η ιδέα της κεντρικής σύλληψης της αναπαράστασης ή της συνεκτικής αντίληψης για τον κόσμο (κάτι που παρατήρησε ο ρομποτίστας Mark Tilden σχεδιάζοντας υπό τον Rodney Brooks ρομπότ -έντομα που η λειτουργία τους βασίζεται σε απλά αναλογικά νευρικά δίκτυα, όσο και στην περίπτωση των αποκεφαλισμένων κοτόπουλων τα οποία, όταν χάσουν τη σύνδεση του σώματός τους με τον εγκέφαλό τους, ένα αξιοσημείωτα υπολογίσιμο φορτίο φαίνεται να ανακατανέμεται στο περιφερειακό νευρικό τους σύστημα) στη μορφή μιας κατανεμημένης νοημοσύνης (μνήμης). Παρουσιάζεται λοιπόν ένα σύστημα ελέγχου που αποφαίνεται πως (με ποιο τρόπο) θα επιμεριστεί η ένταση στα κατανεμημένα μοντέλα, χωρίς να απαιτείται κάποιος εξειδικευμένος προγραμματισμός προκαταβολικά[70], αναπτύσσοντας μια αναδυόμενη συμπεριφορά, *την οποία μαθαίνει κάθε επιμέρους σύστημα από ότι χρειάζεται απευθείας μέσα από τις διαδράσεις του με το περιβάλλον*. (Hayles, 1999 pp. 235-246).

τεχνο(πολιτικό)**σώμα** (cyborg)

΄είμαστε όλοι χιμαίρες, (...) εν ολίγοις, είμαστε cyborg΄ (Donna Haraway).

Το cyborg (cybernetic + organism) *΄κυβερνητικός οργανισμός΄* αναφέρουν οι Stefano Franchi[71] & Güven Güzeldere[72] *είναι ριζωμένο στην κυβερνητική*[73]*, αποτέλεσμα της συνδυασμένης έρευνας στην τεχνητή νοημοσύνη (AI) και στην κυβερνητική.*
Όπως αναφέρουν *συγχωνεύει εξωγενή στοιχεία* (*σε ένα ενσωματωμένο ομοιοστατικό κοινό σύστημα*) *επεκτείνοντας τη λειτουργία ελέγχου της αυτο-ρύθμισης του οργανισμού με σκοπό να τον προσαρμόζει σε νέα περιβάλλοντα.* (Franchi, 2005 pp. 114,115).
Επίσης μπερδεύει τα όρια μεταξύ του φανταστικού και του πραγματικού, του φυσικού και του τεχνητού, του ανθρώπου και της μηχανής, και την αντίληψή μας ως προς τον εαυτό και το Άλλο. (Franchi, 2005 p. 109).
Το *τεχνοσώμα* (*cyborg*) ή *τεχνοπολιτικό σώμα, ενεργοποίησε περιοχές των ανθρωπιστικών και πολιτισμικών σπουδών, των φεμινιστικών σπουδών φύλου, της κριτικής θεωρίας, της πολιτικής θεωρίας, της ανθρωπολογίας, της λογοτεχνίας*[74] κ.α. θεωρητικών πεδίων και επιστημονικών πειθαρχιών.
Οι Stefano Franchi & Güven Güzeldere αναφέρουν ότι ο Kevin Warwick[75] (Warwick, 2002) ήταν ο πρώτος[76] που μετάτρεψε παροδικά τον εαυτό του σε ένα πειραματικό cyborg, τον Αύγουστο του 1998, ενσωματώνοντας ένα μικροτσίπ από σιλικόνη εμφυτευμένο πλήρως (σύμφωνα με ένα πρώτο σχέδιο) στο αριστερό χέρι του, και ένα μερικά εμφυτευμένο (σύμφωνα με ένα δεύτερο σχέδιο) που επικοινωνούσε με διάφορα υπολογιστικά ηλεκτρονικά συστήματα[77], άλλα και ρομπότ (Lego) που διέθετε εξωτερική τροφοδοσία, στα πειράματα που έκανε για μια εβδομάδα[78]. (Franchi, 2005 pp. 114,115).
Ο Chris Hables Grey[79] διακρίνει στο *cyborg* μια βαθιά πολιτική υπόσταση. (Gray, 2001). Αναφέρει χαρακτηριστικά ότι *από τη γιαγιά που φοράει προσθετική συσκευή για να ακούει μέχρι οποιοδήποτε παιδί που έχει εμβολιαστεί με ξένους οργανισμούς οι οποίοι εισάγονται στο σώμα του, είμαστε όλοι εξίσου cyborg και μετα-ανθρώπινες υπάρξεις.* (λ.χ. piercing, βηματοδότες κ.α.). (Gray, 2001) και (Franchi, 2005).

Ο *cyborg* μύθος της Donna Haraway εδρεύει σε ένα αμφίσημο δυνητικό όριο επιμένοντας *να καταλύει τα στεγανά που υψώνουμε ανάμεσα στον άνθρωπο, το ζώο, και τη μηχανή*. Αναφέρει ότι *δεν υπάρχουν πάγια και αναγκαία όρια, -μεταξύ του ανθρώπου και του ζώου, -μεταξύ του ανθρώπου και της μηχανής, -μεταξύ του αρσενικού και του θηλυκού*, αλλά μόνο ακολουθώντας τις παραδοσιακές οριοθετήσεις ή τις νατουραλιστικές μιμήσεις της νεωτερικότητας. Η ίδια η φύση είναι ένα τεχνητό πεδίο[80] ανοικτό σε μεταβολές, αναμείξεις και υβριδικοποιήσεις. (Katherine Hayles), (Hardt, Michael - Negri, Antonio, 2002 σσ. 133, 293-294).
Το τεχνοσώμα μπορούμε να το προσεγγίζουμε ως ένα διαλογικό συνολικό σώμα το οποίο βρίσκεται σε μόνιμες ανταλλαγές και σε διαμοιρασμό με το περιβάλλον του, όπως και μεταξύ των μερών του.
Αντιπαραθέτει προσωπικές προσθετικές για την κατασκευή του εαυτού, εκφρασμένες από πράξεις κατασκευής πρωτότυπων μετα-ανθρώπινων αρχιτεκτονικών.
Ανήκει στην περιοχή (-μεταξύ) ενός μυθοποιητικού πολιτισμικού ονείρου[81] και σε μια ειρωνική και ταυτόχρονα οικεία κοινή συνύπαρξη[82].
Η θεωρητική του κατασκευή ανήκει στο υβρίδιο που συλλαμβάνεται ως δυαδικότητα (Hayles, 1999) ως υλική καθορισμένη οντότητα και ασυνάρτητη διάχυτη κατασκευή[83].
Είναι μια *υβριδική μηχανή* που *φέρνει μαζί το ανθρώπινο και το μη-ανθρώπινο, το οργανικό και το τεχνολογικό, τη φύση και τον πολιτισμό.* (Haraway, 1991).
Είναι μια δυαδική οντότητα (*–μεταξύ*), ανάμεσα στο τεχνολογικό (γλώσσα, πληροφορικό

σύστημα) και στο οργανικό, *ένα είδος αποσυναρμολογημένου* (αποδιαρθρωμένου) *και ξανα-συναρμολογημένου μεταμοντέρνου συλλογικού ή προσωπικού εαυτού*. (Haraway, 2003).
Η σύγχυση των ορίων του ανόργανου και του οργανικού και οι εντατικοποιήσεις των αισθήσεων παράγουν ένα δυνητικό σώμα που οδηγεί στην *επανεφεύρεση,* τη *μετενσωμάτωση,* τον *πολλαπλασιασμό,* (και την *ανυσματοποίηση*) *του ανθρώπου*. (Lévy, 1999).
Όμως, η ταυτότητα του κοινού αυτού σώματος όπως προαναφέρθηκε είναι επίσης πολιτική. Καθορίζει τον τόπο της υλικής πρακτικής που στηρίζεται σε παραβιασμένα όρια (ετερότητα), ανακατασκευάζοντας και επανα-επινοώντας παράλληλα τα όρια της καθημερινής ζωής, επιζητώντας την κατασκευή της ετερότητας. (Balsamo, 1995).
Το σώμα σε αυτή την ανταλλαγή λειτουργεί ως μια ζωντανή συσκευή εγγραφής που συνεισφέρει με υψηλή προσωπική, ενσωματωμένη μνήμη[84].

Η ιδέα του τεχνοσώματος διακατέχεται από την αντίληψη για τον άνθρωπο ότι είναι μια μετα-ανθρώπινη ύπαρξη, που σημαίνει πως θα πρέπει να τον δούμε πέρα από μια απλή προσθετική, όπως αναφέρθηκε, περισσότερο ως έναν χώρο επεξεργασίας πληροφοριών[85].
Στις πρακτικές της ζωής σώμα και μηχανή αντιδρούν καθημερινά ως ένα συνολικό σύμπλοκο σύστημα με ανταλλαγές που τους επιτρέπουν να βρίσκονται διασυνδεόμενα.
Σε αυτή τη συμβιωτική σχέση το σώμα διαθέτει τις λειτουργίες του, -τις δοσμένες από πριν ικανότητές τους, -τις κιναισθητικές δυνατότητες, -την ενσώματη ενέργεια ή προδιάθεση (έξη) για να ανταποκριθεί σύμφωνα με τα προεγκατεστημένα πρότυπα και τις νόρμες της πηγαίας ζωής του, όπως και των παραστάσεών του[86].
Η προσθετική αυτή λειτουργεί ως ένα διαλογικό άνοιγμα για τις δράσεις και τα ενεργήματα που θέτει, κάτω από τις ολοένα επεκτεινόμενες σωματικές ανάγκες που αναλαμβάνει[87].
Το τεχνοσώμα οργανώνεται προσαρμοστικά επαναφέροντας και υποστηρίζοντας τις λειτουργίες του ως μια νέα επαναπροσδιορισμένη (μερικώς τεχνητή) οργανική ολότητα που αναλογεί σε μια νέα κατάσταση του σώματος.
Οι ήπιες παρεμβάσεις στο σώμα, της παρωδίας του κοινωνικού σταθερού σώματος, μέσα από χάκερ-τακτικές (*hacking*) διαταράσσουν τα επιβεβλημένα, διάφανα, τυποποιημένα, συνδηλωτικά πρότυπα (μόδα, στυλ, ντύσιμο, δημόσια συμπεριφορά), αναλαμβάνοντας κριτικές (ακτιβιστικές) παρεμβάσεις, στην πραγματικότητα κάτω από τις συμβάσεις μιας ανεστραμμένης (θεωρία υποδοχής) ταύτισης, υιοθετώντας στερεοτυπικούς λόγους και ρόλους.
Η κατασκευή του τεχνοπολιτικού σώματος επιδιώκει την τεχνο-πολιτική ανακατασκευή της εκφυλισμένης ανθρώπινης ύπαρξης, του *ανθρώπου ΄χωρίς-ιδιότητες΄*[88] που κατοικεί σε ένα *σώμα ΄δίχως-όργανα΄,* που είναι διασπασμένο σε *όργανα ΄δίχως-σώμα΄*[89] (όπως ένα είδος διεσπαρμένης υπολογιστικότητας) που η πολιτική και νομική του υπόσταση μεταβαίνει στην κατάσταση του ΄ιερού΄ της ΄μη-ύπαρξης΄.
Η χάκερ-παρέμβαση για την μετα-ανθρώπινη σωματικότητα του *τεχνοσώματος* (*cyborg*) σημαίνει τεχνο-επέκταση, τροποποίηση, προσθετική για την ανάδυση των πολιτικών της διαφοράς και της ιδιοποίησης του σώματος σε κοινούς τόπους παρεμβάσεων και ανταλλαγών. Το *τεχνοσώμα* ενσωματώνει την ιδέα της ανακύκλωσης ως μια κυκλική διαδικασία (*loop*) ανατροφοδότησης της γνώσης, μεταβίβασης της τεχνογνωσίας και της εμπειρίας που διαμοιράζεται με την κοινότητα, (χωρίς όμως να ονειρεύεται την κοινότητα στο μοντέλο της οργανικής οικογένειας), όσο επίσης την ιδέα της επανάχρησης στη βάση μιας διαφορετικής (συμπτωματικής) ιεράρχησης μερών.

Η οριακή έννοια του *τεχνοπολιτικού σώματος* προβάλει την ετερότητα, αποδυναμώνοντας τις αντιλήψεις περί: κανονικότητας, σταθερής ταυτότητας, οριοθετημένου κοινωνικού φύλου, και στερεότυπης αντίθεσης των ορίων φυσικού / τεχνητού.
Η Donna Haraway[90] διαπιστώνει προς το τέλος του 20ου αιώνα (1985) πως είμαστε όλοι

χίμαιρες και υβρίδια, με άλλα λόγια *τεχνοσώματα* (*cyborgs*).
Το *τεχνοσώμα* είναι για εκείνη μια συμπυκνωμένη εικόνα φαντασίας και υλικής πραγματικότητας.
Η φύση και ο πολιτισμός ως αντιθετικές παραδοσιακά έννοιες αναθεωρούνται κάτω από την *cyborg* αμφισβήτηση χωρίς πια το ένα μέρος να αποτελεί πόρο για σφετερισμό ή ενσωμάτωση από το άλλο μέρος. (Jones, Amelia - Warr, Tracey, 2000 p. 286).
Όπως είναι γνωστό οι παραδόσεις της Δυτικής επιστήμης και της πολιτικής κυριαρχούνται από στεγανά όπως: -ενός ανδρικού-κυρίαρχου (ρατσιστικού) καπιταλισμού, -προσοικείωσης και εκμετάλλευσης της φύσης ως οικονομικού πόρου για την παραγωγή πολιτισμού!, -αναπαραγωγής του εαυτού από πλαστές εικονικές ανακλάσεις.
Τα *τεχνοσώματα* γίνονται τα υποκείμενα του προσθετικού μας πολιτισμού σε ένα συνδυασμένο δίκτυο από δυναμικές τεχνολογικά διαμεσολαβημένες κοινωνικές σχέσεις. Θα πρέπει να τα αντιλαμβανόμαστε ως ανώτερες σύνθετες μηχανές με αισθητήρες που αναμιγνύουν τους τόπους της πληροφορίας και των δικτύων.

Η ενσάρκωση του *τεχνοσώματος*[91] ξεπηδά ως εναλλακτική για τον πολιτισμό[92]. Όπως πιστεύει η Donna Haraway, το *τεχνοσώμα* δεν βρίσκει κάποια ιστορία προέλευσης μέσα στον δυτικό τρόπο σκέψης (αποτελεί τομή στον πολιτισμό), αποτελεί μια *αποφασιστική δέσμευση, στη μερικότητα, την ειρωνεία, την οικειότητα, και τη δυστροπία. Είναι αντίθετο προς την ουτοπία και παντελώς χωρίς αθωότητα*[93].
Η Donna Haraway αντιλαμβάνεται το *τεχνοσώμα* κριτικά, στο πνεύμα της ειρωνικής οικειοποίησης (και όχι ως πολεμιστή).
Θεωρεί[94] ότι τα *cyborgs* είναι ΄κυβερνητικοί οργανισμοί΄ (που ονομάστηκαν έτσι το 1960) *στα πλαίσια των περιοχών που προσδιόριζαν τη ράτσα, τον ψυχρό πόλεμο, και την ιμπεριαλιστική φαντασία ενός τεχνο-ανθρωπισμού που κατασκευάζονταν στην πολιτική και στα ερευνητικά προγράμματα*. (Haraway, 2003).
Για την Donna Haraway επίσης οι προϋπάρχουσες ιδρύσεις και οι αφαιρέσεις από προ-θεμελιωμένα υποκείμενα ή αντικείμενα, ή κατηγορίες, όπως ΄φύση΄ και ΄πολιτισμός΄ είναι τελείως λανθασμένες[95] αφού οι διαχωρισμοί: -τα υποκείμενα, -τα αντικείμενα, -τα γένη, -οι ράτσες, -τα είδη, και -τα φύλα, είναι τα προϊόντα των σχέσεών τους[96]. (Haraway, 2003).
Η Donna Haraway θεωρεί (όπως αναφέρουν οι Amelia Jones & Tracey Warr), πως τρείς (3) κρίσιμες οριακές καταρρεύσεις έκαναν εφικτή την πολιτική-επιστημονική-μυθοπλαστική ανάλυση του *cyborg* όπως:

.1. Η παραβίαση των κοινωνικών, πολιτισμικών και πολιτικών ορίων ανάμεσα στους ανθρώπους και στα κατοικίδια ζώα από τον επιστημονικό πολιτισμό στις Η.Π.Α., που οδήγησαν (νομικά) στο σπάσιμο του διαχωρισμού των εννοιών της φύσης και του πολιτισμού, αφού στην πράξη δεν εμφανίζονταν κάποια υπαρκτή ανάγκη διαχωρισμού τους (και οι διεκδικήσεις αυτές τονώθηκαν από τα κινήματα για τα δικαιώματα των ζώων και τον φεμινισμό).
.2. Η διαρροή στη διάκριση ανάμεσα στο ζώο-ανθρώπινο οργανισμό και τη μηχανή ΄οργανισμό΄.
Τον τελευταίο καιρό γίνεται πλήρως ασαφής ο διαχωρισμός μεταξύ φυσικού και τεχνητού, νόησης και σώματος, (αυτο)ανάπτυξης και εξωτερικού σχεδιασμού, όπως και αρκετές άλλες ανάλογες διακρίσεις για τον διαχωρισμό των οργανισμών από τις μηχανές.
Οι (προ)κυβερνητικές μηχανές στοιχειώνονται και κατοικούνται από φαντάσματα για τη σκέψη σε έναν δυϊσμό υλικού-άυλου, φαντάζοντας ως καρικατούρες ή παρωδίες ενός ονείρου που στρέφεται στον ανδρισμό.
.3. Τα ανακριβή όρια μεταξύ φυσικού και μη-φυσικού (κάτι που εμπεριέχεται στη 2η περίπτωση). (Jones, Amelia - Warr, Tracey, 2000 p. 286).

κυβερνητικός οργανισμός: τέχνη-διάδραση
-μηχανές (αυτομανθάνουσες, αυτοποιητικές, αυτοαναπαραγόμενες), -μηχανές λήψης αποφάσεων (decision making machines), **-θεωρία συνομιλίας** (conversation theory)

Η κυβερνητική[97] (πολυεπιστήμη) παρέχει ερμηνείες για τη φύση υψηλών γνωσιακών διαδικασιών που σχετίζονται με τη μάθηση, τη μνήμη και την ένσκοπη συμπεριφορά. Διατηρεί ένα όραμα ενότητας ανάμεσα στο φυσικό και το τεχνητό, διερευνώντας τρόπους μέσα από τους οποίους οι διάφορες θεμελιώδεις ικανότητες και συμπεριφορές ζωντανών και μη-ζωντανών συστημάτων (μέσα από μηχανισμούς ανάδρασης) μπορούν να χαρακτηρίζονται από το επίπεδο μιας επαρκούς αφαίρεσης επιτρέποντας ενοποιημένες ερμηνείες. (Franchi, 2005 p. 24).
Ο κυβερνητικός Gordon Pask θεωρούσε ότι τα συστατικά στοιχεία μιας μηχανής που η λειτουργία της δεν προσδιορίζεται από τα πριν αποτελεί απλά ΄κατασκευαστικό υλικό΄ το οποίο μπορεί να συναρμολογείται με μια πολλαπλότητα τρόπων προς έναν αριθμό διαφορετικών αποτελεσμάτων χωρίς περιοριστικά όρια και να οδηγεί προς τη δημιουργία εναλλακτικών *΄οντότητων΄*[98].
Για την ακρίβεια ο σχεδιαστής δεν χρειάζεται να εξειδικεύει εκ των προτέρων το σύνολο των πιθανών αυτών *΄οντοτήτων΄*. (Bird, Jon - Di Paolo, Ezequiel, 2009).

Οι αναζητήσεις της κυβερνητικής[99] στην τέχνη ξεκίνησαν από τη δεκαετία του ΄60 μέσα από πρακτικές που προέρχονταν από άλλες περιοχές που παρέμβαιναν στην πραγματική ζωή, διαφέροντας από την επίσημη περιοχή της τέχνης που θεωρούνταν γενικότερα αυτόνομη από τη ζωή και που ήταν συγκροτημένη γύρω από έναν κυρίαρχο θεσμικό λόγο ο οποίος εκφέρονταν από ειδικούς (σύστημα-τέχνη).
Η κυβερνητική τέχνη στην πράξη λειτουργούσε σε απόσταση από τις πρακτικές που ακολουθούνταν στο σύστημα-τέχνη συμβαδίζοντας με την πραγματική ζωή, κριτικά συγκροτημένη γύρω από την τεχνολογία.
Αφορούσε περιορισμένες σε μέγεθος τεχνολογικές ερευνητικές κοινότητες όχι πάντοτε σκληρά επιστημονικές και όχι απαραίτητα ειδικών (συμπεριλαμβάνοντας και πρόθυμους υποστηρικτές) οι οποίες απαρτίζονταν από μέλη με κοινά ενδιαφέροντα και προφίλ.
Σε αυτές τις συνθήκες αναπτύσσονταν μέσα από υβριδικές μορφές, ανεξάρτητα εικαστικά αποτελέσματα, χωρίς πάντοτε να έχουν επίγνωση τα μέλη τους της ιστορικής συνάφειας με τα σχετικά σύγχρονά τους κινήματα που δραστηριοποιόντουσαν στις τέχνες παράλληλα (της δεκαετίας του ΄60) όπως λ.χ. neo-Dada, Fluxus, Gutai.
Οι δημιουργικοί χειρισμοί των κυβερνητικών καλλιτεχνών, που σημειωτέον δεν διέθεταν και δεν ακολουθούσαν τα κλασσικά κριτήρια των εικαστικών, εκτελούνταν σε συνεργατικά περιβάλλοντα.
Μέσα στην πραγματική ζωή ως προς τη διάσταση που απέδιδαν και συνάρμοζαν τη δουλειά τους, κατευθύνονταν στην εμβίωση της τεχνητής ζωής, οργανικών και ανόργανων υλών ή μέσων, με το μετασχεδιασμό *κυβερνητικών ΄οργανισμών΄* που σημείωναν ανοικτή διάρκεια ζωής από τροποποιήσεις και εκδήλωναν εναλλακτικές πορείες (καριέρες) σε διαφορετικά πεδία συντροφεύοντας τη ζωή των παραγωγών τους (ως κατοικίδια ή ως ζωντανά υποκείμενα).
Στο πέρασμα του χρόνου οι κυβερνητικοί αυτοί *΄οργανισμοί΄* αποκτούσαν ένα ιστορικό μετατροπών και μετασκευών που ενημέρωνε το χρονικό των νέων εκδόσεων.
Αποκρίνονταν στις επιδράσεις που δέχονταν από το εξωτερικό τους περιβάλλον (εξωτερικές συνθήκες), αναδρούσαν τυχαία (δίχως πρόθεση) ή στη βάση κάποιου σεναρίου που εξελίσσονταν δίχως τέλος, σε εξαρτημένες από τη συμπεριφορά τους διαδικασίες, παράγοντας (αλληλεπιδραστικά) συνομιλητικά κοινά περιβάλλοντα.
Σε αρκετές περιπτώσεις αυτές οι τροποποιήσεις που δέχονταν αφορούσαν ρόλους ή

χαρακτήρες που τους αποδίδονταν και επιτελούσαν, ή συμπεριφορές (που συχνά επεκτείνονταν και που έπρεπε να προσιδιάζουν στο εκάστοτε πλαίσιο) και καταλάμβαναν την κοινωνική διάσταση της (έμφυλης) ταυτότητά τους διατυπωμένης με όρους ιδιαίτερου φύλου. Συνεπώς δεν προσεγγίζονταν απλά ως εκθεσιακά αντικείμενα αλλά ως πραγματικές οντότητες ενταγμένες μακροχρόνια στην καθημερινή κοινή ζωή των κατασκευαστών τους.

Η Jasia Reichardt, επιμελήτρια του κομβικού εκθεσιακού γεγονότος *Cybernetic Serendipity*[100] (1968) αναφέρει ότι η έκθεση[101] αυτή δεν ήταν μια κοινή εικαστική έκθεση ούτε ένα τεχνολογικό πανηγύρι, χωρίς να αποτελεί επίσης προγραμματικό μανιφέστο. Σύμφωνα με εκείνη ήταν *μια εκδήλωση σύγχρονων ιδεών, δράσεων και αντικειμένων που συνέδεαν την κυβερνητική με τη δημιουργική διαδικασία*, (…) *προσεγγίζοντας πολύ κοντά αυτό που έχουμε μάθει να λέμε τέχνη και να το βάζουμε στις δημόσιες αίθουσες τέχνης*. (Reichardt, 1971).
Η Jasia Reichardt αναφέρει χαρακτηριστικά ότι σήμερα (1971) τα στερεότυπα σε σχέση με τη θεώρηση της τέχνης ως κάτι το μαγικό όπως και σε σχέση με τη θεώρηση της τεχνολογίας ως κάτι το μυστήριο έχουν πια ξεπεραστεί.
Επίσης έχουν ξεπεραστεί τα κατηγορικά αξιώματα σε σχέση με τα ταλέντα, τις λειτουργίες και τις δυνατότητες, που θεωρούνται ανακριβή περισσότερο από ποτέ.
Οι πεποιθήσεις που προβάλλονται συχνά λανθασμένα αξιώνουν στεγανά και κατηγοριοποιήσεις όπως ότι οι ηλεκτρονικοί μηχανικοί αντιπροσωπεύουν έναν έξυπνο αλλά μη-δημιουργικό κλάδο στην κοινωνία ή ότι οι καλλιτέχνες αντίστοιχα είναι εξαιρετικά δημιουργικοί αλλά ατυχώς δεν κατέχουν τεχνολογικές δεξιότητες. (Reichardt, 1971).

Η επιμελήτρια Jasia Reichardt εξηγούσε ειδικότερα ότι στον τίτλο *Cybernetic Serendipity* τα δύο συνθετικά σημαίνουν:

.1. Ο πρώτος όρος *κυβερνητική* (*cybernetic*) *σαφώς αναφέρεται σε συστήματα έλεγχου και επικοινωνίας και σε σύνθετες ηλεκτρονικές συσκευές όπως οι υπολογιστές, που έχουν αρκετά σχετικές ομοιότητες με τις διαδικασίες της επικοινωνίας και του ελέγχου στο ανθρώπινο νευρικό σύστημα. Μια κυβερνητική συσκευή ανταποκρίνεται σε εξωτερικά ερεθίσματα και σαν αποτέλεσμα επιδρά στο εξωτερικό περιβάλλον, όπως ο θερμοστάτης* (…). *Η διαδικασία ονομάζεται ανάδραση. Τα εκθέματα παράγονται από κυβερνητικές συσκευές (υπολογιστές) ή είναι από μόνα τους κυβερνητικές συσκευές.*
.2. Ο δεύτερος όρος (*serendipity*) *βασίστηκε σε έναν θρύλο σχετικά με τις αρχές Serendip, που ήταν το παλιό όνομα που πρότεινε ο Horace Walpole το 1754 για την Κεϋλάνη.*
Ο Horace Walpole *χρησιμοποίησε τον όρο serendipity για να περιγράψει την δυνατότητα να έχεις συνεχώς την εμπειρία χαρούμενων ευκαιριών για ανακαλύψεις*[102].
Συνεπώς ο όρος που χρησιμοποιήθηκε για την έκθεση σήμαινε πως μέσα από τη χρήση των κυβερνητικών συσκευών, με τις οποίες μπορούσε κανείς να πραγματοποιεί γραφικά, φιλμ, ποιήματα ή άλλες μηχανές τυχαιότητας, που αλληλεπιδρούσαν με τον θεατή, -μπορούσαν να συμβούν και αρκετές άλλες ευχάριστες ανακαλύψεις[103].

κυβερνητική: συνομιλία, διάδραση, διάλογος, μάθηση, λήψη αποφάσεων

Ο κυβερνητικός, ψυχολόγος Gordon Pask είχε αναπτύξει τη *΄θεωρία της συνομιλίας΄* (*conversation theory*) που επικράτησε ως η πιο συναφής και δυνητικά παραγωγική θεωρία της διάδρασης, θεωρώντας τη συνομιλία ως ένα πρωτεύον μοντέλο διάδρασης.
Συνέλαβε τη διάδραση ανθρώπου-μηχανής ως μια μορφή *συνομιλίας*, μια δυναμική διαδικασία στην οποία οι συμμετέχοντες εφόσον αλληλοκατανοούνται στη συνέχεια μέσα

από ένα μαθησιακό σύστημα μαθαίνουν ο ένας από τον άλλο. (O' Shea, 2007).
Περιέγραψε σε ένα κοινό πλαίσιο διαφορετικούς τύπους διαδράσεων που μπορούν να εξελίσσονται όπως: *άνθρωπος-με-άνθρωπο, άνθρωπος-με-υπολογιστή, υπολογιστής-με-υπολογιστή*.
Η *θεωρία της συνομιλίας* αναδύθηκε το 1970 ως μια επιστήμη της διάδρασης από τον βασικό κλάδο της κυβερνητικής παρέχοντας συμβατικά μοντέλα προϊόντων και διαδραστική τέχνη που βασίζονταν σε ανακυκλούμενες δράσεις στην πράξη της αλληλεπίδρασης ενός χρήστη με ένα τέχνημα, για τον σχεδιασμό και την επιτέλεση νέων τεχνημάτων.
Στην κυβερνητική η *θεωρία της συνομιλίας* πρότεινε τον τρόπο που μπορούν να συνυπάρχουν άνθρωποι και συσκευές σε ένα διαμοιρασμένο διαλογικό περιβάλλον από ρευστές κατασκευάσιμες σχέσεις που μπορούν να προκρίνουν έναν δημιουργικό πραγματικά ρόλο για τους συμμετέχοντες στη συνομιλία, μαθαίνοντας το κάθε μέρος της συνομιλίας από το άλλο, αποκτώντας συνολική επίγνωση (ενημερώνοντας το σύστημα) με σκοπό την παραγωγή κοινού πεδίου ή *κοινών-χώρων* (διάχυτης νοημοσύνης). (Haque, 2007).
Ο Gordon Pask όπως προαναφέρθηκε ταύτισε το μοντέλο της διάδρασης με την έννοια της *συνομιλίας* που μπορεί να αναπτύσσεται μέσα από μια παραγωγική μανθάνουσα διαδικασία.

Τα *΄μονής-φοράς αναδραστικά* (*αλληλεπιδραστικά*) *μοντέλα΄* που αντιπροσωπεύουν εκείνο που με έναν γενικό τρόπο χαρακτηρίζουμε ως διάδραση, σημαίνουν την πλοήγηση σε ένα κλειστό και πεπερασμένο περιβάλλον πληροφορίας για την άντληση προδιαγραμμένων ιδιοτήτων προς την ανάδυση ενός συνόλου δράσεων μέσα από μια εξελισσόμενη συνομιλία.
Η *συνομιλία* είναι γενικά δύσκολο να εκτελεσθεί γιατί ζητά ισχυρά θεμελιωμένα μοντέλα εξελιγμένων τύπων ΄έξυπνης΄ διάδρασης που δεν βασίζονται απαραίτητα στην πολυπλοκότητα αλλά στη δημιουργικότητα των *οργανισμών* που συμμετέχουν μέσα από μια εξελισσόμενη πραγματική μορφή διαλόγου[104].

Η *συνομιλία* σύμφωνα με τους Paul Pangaro και Hugh Dubberly είναι μια διαδικασία ανταλλαγών ανάμεσα σε συμμετέχοντες. Κάθε συμμετέχοντας θεωρείται ότι είναι ένα *΄μανθάνον σύστημα΄* που αλλάζει εσωτερικά σαν αποτέλεσμα από την εμπειρία του διαλόγου.
Αυτός ο υψηλά σύνθετος τύπος διάδρασης είναι παντελώς αποτελεσματικός αφού η *συνομιλία είναι το μέσο με το οποίο η υπάρχουσα γνώση μεταβιβάζεται και γεννιέται νέα γνώση*.
Τίθενται όμως ορισμένες απαραίτητες προϋποθέσεις ή απαιτήσεις για τους συμμετέχοντες στη συνομιλία όπως:
.1. *να εγκαταστήσουν μεταξύ τους ένα κοινό έδαφος*,
.2. *να προσδίδουν την προσοχή και την ενέργειά τους στη συνομιλία*,
.3. *να κατασκευάζουν νόημα*,
.4. *να αλλάζουν διαδραστικά*,
.5. *να συγκλίνουν προς τη συμφωνία*[105],
.6. *να οδηγούνται σε μια από κοινού δράση ή σχέση* (τελικά ως αποτέλεσμα του αναπτυσσόμενου διαλόγου). (Pangaro, Paul & Dubberly, Hugh, 2009).

Ο κυβερνητικός Paul Pangaro μελέτησε τα περιβάλλοντα του Gordon Pask αναπτύσσοντας ένα εννοιολογικό πλαίσιο για την κατασκευή νεότερων διαδραστικών επιτελεστικών συστημάτων.
Διερεύνησε το νόημα της ΄διάδρασης΄ και της ΄συνομιλίας΄ στον πραγματικό χώρο στην ανθρώπινη κλίμακα και σε περιβάλλοντα φυσικής δυναμικής συνθετότητας.
Από τις δουλειές του Gordon Pask[106] εξήγαγε αλγόριθμους και συστήματα μοντέλων και εφάρμοσε μορφές διάδρασης για να ΄κτίσει΄ νέα συνεργατικά συνομιλητικά περιβάλλοντα από νέα μέσα που θα του επέτρεπαν εμπειρίες συνομιλίας.
Ο Paul Pangaro[107] θεωρεί ότι οι κοινές πράξεις που εκδηλώνονται στο χώρο ως διάδραση,

όπως το πάτημα ενός κουμπιού ή το γύρισμα ενός μοχλού, ανήκουν σε κάποιους χειρισμούς που κάνουμε καθημερινά μέσα από τους οποίους περιγράφονται εμπειρίες χρήσης, και εγκαταλείπονται ίχνη ήπιων δραστηριοτήτων που θεωρεί ότι είναι ανεπαρκείς σαφώς ώστε να θεωρηθούν ως διάδραση προκειμένου να περιγράψουν ή να χαρακτηρίσουν τη γενικότερη έννοια ή τη διαδικασία της διάδρασης.

Οι βασικές αντιδράσεις σε εισαγωγές δεδομένων και οι απλές κυκλικές αναδράσεις τύπου λούπας δεν έχουν την ίδια βαρύτητα όπως: -η μάθηση, -η συνομιλία, -η συνεργασία, -ο συν-σχεδιασμός, -ο διάλογος ή -το παιχνίδι ενός συστήματος, που απαιτούν ανοικτές δυνατότητες *λήψης αποφάσεων* (*decision making systems*), που είναι αντίθετες προς τις άκαμπτες και οριοθετημένες μορφές σχεδιασμού περιορισμένων τύπων διάδρασης.
Ο Gordon Pask είχε αναπτύξει στη βάση της *΄δεύτερης τάξης΄* της κυβερνητικής θεωρίας που δεν περιορίζονταν στα πλαίσια του έλεγχου και της ανάδρασης εσωτερικά των επιτελεστικών συστημάτων, στο επίπεδο συστημάτων που επικοινωνούν μεταξύ τους (όπως συμβαίνει με τα συστήματα *΄πρώτης τάξης΄*), αλλά επεκτείνονταν σε διαδράσεις που λάμβαναν υπόψη τους εξωτερικούς παράγοντες (που μπορεί να προέρχονται από *΄παρατηρητές΄*, πράκτορες, ή *΄συμμετέχοντες΄*) τροποποιώντας τη συμπεριφορά τους μαθησιακά, αναδιαμορφώνοντας συνεργατικά (από κοινού) το κοινό περιβάλλον τους.
Σε αυτή τη βάση ο Gordon Pask ΄έκτισε΄ ηλεκτροχημικούς υπολογιστές και αυτο-οργανωμένα συστήματα. Στο μοντέλο της διάδρασής που ακολουθούσε η πληροφορία προέκυπτε στον πραγματικό χρόνο της διαλογικής συνομιλίας μέσα από διαδικασίες που στη συνέχεια καθοδηγούσαν το σύστημα, που εκδήλωνε μανθάνουσα και προσαρμοστική συμπεριφορά, προς άγνωστες (πρωτότυπες) κατευθύνσεις, νέων κοινά διαμορφωμένων (γνώσεων και συμπεριφορών).

κυβερνητική: διαλογική αρχιτεκτονική

Ο Gordon Pask εκδήλωσε παράλληλα ενδιαφέρον για την κυβερνητική στην κλίμακα της αρχιτεκτονικής και του σχεδιασμού κάνοντας συνεργασίες με την *Architecture Association* (AA) στο Λονδίνο και το *Architecture Machine Group* στη Βοστώνη (σήμερα *Media Lab*). Ειδικότερα συνεργάστηκε από το 1960 μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του ’90 με τους αρχιτέκτονες και τα αρχιτεκτονικά κέντρα όπως: -τον Cedric Price για το διαλογικό συγκρότημα *Fun Palace* που αργότερα ενέπνευσε τους Richard Rogers και Renzo Piano για τη σύλληψη του Κέντρου *Georges Pompidou* στο Παρίσι, -τον John Frazer με το *Evolutionary Architecture* στην AA, στο Λονδίνο 1995, -την AA (*Architecture Association*) στο Λονδίνο, όπως και το *Architecture Machine Group* του MIT που αργότερα μετονομάστηκε σε *Media La*b με συνιδρυτή τον Nicholas Negroponte.
Μέσα από αυτές τις συνεργασίες διερευνούσε μια κατασκευάσιμη κυβερνητική διαδραστική αρχιτεκτονική ανιχνεύοντας δυναμικά αποκριτικά διαδραστικά περιβάλλοντα δυναμικής συνθετότητας (που δεν θα ήταν προδιαγεγραμμένα, περιοριστικά ή απόλυτα).
Η προσέγγιση της αρχιτεκτονικής από τον Gordon Pask αφορούσε (*τη διερεύνηση τρόπων παραγωγής της αρχιτεκτονικής* που μπορούσαν να συμπεριλαμβάνουν την (ποιητική) παρουσία εκείνων που την κατοικούν και την επιτελούν.
Αυτές οι σκέψεις κατευθύνονταν *στο σχεδιασμό εργαλείων που οι άνθρωποι θα μπορούσαν* (*από μόνοι τους*) *να τα χρησιμοποιήσουν* (συμμετοχικά) *για να κατασκευάσουν τα περιβάλλοντά τους σε μια πιο γενική αίσθηση του κόσμου και σαν αποτέλεσμα να κτίσουν το δικό τους αίσθημα ενεργειών και να αναπτύξουν τρόπους με τους οποίους θα μπορούσαν να γίνουν συνεργοί, -πιο εμπλεκόμενοι και πιο υπεύθυνοι στους χώρους που κατοικούν.* (Haque, 2007).

Ο Gordon Pask παρείχε επακριβείς οδηγίες για τον τρόπο ΄κτισίματος΄ διαλογικών συστημάτων στον φυσικό χώρο που θα μπορούσαν να επιλέγουν ή να κατασκευάζουν από μόνα τους τα κριτήρια της δράσης τους σε σχέση με τα ερεθίσματα (ή την εισαγωγή δεδομένων) που θα επεξεργάζονταν.
Οι εισαγωγές δυναμικών ερεθισμάτων ή κριτηρίων θεωρούνταν κρίσιμες για το είδος των χώρων ή των περιβαλλόντων που θα παράγονταν, καλλιεργώντας την εμπλοκή οριζόντιων προσεγγίσεων *από-τα-κάτω προς-τα-πάνω* (*bottom-up*). (Haque, 2007).
Βέβαια οι ερμηνείες του Gordon Pask ως προς την αρχιτεκτονική σκέψη που θα δομούσε διαδραστικά συστήματα *δεν έδωσε συγκεκριμένες απαντήσεις σε ότι αφορά τις τεχνολογικές λύσεις*[108]. (Haque, 2007).
Παράλληλα προετοίμαζε την κατασκευή διαδραστικών τεχνημάτων και αρχιτεκτονικών τα οποία βασίζονταν σε κάποιες περιπτώσεις σε ηλεκτροχημικά πειράματα (όπως λ.χ. με τον Stafford Beer), εμπνέοντας αργότερα τους Pablo Miranda (βλέπε: *dendrite*) και Peter Cariani. (Haque, 2007).

αρχιτεκτονική διαλογικών (μικρο)συστημάτων: μετασχεδιασμός και επιτελεστικές (δενδριτικές) συσκευές

Ο Peter Cariani θεωρεί ότι θα πρέπει να εστιάσουμε στη στρατηγική του ΄κτισίματος΄ παρά στη στρατηγική της αναπαράστασης ή της προσομοίωσης πραγματικών φυσικών υλικών συσκευών.
Για να το πετύχει αυτό μια (νευρικής δικτύωσης) συσκευή (όπως αναφέρει ο Peter Cariani ακολουθώντας το σκεπτικό του Ross Ashby) θα *πρέπει να είναι πληροφορικά ανοικτή, ικανή να αλληλεπιδρά με τον κόσμο, ανεξάρτητη από τον σχεδιαστή της* και να έχει *βαθμούς επιστημονικής και κατασκευαστικής αυτονομίας προκειμένου να βελτιώνει τον εαυτό της,* αλλάζοντας πιθανά τον πρωταρχικό τρόπο της λειτουργίας της. (Cariani, 1993).
Συνεπώς οι συσκευές θα πρέπει να είναι επαρκείς με τέτοιο τρόπο ώστε από μόνες τους να λύνουν τα προβλήματά τους, επιχειρώντας να βελτιώσουν τις επιτελέσεις τους με βάση την ικανότητα να προσαρμόζονται σε αναπάντεχες αλλαγές χωρίς να έχουν προσδιοριστεί από τους σχεδιαστές τους (μετασχεδιασμός).
Οι συσκευές λοιπόν θα πρέπει να ανταποκρίνονται σε εναλλακτικές διαθέσιμες δράσεις μέσα από έναν ανοικτό σχεδιασμό που θα εξερευνά την καταλληλότερη χαρτογράφηση για την κάθε περίσταση, προσφέροντας τη δυνατότητα ή την ελευθερία όχι μόνο να αυτο-προσαρμόζονται παθητικά αλλά επίσης να μετατρέπει (ενεργητικά) τις αναδράσεις της σε κατηγορίες αυτόβουλης δράσης.
Υπό αυτή την έννοια ο σχεδιαστής μέσα από τη μελέτη των μεταβλητών θα πρέπει να αφήνει μέχρι ενός σημείου *ανοικτές ή ατελείωτες* τις συσκευές (σχεδιασμός *non finito*) σε σχέση με τον καθορισμό του συστήματός τους, επιτρέποντας *΄πρωτογενή χαρακτηριστικά΄* (κάτι που έκανε ο Gordon Pask) έτσι ώστε να προσαρτούν δυνητικά μόνες τους, τους αισθητήρες τους για τις τελέσεις τους, σύμφωνα με τις ασκούμενες επιρροές που δέχονται, ή τους απευθύνονται.
Πρόκειται για ένα *υλικά ενσωματωμένο ζωντανό σύνολο από διατυπωμένες σχέσεις που μπορούν να αλλάζουν στην πάροδο του χρόνου* (το οποίο επιτυγχάνεται σε επίπεδο αναπαραστάσεων με την ανάπτυξη βιολογικών αλγόριθμων). (Cariani, 1993).

Οι αρχές του σχεδιασμού για την παραγωγή αυτο-οργανωμένων επιτελεστικών δενδριτικών συσκευών σύμφωνα με τον Peter Cariani λαμβάνουν υπόψη τις λογικές του Gordon Pask και είναι:
1. κατασκευή, ανακατασκευή και επιδιόρθωση από τα τμήματά τους (με διαδικασίες αυτο-

τροποποίησης, αυτο-κατασκευής).
2. εξάπλωση εναλλακτικά συνδεμένων κατασκευών μέσα από τη διακλάδωση δενδριτικών δομικών μορφών (αυξάνοντας τη δομική τους ποικιλία).
3.αμοιβαία ανταλλαγή συνεργατικά (ανταμοιβή) για την υλοποίηση χρήσιμων δομών στη μορφή του υλικού (συνεργασία λ.χ. ρεύμα και σίδηρου με θυσιαζόμενη άνοδο) για την κατασκευή μεγαλύτερης δομής (οικονομική κατανομή των πόρων).
4. δυναμική σταθεροποίηση και αποσταθεροποίηση των λειτουργικών κατασκευών (για χρήσιμες επιτελέσεις προς επιβίωση σε κατάσταση έκτακτης ανάγκης).
5. πεπερασμένη ποσότητα των κατασκευαστικών πόρων (ανταγωνισμός μηδενικού αθροίσματος και ανακύκλωση υλικών).
6. ασαφής μορφή που παράγεται από δομικά στοιχεία (με δομική αυτονομία σε ισότιμη πρόσωπο-με-πρόσωπο σχέση).
7. ανοικτότητα ευαισθησία κατασκευών απέναντι στη διατάραξη του εξωτερικού περιβάλλοντος (πληροφοριακά ανοικτές κατασκευές). (Cariani, 1993).
-θα μπορούσαμε να προσθέσουμε επίσης:
8. ενσωματωμένη μνήμη στη βάση της επίγνωσης σχετικά με τη δομή που συσσωρεύεται, που αποκτάται και μεταβιβάζεται μέσα από διαδικασίες φυσικής επιλογής οι οποίες κληρονομούνται από τη μία γενιά στην άλλη (μανθάνον σύστημα).
9. δίκτυο κομβικών στοιχείων με τα οποία συναρθρώνει μια κοινωνία ΄πρακτόρων΄ οι οποίοι μπορούν να κατασκευάζουν επιτελεστικά το ρόλο τους στο σύστημα.

κυβερνητική: ηλεκτροχημικές διαλογικές επιτελέσεις

Στις αρχές και στα μέσα του 1950 ο Gordon Pask πειραματίστηκε πάνω σε ηλεκτροχημικές οργανικές συναρμογές που λάμβαναν αποφάσεις, έχοντας αποδείξει μέχρι το 1958 ότι ένα ελεγχόμενο σύστημα μπορεί να αυτο-κατασκευάζεται αναπτύσσοντας τα δικά του προσιδιάζοντα κριτήρια (αποκτώντας τις λειτουργίες του ως συστατικά του συστήματος). (Cariani, 1993).
Διοχετεύοντας ρεύμα σε διάφορα υγρά διαλύματα μεταλλικών αλάτων (λ.χ. σιδηρούχο θειικό άλας) είχε σαν στόχο να κατασκευάσει ένα *αυτο-οργανωμένο* αναλογικό σύστημα ελέγχου το οποίο δεν θα ήταν από την αρχή ολοκληρωμένο και καλά προσδιορισμένο από τον σχεδιαστή του και δεν θα είχε σαφή εξειδίκευση στα μέρη του[109].
Απέβλεπε σε μια μηχανή που θα μπορούσε ανεξάρτητα από το σχεδιαστή της να δημιουργεί από μόνη της συναφή προς εκείνην κριτήρια και το περιβάλλον της, έτσι ώστε να μπορεί να επιτελεί δοσμένες αποστολές, αναπτύσσοντας μόνη της τους αισθητήρες που η ίδια θα επέλεγε (όχι μόνο τους συνδυασμούς εισαγωγών-εξαγωγών αλλά και τις κατηγορίες τους), όπως και τις δικές της αναφορές για το εξωτερικό περιβάλλον στο οποίο θα επιδρούσε.
Ο Gordon Pask συνεργάστηκε με τον Stafford Beer[110] χρησιμοποιώντας βιολογικά στοιχεία[111], (πληθυσμούς βιολογικών οργανισμών όπως Daphnia) για να υπολογίσει σύνθετες λειτουργίες αυτορυθμιζόμενων και αυτο-εξαπλωνόμενων οργανισμών, οι οποίοι μεγάλωναν σε μεγάλες συγκεντρώσεις και κλίμακες, κτίζοντας προσαρτούμενα επόμενα δίκτυα[112]. (Cariani, 1993).

pask ear (παράδειγμα)

Οι Gordon Pask και Stafford Beer[113] είχαν αναπτύξει μέσα από έρευνες τις οποίες έκαναν σε ένα εύρος διαφορετικών υλικών και μέσων, μανθάνουσες μηχανές οι οποίες διέθεταν έμφυτα αυτο-οργανωνόμενες δομές.

Εντοπίστηκαν στη δουλειά του Ross Ashby[114] γύρω από τα ερωτήματα σύμφωνα με τον τρόπο που οι μηχανές οι οποίες ελέγχουν το περιβάλλον τους, μπορούσαν να προσαρμόζουν μια ποικιλία διαταραχών στις εισόδους τους, στις οποίες μάλιστα δεν είχε ενσωματωθεί αυτή η ιδιότητα από τον αρχικό σχεδιασμό τους[115] (αποκλείοντας με βάση αυτό το σκεπτικό τα ηλεκτρονικά συστήματα), όπως επίσης (το ερώτημα) γύρω από τη δυνατότητα ενσωμάτωσης μιας συμπεριφοράς στην ύλη ώστε να μπορεί να συνεργαστεί αποτελεσματικά με ένα επόμενο σύστημα. (Bird, Jon - Di Paolo, Ezequiel, 2009).

Οι Jon Bird[116] και Ezequiel Di Paolo[117] αναφέρουν ότι ο Gordon Pask με τον Stafford Beer το 1956 έως 1957 στα ηλεκτροχημικά τους πειράματα διαπίστωσαν ένα βράδυ[118] έκπληκτοι ότι σχηματίστηκε τυχαία, ηλεκτροχημικά, ανάμεσα στα ηλεκτρόδια, ένα *΄αυτί΄* από μεταλλικά νήματα[119] σιδήρου.
Ο Gordon Pask με τον Stafford Beer ήθελαν να εκτελέσουν ένα πείραμα για να ερευνήσουν πότε το δίκτυο των νημάτων θα μπορούσε να προσαρμοστεί σε μια πιο ριζική και απροσδόκητη κατάσταση διάσπασης.
Στην πάροδο του χρόνου ένα δίκτυο νημάτων μεγάλωνε δυναμικά φυσικές σταθερές κατασκευές[120].
Το ενδιαφέρον που παρουσιάζονταν στο ηλεκτροχημικό αυτό σύστημα εντοπίζονταν στην βασική ιδιότητα της *μάθησης* που διέθετε.
Όταν ένα σταθερό δίκτυο νημάτων αναπτύσσονταν και το ρεύμα στα ηλεκτρόδια ανακατανέμονταν, ένα νέο δίκτυο άρχιζε σιγά-σιγά να σχηματίζεται. Αν η ένταση αναδιαμορφώνονταν, το δίκτυο έτεινε να ξανα-μεγαλώσει στην αρχική του δομή.
Ο Gordon Pask τοποθέτησε παρεμβύσματα και τα νήματα μεγάλωναν πάνω σε αυτά και κατευθύνονταν σε απροσδόκητες αλλαγές στο περιβάλλον τους. Επίσης όταν κατέστρεφαν έναν τομέα από νήματα (κάτι που διαπίστωσαν τη νύκτα του πειράματος) από τη στιγμή που εφάρμοζαν παροχή στο σύστημα, τα νήματα μεγάλωναν ξανά και το κενό μετακινιόταν από την άνοδο προς την κάθοδο, πριν αυτό να εξαφανιστεί τελείως[121].
Το σύστημα προσπαθούσε να επιβιώσει από μόνο του ενσωματώνοντας ένα επόμενο φίλτρο ή έναν νέο αισθητήρα για την αυτο-οργάνωσή του. (Bird, Jon - Di Paolo, Ezequiel, 2009).

musicolour machine (παράδειγμα)

Ο Gordon Pask περιέγραψε τη μηχανή *Musicolour* ως μια υβριδική, ελεγχόμενη από υπολογιστή (συσκευή-σύστημα) που υποστήριζε ένα ηχητικά υποκινούμενο διαδραστικό σόου (1953).
Αναπτύχθηκε από τον Gordon Pask και τον φυσικό Robin McKinnon-Wood (με τον οποίο κατασκεύαζε μηχανές για τέσσερα χρόνια από το 1953 μέχρι το 1957 σε συνεργασία με τις συζύγους τους) από ένα μικρό πρωτότυπο που δοκίμαζαν σε πάρτυ και μικρές συγκεντρώσεις, μέχρι να κατασκευάσουν το τελικό μεγάλο σύστημα (το οποίο χρειάζονταν δύο φορτηγά για να μεταφερθεί ταξιδεύοντας και πέντε ανθρώπους για να το εγκαταστήσουν όταν λάμβανε μέρος σε μεγάλα γεγονότα). (Bird, Jon - Di Paolo, Ezequiel, 2009).
Η συσκευή χρησιμοποιήθηκε στη θεατρική παράσταση του θεάτρου Boltons το 1955 συνδυαζόμενη με *μαριονέτες* σε ένα σόου με το όνομα *Moon Music* πριν τα τεχνικά προβλήματα εμποδίσουν τη συνέχιση της παράστασης, η οποία μετατράπηκε αργότερα σε κονσέρτο και έπειτα σε χορευτική παράσταση με τίτλο *Nocturne* όπου αλληλεπιδρούσαν πια επαγγελματίες χορευτές με τη συσκευή.
Το ιστορικό της μηχανής-συσκευής αυτής συμπεριλάμβανε διερευνήσεις για την προσαρμογή σε juke boxes αλλά και εγκαταστάσεις σε νυκτερινά κλαμπ όπου το κοινό συμμετείχε χορεύοντας ανταποκρινόμενο στη μουσική και τα φωτεινά εφέ.

Η μηχανή *Musicolour*, κατασκευασμένη από συμβατικά υλικά, αναπτύχθηκε πάνω στο ερώτημα κατά πόσο θα μπορούσε να μαθαίνει κανείς τον τρόπο που δομούνται οι σχέσεις ανάμεσα στους ήχους και τα οπτικά μοτίβο, εντείνοντας τελικά την μουσική επιτέλεση της συσκευής.
Η μηχανή αυτή θεωρούνταν αδιαχώριστη από το περιβάλλον της επιτελώντας το συνεργατικά, αντιδρώντας ως πραγματική επέκταση του κάθε εκτελεστή, ο οποίος συνδυάζονταν μαζί της στη μορφή του παιχνιδιού.
Αν οι εισαγωγές ήταν επαναληπτικές, η συσκευή προσάρμοζε τις παραμέτρους της φωτεινότητας των φίλτρων της, επιχειρώντας να δημιουργήσει μεγαλύτερη ποικιλία, τυχαία, χωρίς τη χρήση κάποιου προεγκαταστημένου συγκεκριμένου χάρτη που θα συσχέτιζε τα φώτα με τους ήχους, αποφεύγοντας έτσι τα αμετάβλητα σταθερά επαναλαμβανόμενα προγράμματα, και άρα παραμένοντας ουσιαστικά προσαρμοσμένη σε μια δοκιμαστική λανθασμένη βάση.
Ο Gordon Pask (1961) συμπερασματικά σημείωνε ότι οι άνθρωποι στις επιτελέσεις τους υποκινούνταν από μια επιθυμία να αναλάβουν τον έλεγχο πάνω σε ένα είδος σταθερής επαφής –διάδρασης ενεργοποίησης της μηχανής, παρά να αποκομίσουν κάποιο επιμέρους στόχο από τον τρόπο που δομούσαν την εκτέλεσή τους[122]. (Bird, Jon - Di Paolo, Ezequiel, 2009).

κυβερνητικά μοντέλα διάδρασης: μορφές επιτέλεσης συστημάτων

Τα συστήματα κατατάσσονται γενικότερα:
.1. σε *γραμμικά* που είναι συστήματα *΄μηδενικής τάξης΄*,
.2. σε *κυκλικά ανοικτά αυτορυθμιζόμενα*[123] που είναι συστήματα *΄πρώτης τάξης΄*,
.3. σε *μανθάνοντα συστήματα* (*learning systems*) που είναι συστήματα *΄δεύτερης τάξης΄*.

Το αρχετυπικό ή κλασσικό μοντέλο διάδρασης, όπως την κατανοούμε ευρύτερα, ανήκει στην κυβερνητική *πρώτης-τάξης*.
Αντιστοιχεί στο αυτορυθμιζόμενο (αυτοδιορθωνόμενο) σύστημα που χαρακτηρίζεται από την κυκλική αναδρασιακή ροή της πληροφορίας, (από το σύστημα στο πρόσωπο χρήστη και πάλι πίσω[124]).
Σε αυτό το είδος διάδρασης ο εμπλεκόμενος (ή η συσκευή) εισάγει ως επίδραση στο περιβάλλον του συστήματος δεδομένα τα οποία ερμηνεύονται από το περιβάλλον στη μορφή μιας εξαγόμενης αντίδρασης (αναδρασιακό αποτέλεσμα του συστήματος), και στο τέλος συγκρίνεται η νέα κατάσταση με την αρχική ή τον αρχικό στόχο που τέθηκε.
Κάθε σύγκριση που γίνεται από το πρόσωπο ή/και το σύστημα κατευθύνει τη δράση σε μια επόμενη πράξη, και ανακυκλώνεται συνεχώς αυτή η διαδικασία. (Dubberly, Hugh - Haque, Usman - Pangaro, Paul, 2009).
Η Meredith Davis αναφέρει ότι στην έννοια της διάδρασης δεν αποδίδεται προνομιούχος δικαιοδοσία μόνον στον υπολογιστή αλλά και σε άλλα μέσα (όπως λ.χ. στα εκτυπωμένα βιβλία που επικαλούνται τη διάδραση με τον αναγνώστη, με τους σχεδιαστές τους να μελετούν τον τρόπο που οι αναγνώστες θα διαδράσουν με τα βιβλία).
Ο Usman Haque θεωρεί ότι ο όρος διάδραση χρησιμοποιείται καταχρηστικά για να περιγράψει συστήματα που απλά αντιδρούν σε μια εισαγωγή.
Αναφέρει για παράδειγμα ότι η περιγραφή ΄διαδραστικά πολυμέσα΄ για ένα σύνολο σελίδων στο διαδίκτυο που συνδέονται μεταξύ τους με υπερσυνδέσεις όπως και η διαδικασία του κλικαρίσματος στους υπερδεσμούς δεν είναι ΄διάδραση΄ αλλά ΄αντίδραση΄ ενός παροχέα στο διακομιστή σελίδων, ο οποίος αντιδρά αυτόματα (όπως λ.χ. η πόρτα του σουπερμάρκετ που ανοίγει αυτόματα όταν κάποιος σταθεί μπροστά της) χωρίς να τροποποιείται το σύστημα από

την επέμβαση όπως επίσης το δεύτερο μέλος της διάδρασης, αφού η διάδραση βρίσκεται – μεταξύ των δύο.
Στη ΄διάδραση΄ η λειτουργία που μεταβιβάζεται δεν είναι στατική όπως στην ΄αντίδραση΄ αλλά *δυναμική και ανταλλάξιμη*[125], δηλαδή η εισαγωγή και η εξαγωγή μπορούν να αλλάζουν μεταξύ τους αμοιβαία. (Dubberly, Hugh - Haque, Usman - Pangaro, Paul, 2009).

Οι κατηγορίες των βασικών συστημάτων είναι:

.1. Τα *στατικά συστήματα* (είτε *μηδενικής διάδρασης* ή *τάξης*) είναι όσα δεν μπορούν να δράσουν και ως εκ τούτου έχουν (μικρή ή χωρίς σημασία) ανυπολόγιστη επίδραση στο περιβάλλον τους (όπως λ.χ. μια καρέκλα).

.2. Τα *δυναμικά συστήματα* (*πρώτης τάξης*) απλής-κυκλικότητας είναι εκείνα που μπορούν να αντιδρούν και ως εκ τούτου να αλλάζουν συνεχώς τη σχέση τους στο περιβάλλον.
Διακρίνονται σε αυτά που μόνο αντιδρούν (αντενεργούν) όπως τα γραμμικά συστήματα ανοικτής κυκλικότητας και σε εκείνα που αλληλεπιδρούν ή διαδρούν όπως τα συστήματα κλειστής κυκλικότητας ή λούπας τα οποία με τη σειρά τους διαχωρίζονται:
α/ στα συστήματα ανακυκλοφορίας (όπως λ.χ. με το νερό της βροχής) και,
β/ στα αυτο-ρυθμιστικά συστήματα που έχουν ως στόχο να πετύχουν τη διατήρηση της υπάρχουσας σταθερής σχέσης ή κατάστασή τους με το περιβάλλον[126] (όπως λ.χ. ο θερμοστάτης ή το φλοτέρ) που μπορεί να ρυθμίζεται και από έναν εξωτερικό παράγοντα του συστήματος.

.3. Τα *μανθάνοντα* (*δεύτερης τάξης*) (αυτοτροποποιούμενα) σύνθετα συστήματα που ενσωματώνουν ένα πρώτο αυτορυθμιστικό (1ης τάξης) σύστημα μέσα σε ένα δεύτερο αυτο-ρυθμιστικό (εξισορροπητικό) (1ης τάξης) σύστημα, όπου το δεύτερο σύστημα ελέγχει, διαχειρίζεται ή κανονίζει τις επιδιώξεις του πρώτου συστήματος, υπολογίζοντας την επίδραση του πρώτου συστήματος στο κοινό περιβάλλον τους, βασιζόμενο στην επίδραση των εξωτερικών επιδράσεων ή των παραγόντων, αναπροσαρμόζοντας στον επιθυμητό βαθμό συνεχώς δυναμικά τους στόχους του πρώτου συστήματος.
Ορισμένα μανθάνοντα συστήματα ενσωματώνουν πολλαπλά αυτορυθμιζόμενα συστήματα πρώτης τάξης. Το συνολικό σύστημα δεύτερης-τάξης επιλέγει ποιο από τα συστήματα πρώτης-τάξης θα ενεργοποιήσει.
Σε αυτή την διαδικασία επιδίωξης στόχων, το σύστημα μαθαίνει πως επηρεάζουν οι δράσεις του το περιβάλλον (σκόπιμη δράση).
Μαθαίνω για το συνολικό σύστημα, σημαίνει ότι γνωρίζω ποια από τα συστήματα πρώτης-τάξης μπορούν να υπολογίσουν ειδικότερα το είδος της διαταραχής, ενθυμούμενα ποια ήταν εκείνα που το πέτυχαν στο παρελθόν[127]. (Dubberly, Hugh - Haque, Usman - Pangaro, Paul, 2009).

Ο χαρακτηρισμός τύπων διάδρασης με βάση τη συνεργασία των συστημάτων προκύπτει από τα χαρακτηριστικά των επιμέρους συμβαλλόμενων συστημάτων[128].
Η αξιολόγηση και η κατηγοριοποίηση των τύπων της διάδρασης δύο εμπλεκόμενων συστημάτων μπορεί επίσης να προκύπτει από τους συνδυασμούς και τον τρόπο που δομείται η συνεργασία των επιμέρους συστημάτων, -διερευνώντας το παραγόμενο κοινό πλαίσιο του διαλόγου που αναπτύσσεται.
Η σχετική κατηγοριοποίηση αφορά συνδυασμούς ανά δύο όλων των τύπων (δυναμικών και στατικών) συστημάτων, στατικών -γραμμικών (0 τάξης), αυτο-ρυθμιζόμενων (1ης τάξης), μανθανόντων (2ης τάξης).
Οι συνδυασμοί τους παράγουν συνολικά έξι (6) διαφορετικά ζεύγη: [(0-0), (0-1), (0-2), (1-1), (1-2), (2-2)][129]. (Dubberly, Hugh - Haque, Usman - Pangaro, Paul, 2009).

.1. *πράξη αντίδρασης* 0 μηδενικής τάξης: (0-0) από 2 γραμμικά συνεργαζόμενα συστήματα.
Το πρώτο σύστημα ενεργοποιεί το δεύτερο που (αντιδρά) χωρίς να έχει καμιά άλλη επιλογή απόκρισης απέναντι στο πρώτο.
Η έξοδος του ενός γραμμικού συστήματος γίνεται είσοδος για το άλλο στη βάση της σκέψης πως μια δράση προκαλεί αντίδραση.
Τα δύο γραμμικά συνεργαζόμενα συστήματα λειτουργούν ως ένα κοινό σύστημα, σε έναν οριοθετημένο τύπο κλειστής αυτο-αναφορικής διάδρασης σε συνέχεια[130].

.2. *πράξη ρύθμισης* 1ης τάξης: (0-1), από 1 γραμμικό σύστημα & 1 αυτορυθμιζόμενο σύστημα.
Η έξοδος του γραμμικού συστήματος γίνεται είσοδος για το αυτορυθμιζόμενο σύστημα.
Έχουμε περιπτώσεις, -διαταραχής (που είναι η βασικότερη), -στόχου, -ενέργειας.
Η έξοδος του αυτορυθμιζόμενου συστήματος μπορεί να γίνει στη συνέχεια αντίστοιχα είσοδος στο γραμμικό σύστημα.
α/. είσοδος ως διαταραχή:
το γραμμικό σύστημα παρεμβάλλεται παρενοχλώντας το αυτορυθμιζόμενο σύστημα που το ενεργοποιεί για να συντηρηθεί το περιβάλλον του. Το αυτορυθμιζόμενο σύστημα στη συνέχεια δρα απαντώντας, υπολογίζοντας αυτή τη διαταραχή[131].
β/. είσοδος ως στόχος:
το γραμμικό σύστημα θέτει ως στόχο την αυτορρύθμιση του συνολικού συστήματος και αντιμετωπίζει το αυτορυθμιζόμενο σύστημα ως μέρος του συνολικού συστήματος.
γ/. είσοδος ως ενέργεια:
το γραμμικό σύστημα αποτελεί πηγή ενέργειας για τις διαδικασίες που επιτελούνται στο αυτορυθμιζόμενο σύστημα και αντιμετωπίζεται ως μέρος του συνολικού αυτορυθμιζόμενου συστήματος.

.3. *πράξη μαθησιακότητας* 1ης τάξης: (0-2), από 1 γραμμικό σύστημα & 1 μανθάνον σύστημα.
Η έξοδος του γραμμικού συστήματος γίνεται είσοδος για το μανθάνον σύστημα.
Αν το μανθάνον σύστημα επίσης υποστηρίζει την είσοδο στο γραμμικό σύστημα, τότε όχι μόνο το ρυθμίζει αλλά ΄κλείνει΄ ο κύκλος της ανοικτής αυτής λούπας και το μανθάνον σύστημα στη συνέχεια αποκτά τη δυνατότητα να αυτοτροφοδοτείται αποτιμώντας την επίδραση των δράσεών του στο γραμμικό σύστημα ΄μαθαίνοντας΄ από τα εισαγόμενα αποτελέσματα που προκαλεί.
Στην αλληλεπίδραση ανθρώπου-υπολογιστή (που είναι περιορισμένη), ο υπολογιστής ως γνωστόν δεν μαθαίνει από εμάς, αντίστοιχα οι μηχανές αναζήτησης καταγράφουν ή αντιγράφουν τις πληροφορίες από τις εισαγωγές μας αλλά δεν μαθαίνουν αφού δεν μπορούν να τροποποιήσουν τη συμπεριφορά τους προς κάποια συγκεκριμένη κατεύθυνση αποκτώντας συνείδηση του περιεχομένου τους[132].
Από την άλλη πλευρά αν η κυκλικότητα δεν είναι κλειστή (στην περίπτωση του παραδείγματος όπου το μανθάνον σύστημα δέχεται είσοδο αναφοράς από το γραμμικό σύστημα) τότε περιορίζεται η διάδραση πέφτοντας στην περίπτωση μιας μηδενικής τάξης (0-0) απλής δράσης-αντίδρασης, αυτορρύθμισης (τύπου θερμοστάτη ή φλοτέρ).

.4. *πράξη εξισορρόπησης*, 1ης τάξης: (1-1), από 2 αυτορυθμιζόμενα συστήματα.
Η έξοδος του ενός αυτορυθμιζόμενου συστήματος γίνεται είσοδος για το δεύτερο.
Αν το δεύτερο σύστημα στη συνέχεια δεν παρέχει είσοδο στο πρώτο, τότε βρισκόμαστε στην περίπτωση του ρυθμιζόμενου συστήματος.
Αν η έξοδος του δεύτερου συστήματος μετριέται από το πρώτο σύστημα που αντιδρά αναλόγως, όπως και η είσοδος στο δεύτερο υπολογίζει το πρώτο, εμφανίζονται οι δύο (2)

περιπτώσεις:
α/. του ενισχυμένου (ενδυναμωμένου) συστήματος (λ.χ. στους ανορθωτές ή ενεργοποιητές). Η σχετική αυτή περίπτωση αντιστοιχεί στην κατάσταση του πλεονασμού λ.χ. λόγω της συνύπαρξης δύο κλιματιστικών στο ίδιο δωμάτιο,
β/. του ανταγωνιστικού συστήματος, όπου τα δύο υποσυστήματα έχουν ανταγωνιστικές επιδιώξεις, ή διαφορετικούς στόχους. Το σχετικό παράδειγμα προκύπτει από την ταυτόχρονη λειτουργία ενός κλιματιστικού και μιας θερμάστρας στο ίδιο δωμάτιο, στην περίπτωση της προσπάθειας εξισορρόπησης ανταγωνιστικών επιδιώξεων συστημάτων[133], (λ.χ. αντίθετων πολιτικών συστημάτων).

.5. *πράξη διαχείρισης-διασκέδασης*, συνδυασμός 1ης τάξης & 2ης τάξης: (1-2), από 1 αυτορυθμιζόμενο σύστημα & 1 μανθάνον σύστημα.
Η έξοδος του αυτορυθμιζόμενου συστήματος γίνεται είσοδος για το μανθάνον σύστημα.
Αν η έξοδος του μανθάνοντος συστήματος γίνει είσοδος στο αυτορυθμιζόμενο σύστημα, τότε εμφανίζονται οι περιπτώσεις[134]:
α/. της διαχείρισης κάποιου αυτόματου συστήματος,
β/. των εφαρμογών παιχνιδιών.

.6. πράξη συνομιλίας, 2ης τάξης: (2-2), από 2 μανθάνοντα συστήματα.
Η έξοδος του ενός μανθάνοντος συστήματος γίνεται είσοδος για το άλλο μανθάνον στις περιπτώσεις:
α/. όταν το ένα σύστημα αναφέρεται στο άλλο (πεδίο αναφοράς) ενώ το δεύτερο δεν επηρεάζει το πρώτο,
β/. στα αμοιβαία συνομιλητικά συστήματα (Gordon Pask) όταν κάθε ένα αναφέρεται στο άλλο σε μια ισότιμη βάση ανταλλαγής, διαλόγου – συνομιλίας και κάθε ένα διατηρεί την ελεύθερη επιλογή του στην απόκριση θέτοντας παρατηρήσεις ή αιτήματα.
Τα δύο (2) μανθάνοντα συστήματα μαθαίνουν το ένα από το άλλο ανταλλάσοντας πληροφορίες αυτοπροσαρμόζοντας (αναπροσαρμόζοντας) τη δράση τους αμοιβαία σε μια συνεχή διαδικασία συνομιλίας – διαλόγου[135], ανταλλάσοντας πληροφορίες και παράγοντας ένα κοινό πεδίο,
γ/. αρκετά μανθάνοντα συστήματα μπορούν να οργανώνονται σε ομάδες συστημάτων,
δ/. ομάδες μανθανόντων συστημάτων -δικτύων σε απόσταση, μπορούν να οργανώνονται σε *κοινότητες*. (Dubberly, Hugh - Haque, Usman - Pangaro, Paul, 2009).

κυβερνητική: κοινωνικές εικαστικές πρακτικές

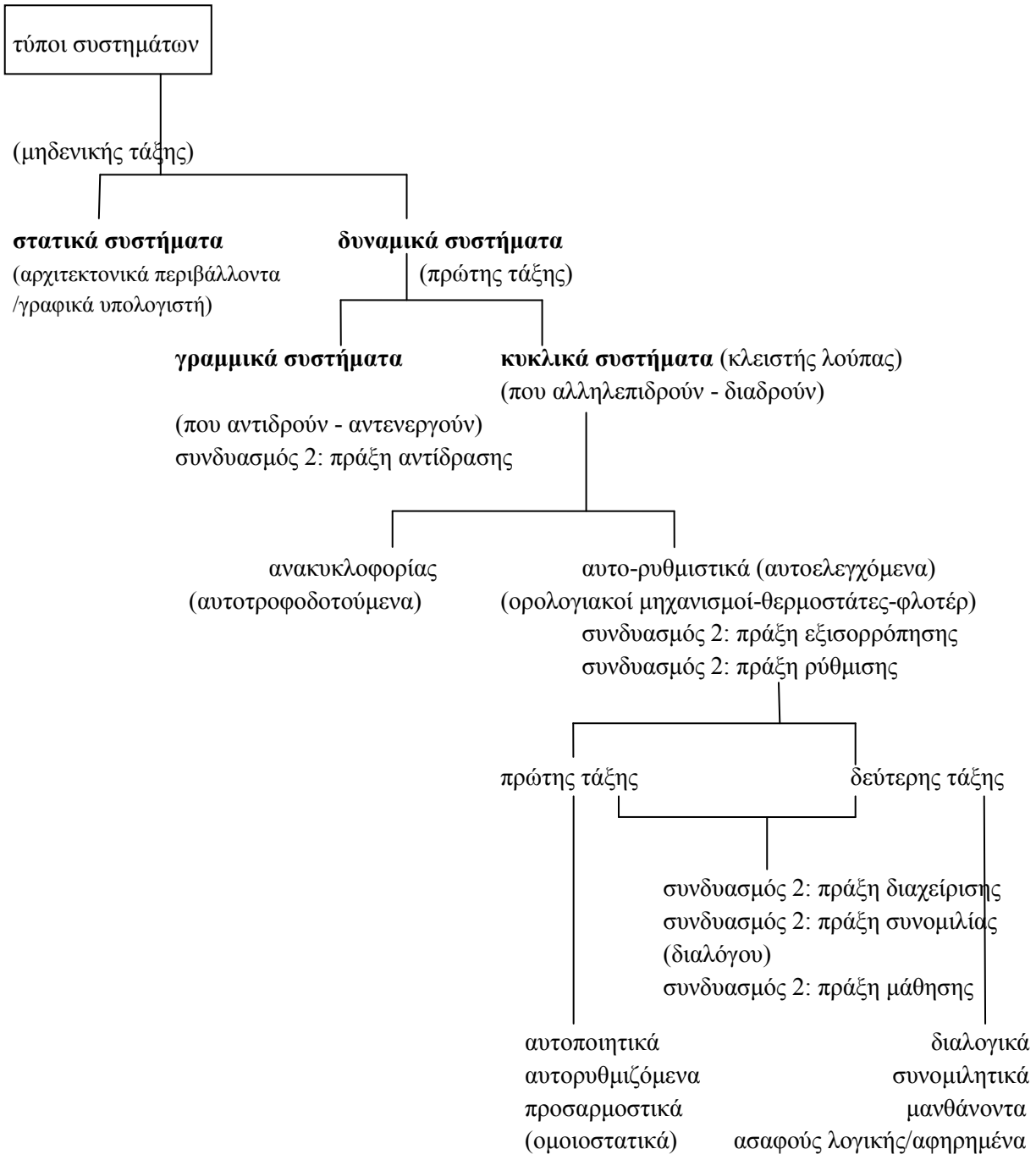
Ο εικαστικός Stephen Willats προσέγγιζε περιοχές γνώσης στην τέχνη από την κυβερνητική γύρω από τα μοντέλα της αυτο-οργάνωσης των συστημάτων και την ομοιόσταση, τη θεωρία της μάθησης, και τη συμπεριφορική ψυχολογία, (θέτοντας συμπεριφορικά γνωσιακά διαδραστικά μοντέλα δυναμικής προσομοίωσης για την μοντελοποίηση της μικρής κοινωνίας, της κοινότητας, της γειτονιάς με σκοπό την ενεργοποίησή τους).
Η εικαστική δουλειά του Stephen Willats, υλοποιείται σταδιακά ως μια κοινωνική συμμετοχική παραγωγή, η οποία υποκινείται από τις τακτικές του.
Στοχεύει στην πρόκληση ενός κοινωνικού φαινομένου στο οποίο οι συμμετέχοντες γίνονται ο σημαντικότερος παράγοντας για την απόδοση του νοήματος και της εγκυρότητας της δουλειάς. Ο τρόπος της δουλειάς του (ως υποκινητή) αναφέρεται σε πειραματικές κοινωνικές συμμετοχικές διαδικασίες στην τέχνη που έρχονται από τη δεκαετία του ΄60 και τις αρχές της δεκαετίας του ΄70, οι οποίες επικαιροποιήθηκαν από το 2010 από νεότερες εννοιολογικές κατευθύνσεις γύρω από την ιδέα της διαδραστικής διεπαφής. (Willats, 2010).

Η άμεση εμπλοκή των κατοίκων για τη λήψη-αποφάσεων σε μορφές δικτύου, παίζουν πρωταρχικό ρόλο για την κυβερνητική διαδραστική (κοινωνικά σχεσιακή) διεπιφάνεια (διεπαφών)[136] (Willats, 2010) που σχεδιάζεται να έχει διαθέσιμα όλα τα κανάλια των μέσων.
Οι κάτοικοι αποκτούν αρμοδιότητα να εγκαταστήσουν το προσωπικό τους σχεσιακό μοντέλο στην κατασκευή τους για τον χώρο, μέσα από τη συλλογική λήψη-αποφάσεων (τύπου δικτύου) ενεργοποιώντας τα δικά τους κοινωνικά μοντέλα τα οποία απεικονίζουν (οπτικοποιούν), περιγράφουν και σχεδιάζουν, ή συμπεριλαμβάνουν τα δικά τους προβλήματα όσο και διάφορα παράλληλα γεγονότα μη-γραμμικής εξέλιξης.
Ο Grant Kester αναφέρει ότι ο Stephen Willats *εστιάζει το ενδιαφέρον του, από την φαινομενολογική εμπειρία του δημιουργού* (…) *στην φαινομενολογική εμπειρία των συν-συμμετεχόντων στο χώρο και στις ρουτίνες της καθημερινής ζωής τους,* σε μια διακηρυγμένη ορθοπεδική σχέση που αναπτύσσει με τους συμμετέχοντες. (Kester, 2004).
Οι εικαστικές συμμετοχικές δουλειές του λειτουργούν όπως μια εξαρτημένη μεταβλητή[137] που σχετίζεται με τις μεταβλητές κλειδιά (όπως λ.χ. αυτή του κοινού) έτσι ώστε να επιτελεί στον μεγαλύτερο βαθμό ένα όσο το δυνατόν ελεύθερο από θόρυβο διαδραστικό κανάλι επικοινωνίας (όσο αυτό γίνεται εφικτό).
Ο Stephen Willats προωθούσε την κατασκευή ρουτίνων με τις οποίες εφαρμόζονταν τεχνικές ιδεολογικών θεάσεων και (γνωσιακών) μεθοδολογικών συστηματικών προσεγγίσεων (αναγνώσεων) απέναντι στις υφιστάμενες κοινωνικές σχεσιακές δομές. (Willats, 2010). Τα γνωστικά αυτά πεδία παρείχαν κανόνες για την προβλέψιμη ανακατασκευή των συμπεριφορικών και γνωσιακών μοντέλων πάνω στις διαχεόμενες υπάρχουσες κοινωνικές δομές (κοινό /ακροατές, κοινότητα)[138].
Επιδιώκεται να κατασκευάσουν οι συμμετέχοντες επιτελεστικά και διαλογικά:
α/. την ιδέα τους για τον εαυτό τους και τις απόψεις τους για το κοινωνικό κοινό περιβάλλον τους,
β/. το κοινωνικό κοινό τους μοντέλο που έχει νόημα για εκείνους ως αποτέλεσμα των προτάσεών τους, στη δική τους γλώσσα, υποκινώντας με αυτό τον τρόπο γενικότερες αποκρίσεις, ώστε να ενισχυθεί η αντίληψη και η κατανόησή τους απέναντι στις συνθήκες της σύνθεσης που παράγουν.

Ο Grant Kester σχολιάζει ότι, ο *Stephen Willats και οι συνεργάτες του μετασχηματίζουν τη συνείδησή τους για τον κόσμο μέσα από τη διαλογική συνάντηση που διαμεσολαβείται από την παραγωγή εικόνας /κειμένου, συχνά με τη μορφή πινακίδων, που τοποθετούνται στα συγκροτήματα των κατοικιών ή στις πολυκατοικίες που διαμένουν,* που προκύπτουν από μια κριτική στο ορατό και το αόρατο δίκτυο των δυνάμεων που σχεδιάζουν τον κόσμο τους. (Kester, 2004).
Η εικαστική δουλειά επιτρέπει στα μέλη διαφορετικών κοινωνικών ομάδων, να επαν-αρθρώσουν και να επανα-μοντελοποιήσουν τα νοητικά τους μοντέλα (από κανόνες δομής, και μορφοποίηση παραμέτρων) σε σχέση με το κοινωνικό τους περιβάλλον και το χώρο, επαναπροσδιορίζοντας με αυτόν τον τρόπο τον εαυτό τους. (Willats, 2010).
Τα μοντέλα προσομοίωσης που χρησιμοποιούσε ο Stephen Willats είχαν τη μορφή διαγραμμάτων που στέκονταν ανάμεσα στο νοητικό μοντέλο και στην πραγματική κατάσταση, προσδιορίζοντας τις συμβολικές αναπαραστάσεις (ως μια οπτική μεταγλώσσα προσομοίωσης) του ενεργού κοινωνικού συστήματος, μέσα από τα οποία μπορούσε να αποδίδεται δυναμικά η κατάσταση των αλλαγών του συστήματος.
Προϋπόθεταν γνώση και έρευνα από τον εικαστικό μέσα στο κοινωνικό περιβάλλον, σε μια περιοχή που βρίσκονταν μακριά από το ΄αποκλειστικό΄ περιβάλλον τέχνης. (Willats, 2010).
Ο Stephen Willats υποκινούσε (ενεργοποιούσε) κοινωνικά συστήματα (μέσα στη δομική

τους αβεβαιότητα) συνδεμένα στο συναφές περιβάλλον τους, τα οποία μπορούσαν, ως αυτο-οργανώσεις, να ΄κτίζουν΄ νέα μοντέλα μάθησης και αναγνώρισης ή επίγνωσης για το περιβάλλον τους, στα πλαίσια μια αναπτυσσόμενης συμβολικής διαδραστικής μεθόδου μηχανής. (Willats, 2010).
Ο Grant Kester αναφέρει επίσης ότι στις χωρικές πρακτικές που εφαρμόζει ο Stephen Willats αναζητά να αναγνωρίσει σημεία αντίστασης των κατοίκων στις σχέσεις τους με τα φυσικά εγκαταλειμμένα αντικείμενα του περιβάλλοντός τους, που στο χωρικό πλαίσιο του περιβάλλοντός τους συνεχίζουν να προκαλούν διαδράσεις ανάμεσα στους κατοίκους. (Kester, 2004).

Το αυτο-οργανωμένο μοντέλο *λήψης αποφάσεων*, όπως το (*decision making machine*, Gordon Pask) που ανέπτυσσε ο Stephen Willats, επιλέγονταν για την διαδραστική μαθησιακή μηχανή που κατασκεύαζε και για το κοινωνικό κοινοτικό συμμετοχικό μοντέλο ή τη δομή που καλλιεργούσε, καθοδηγώντας τις πρακτικές μιας κοινωνικά προσανατολισμένης τέχνης.
Τα παρεμβατικά αυτά συμμετοχικά μοντέλα που έθετε ο Stephen Willats υποκινούσαν στην υλοποίησή τους, τους συμμετέχοντες, και κυμαίνονταν ανάμεσα στην συν-καθοδήγηση (συνδιαχείριση) και στην ανταγωνιστική λήψη-αποφάσεων.
Για τη συνδιαμόρφωσή τους ήταν απαραίτητη η άμεση επικοινωνία από τους κατοίκους, έξω από τα καλλιτεχνικά Ιδρύματα.
Στη διάρκεια της δουλειάς εγκαθιστούσαν σχέσεις ανάμεσα στους συμμετέχοντες οι οποίες παρέμεναν και μετά το εκθεσιακό γεγονός, συνεχίζοντας να παρεμβαίνουν στην πραγματικότητα της καθημερινής ζωής τους.
Παράλληλα επαναπροσδιόριζαν τις εικαστικές πρακτικές στον σύγχρονο πολιτισμό και στην ΄νέα΄ αναδυόμενη κοινωνία, οι οποίες τάσσονταν απέναντι στο ατομιστικό *΄αντικείμενο – προϊόν΄* τέχνης (το οποίο καταλάμβανε όλα τα φάσματα του πολιτισμού). (Willats, 2010).
Αυτά τα μοντέλα αποκτούσαν τη δομή κόμβων, αναπαριστώντας μέλη του κοινωνικού συνόλου και όπως τον κύκλο των συμμετεχόντων, με μια δυνητική ικανότητα ελέγχου άλλων κόμβων[139].
Αλλάζοντας τις σχέσεις τους μπορούσαν να διαμορφώνουν νέες ιεραρχίες σε μια προσπάθεια να κατασκευάσουν νέα προβλεπόμενα μοντέλα. Το σύστημα μπορούσε να οδηγείται προς μια εσωτερική ισορροπία (κοινωνική ομοιόσταση)[140], ως μια σταθερή κατάσταση αυτορύθμισης που θα υποστήριζε την κατάσταση της επιβίωσής του. (Willats, 2010).



(Dubberly, Hugh - Haque, Usman - Pangaro, Paul, 2009)

[1] Ο φιλόσοφος και συγγραφέας Michel Serres αποδίδει στο παράσιτο θετική ελάχιστη δράση, ως παράγοντα προστασίας για τον ξενιστή του στα πλαίσια της προσαρμογής του σε αυτόν, όσο επίσης του αποδίδει υποκριτικό (πολλαπλό) χαρακτήρα πράκτορα ο οποίος εκδηλώνεται σε τελεστικές χειρονομίες στις ελάχιστες δράσεις του.
[2] Αφορά καταστάσεις -*μεταξύ*: είναι -θέση, τόπος και κατάσταση, -σχέση και μη-σχέση, -πανταχού παρουσία, -το προαπαιτούμενο της ανταλλαγής, -ο τρίτος μιας σχέσης.
Συμβιώνει στη διατομή και στη λειτουργία των σχέσεων ως παρά-(σιτο), που σημαίνει παράμερα, δίπλα, μετατοπισμένο, ασαφές. Δεν βρίσκεται πάνω στο πράγμα αλλά πάνω στη σχέση, είναι έμμεσο, αόρατο και δουλεύει ως *τζόκερ* (*joker*) ή διακόπτης. (Serres, 2009).
[3] Βλ. βιβλ.: Frances Yates, *Η τέχνη της μνήμης,* (2012). Αθήνα: Μορφ. Ίδρυμα Εθν. Τράπεζας.
[4] Είναι καθηγητής και θεωρητικός του σχεδιασμού.
-Βλ. άρθρο: John Wood, *Co-designing within Metadesign; synergies of collaboration that inform responsible practice*, (2008).
[5] (ό.π.).
[6] Είναι προγραμματιστής στο σχεδιασμό λογισμικών και υπηρεσιών.
[7] Είναι αρχιτέκτονας, εικαστικός, σχεδιαστής διαδραστικών αρχιτεκτονικών.
[8] Είναι θεωρητικός της συνομιλίας και της κυβερνητικής, επιχειρηματίας σε τεχνολογίες, και περφόρμερ.
[9] Η καθηγήτρια (γραφικού σχεδιασμού) Meredith Davis και ο καθηγητής (σχεδιασμού, διαχείρισης και πληροφοριακών συστημάτων) Richard Buchanan διεύρυναν τον τρόπο που βλέπουμε τον σχεδιασμό προτείνοντας για τη διάδραση ανθρώπου-τεχνήματος ότι, αυτή αποτελεί ένα κριτήριο για την αποτίμηση όλων των αποτελεσμάτων του σχεδιασμού.
Το ερώτημα που προκύπτει είναι αν η διάδραση με ένα στατικό αντικείμενο είναι διαφορετική από τη διάδραση με ένα δυναμικό σύστημα. (Dubberly, Hugh - Haque, Usman - Pangaro, Paul, 2009).
[10] Είναι πανεπιστημιακός στο πεδίο της γνωσιακής επιστήμης, του σχεδιασμού και της εύχρηστης μηχανικής, κάτι που επισημαίνει ο Donald Norman. (Dubberly, Hugh - Haque, Usman - Pangaro, Paul, 2009).
[11] Είναι αιρετικός της υψηλής ραπτικής και προωθητής του (DIY) πολιτισμού.
[12] Ο John Wood αναφέρει ότι οι *΄μικρο-ουτοπίες΄* αντιστοιχούν με το να φανταστεί κανείς διαφορετικούς τύπους γνώσης να συνυπάρχουν μαζί. Εντοπίζει πέντε εμπόδια (ή βήματα) που όπως αναφέρει θα πρέπει να υπερβούμε για να προσεγγίσουμε *΄μικρο-ουτοπίες΄*, τα οποία σχετίζονται με την αυτοσυνείδηση και την ανταλλαγή των προσωπικών και κοινών ονείρων μας. (Wood, 2007).
-Το πρώτο εμπόδιο όπως αναφέρει ο John Wood είναι το ψυχολογικό, πράγμα που σημαίνει να σχεδιάζεις θαύματα χαρτογραφώντας τα όρια μεταξύ ΄νοητού΄ και ΄αδιανόητου΄ (συνώνυμο με το ΄ανέφικτο΄). Κάτι τέτοιο μας προσκαλεί *να αποδράσουμε μερικά από εκείνες τις αρχές που ανήκουν στην κατηγορία του ΄αδιανόητου΄,* από εκείνα που μέχρι σήμερα τα βλέπαμε ως αδύνατα και να γίνουμε υποκείμενα αλλαγών προς την προσαρμογή και το νέο.
-Το δεύτερο βήμα *είναι να συν-ονειρευτούμε το όνειρο σε μια πιο διαμοιρασμένη μορφή, πράγμα που σημαίνει να ανταλλάξουμε τα όνειρά μας και να δούμε πως μπορούν να συνδεθούν ώστε να εμπλουτίσουν το κάθε ένα το άλλο.*
-Το *τρίτο βήμα είναι να εξετάσουμε αυτό που πραγματικά θέλουμε και έχουμε ονειρευτεί*.
-Το τέταρτο βήμα είναι *να δούμε πόσο από αυτό το όνειρο είναι εφικτό*.
-Το πέμπτο βήμα είναι *να μοιραστούμε την αποστολή παραγωγής και διαμοιρασμού του ονείρου*.
(Wood, 2007).
[13] Αυτή η μορφή σχεδιασμού εφαρμόστηκε στο *Computer Clubhouse* του MIT Media Lab για τη χρήση των LEGO Logo robotics, βασιζόμενη σε μαθησιακά μοντέλα που έρχονται από τη φιλοσοφία της *πνευματικής χειραφέτησης* (αναφέρθηκε ο Joseph Jacotot).
Το *Computer Clubhouse* είναι ένα παγκόσμιο δίκτυο μετασχολικής εκμάθησης που ιδρύθηκε από τους Mitchel Resnick (MIT Media Lab), την Natalie Rusk (Science Museum) και την Stina Cooke (Computer Museum) στη Βοστώνη των ΗΠΑ. (Resnick, 1998).
Το πρώτο Computer Clubhouse εγκαταστάθηκε στο Μουσείο των Υπολογιστών. Αποτελεί τμήμα του Μουσείου Επιστήμης της Βοστώνης και ξεκίνησε με την ονομασία *Flagship Computer Clubhouse* που ιδρύθηκε το 1993 στο *Μουσείο των Υπολογιστών*.
Η πρώτη κοινότητα έξω από τις ΗΠΑ που βασίστηκε στην ΄Λέσχη΄ λειτούργησε στο Esslingen της

Γερμανίας. Το δίκτυο του Computer Clubhouse συμπεριλαμβάνει από το 2007 πάνω από 100 ΄Λέσχες΄ και εστιάζει ιδιαίτερα στις μη-προνομιούχες οικονομικά κοινότητες.
(Βλέπε κεφ .12. Lego robotics - διαλογική εκπαίδευση).

[14] Αρχιτέκτονας, συστημικός θεωρητικός, συγγραφέας -ποιητής, σχεδιαστής, εφευρέτης, οραματιστής, φιλόσοφος, περιβαλλοντολόγος.

[15] Οι σύγχρονοι ερευνητές *(...) διεκδικούν ότι το αληθινό πρόβλημα δεν είναι ο τρόπος που αλληλεπιδρούν ή συνδέονται ένας οργανισμός με το περιβάλλον του και ούτε πως ένας οργανισμός προσαρμόζεται σε αυτό, αλλά αντίθετα, πως ένας ευδιάκριτα πανομοιότυπος οργανισμός αναδύεται έξω από αυτό το περιβάλλον.* (Žižek, 2004).

[16] (Co-designing within Metadesign; synergies of collaboration that inform responsible practice, 2008).

[17] Για παράδειγμα η δυναμική αυτο-οργανωτική διαδικασία της *αυτοποίησης,* ανοικτή σε εξωτερικές επιδράσεις, μελετήθηκε από τον κυβερνητικό επιστήμονα Gordon Pask και τους συνεργάτες, μετέπειτα κυβερνητικούς ερευνητές, τον Humberto Maturana και τον Francisco Varela κ.α..

[18] (ό.π.). (Co-designing within Metadesign; synergies of collaboration that inform responsible practice, 2008).

[19] Στο ημιτελές έργο *Passagen-Werk* του Walter Benjamin ενθέτονται διαλεκτικά από την Susan Buck-Morss, φωτογραφίες από τα ρομπότ, 7575 της IBM (1987), και ανθρωπομορφικό ρομπότ Gordon (1988). (Buck-Morss, 2009).

[20] Βλ. βιβλ.: Hans Christian Andersen, *The Nightingale*, (1843).

[21] Βλ. βιβλ.: Ειρήνη Μπουρδάκου, *Αρχαία «ρομπότ», αυτόματα ανθρωποειδή του παρελθόντος,* (2002).
-Βλ. βιβλ.: Δ. Καλλιγερόπουλος, Σ. Βασιλειάδου, *Ιστορία της Τεχνολογίας και των Αυτομάτων*, (2005).

[22] *Το σώμα του* (αρχαϊκού ανθρώπου) *συνίσταται από μια πλειάδα μερών, μελών, επιφανειών, συνδέσμων, κορμού, κίνησης, και η «ψυχή» ή το «πνεύμα» του είναι ένα άθροισμα «νοητικών» περιστατικών.* (Feyerabend, 2006).

[23] ο άνθρωπος *΄χωρίς-ιδιότητες΄* στο διήγημά του είναι ο μαθηματικός Ούρλιχ.
- Βλ. βιβλ.: Robert Musil, *Ο άνθρωπος χωρίς ιδιότητες,* (1992).

[24] *Παραμένει στις σχέσεις του με τους ανθρώπους αναξιόπιστος και ακαταλόγιστος·* και *προβαίνει σε πράξεις που έχουν γι' αυτόν διαφορετική αξία από ότι για τους άλλους. Δεν δείχνει ευαισθησία για τους άλλους, δεν σέβεται* (γενικότερα) *δικαιώματα παρά μόνο όταν σέβεται αυτόν που τα έχει*. (Musil, 1992).

[25] Κάθε απάντηση που δίνει στον εαυτό του είναι μερική και το κάθε συναίσθημά του αντικαθίσταται από τη θέση μιας απλής λογικής εκδοχής. *Τον ενδιαφέρει ΄πως είναι΄ κάτι και όχι ΄τι είναι΄. Ζει ενάντια στον εαυτό του*. (Musil, 1992).

[26] Βλ. βιβλ.: Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, (1994). Michigan: University of Michigan Press.

[27] *Ο εργένης (ερημίτης ή παράσιτο) αφορά μια εντατική κατάσταση της επιθυμίας*. (Deleuze, Gilles – Guattari, Felix, 1998).
-Βλ. βιβλ.: Gilles Deleuze & Felix Guattari, *Κάφκα - Για μια ελάσσονα λογοτεχνία,* (1998). Αθήνα: Καστανιώτη.
-Βλ. βιβλ.: Michel Carrouges, *Les machines célibataires*, (1954). Arcanes.

[28] Όπως *η γυμνωμένη νύφη του Marcel Duchamp, η μηχανή σωφρονιστηρίου του Franz Kafka, οι μηχανές του Raymond Roussel, οι μηχανές του Υπερ-αρσενικού του Alfred Jarry*, και οι *μηχανές του Edgar Poe*. (Deleuze, Gilles – Guattari, Felix, 1973).

[29] Ήταν καθηγητής βιοχημείας και συγγραφέας επιστημονικής φαντασίας.

[30] Ήταν φυσικός, γιατρός και φιλόσοφος.

[31] Η γέννηση αυτής της ιστορίας τρόμου σύμφωνα με τις αναφορές της Mary Shelley ξεκίνησε από το καλοκαίρι του 1816 στην Ελβετία, στη συνάντηση που είχε με τον λόρδο Μπάιρον -Βύρωνα (Lord Byron), ο οποίος έγραφε εκείνη την περίοδο παράλληλα το έργο, *Ένα Απόσπασμα,* ως απάντηση στο έργο του John William Polidori, *Ο Βρυκόλακας*, (το οποίο χρέωναν οι εκδοτικοί κύκλοι στον Βύρωνα ενώ ο ίδιος ισχυρίζονταν ότι ανήκε στον John Polidori). (Shelley, 1979).
Οι συζητήσεις με την Mary Shelley επικεντρώνονταν στην *΄Αρχή της ζωής΄*, γύρω από τις φήμες που

κυκλοφορούσαν εκείνη την εποχή πάνω στα πειράματα του Δαρβίνου και τις ελπίδες που τρέφονταν στον γαλβανισμό[31] ευελπιστώντας πως *ίσως θα μπορούσαν να κατασκευαστούν τα μέρη που αποτελούν έναν οργανισμό, να ενωθούν, και* έπειτα *να τους εμφυσηθεί η ζωική θερμότητα.* (Shelley, 1979).

[32] *το κίτρινο δέρμα μόλις κάλυπτε τους μυς και τις αρτηρίες· τα μαλλιά του ήταν λαμπερά, μαύρα και κυματιστά* (…) *τα νερένια μάτια του μοιάζανε να έχουν το ίδιο σχεδόν χρώμα με τις άσπρες κόγχες που ήταν τοποθετημένα, το μαραμένο του δέρμα και τα ίσια μαύρα χείλια του*. (σ.71).
(…) *Η λάμψη μιας αστραπής φώτισε και έδειξε καθαρά το σχήμα της· γιγάντιας κορμοστασιάς* με την *παραμορφωμένη όψη* (…). (σ.95). (Shelley, 1979).

[33] Η Mary Shelley στα σύνορα της φαντασίας και του ονείρου, όπως αναφέρει όμως *με οξύτατη πνευματική διαύγεια*, εμπιστεύθηκε στον εαυτό της την ομολογία ότι πράγματι είδε *τον χλωμό σπουδαστή των ανόσιων τεχνών να γονατίζει δίπλα στο δημιούργημά του*, –το όραμα του αποκρουστικού αυτού φρικτού πλάσματος *ενός ανθρώπου ξαπλωμένου, και ύστερα, σαν να μπήκε μπροστά κάποιος ισχυρός μηχανισμός, άρχισε να παρουσιάζει ίχνη ζωής και να κινείται με μια κίνηση που κατά κάποιο τρόπο έμοιαζε με ζωή.* (Shelley, 1979).

[34] Το πλάσμα ζήτησε από το νεαρό ερευνητή, σπουδαστή της ανατομίας, έναν θηλυκό σύντροφο, προσδοκώντας να αντικαταστήσει και να αντιστρέψει τη δυστυχία και το μίσος που σκορπούσε η μοναξιά του, από αγάπη. Αφού δεν ικανοποιήθηκε άρχισε να σκοτώνει τους συγγενείς του επιστήμονα, σκοτώνοντας και την αγαπημένη του σύζυγο και τελικά και τον ίδιο τον δημιουργό του, ολοκληρώνοντας το δράμα με την αυτοκαταστροφή του (υπόσχονταν στον εαυτό του την βίαιη αυτοκτονία με αποτέφρωση).

[35] Ο Karel Čapek επεξηγεί ότι στον πρόλογο της θεατρικής του πράξης τα ρομπότ *ντύνονται όπως οι άνθρωποι και οι κινήσεις και η ομιλία τους είναι λακωνικές, τα πρόσωπά τους ανέκφραστα και τα μάτια τους ακίνητα*, ενώ *στο κύριο μέρος φορούν στενά ρούχα και ζώνη στη μέση και έχουν ορειχάλκινους αριθμούς στο στήθος τους*. (Capek, 2004).

[36] Βλ. βιβλ.: William F. Wu, *Cybernetic Organism*, (1987). στο: William F. Wu. Isaac Asimov's Robot City - Book 3: Cyborg. N.Y.: Ace books. (1987).

[37] Πολυμεσικός εικαστικός των νέων μέσων και βίντεο-καλλιτέχνης (†2006).
Δήλωνε ότι η δυνητικότητα της καινοτομίας και οι νέες τεχνολογικές πιθανότητες δεν θα πρέπει να χαθούν αλλά να επανα-οραματίζονται συνεχώς και να ανανεώνονται από τους εικαστικούς.

[38] Πήρε το όνομά του από ένα κονσέρτο του Amadeus Mozart με το νούμερο 456 στον κατάλογο, και με το γράμμα K ως αναφορά στον ολοκληρωμένο χρονολογικό κατάλογο Köchel-Verzeichnis των συνθέσεων τουWolfgang Amadeus Mozart.
[Πηγές: http://cyberneticzoo.com/?tag=1964, http://www.paikstudios.com/essay.html, & περιοδικό Electronic Design, Vol. 14, No. 1 January 4, 1966].

[39] Το πρωτότυπο ρομπότ αρχικά σχεδιάστηκε να έχει 30 ράδιο-ελεγχόμενα κανάλια αλλά κατασκευάστηκε με 20 ράδιο-ελεγχόμενα κανάλια και με επιπλέον 10-κανάλια για ηχογράφηση δεδομένων. Στην πρώτη του παράσταση Robot Opera (η πρεμιέρα της ήταν 30 Αυγούστου 1964), στο φυλλάδιο που διανέμονταν στο πνεύμα του Fluxus έγραφε: Robot Opera, ΄χρόνος-ημέρα-τόπος-κοινό: ΑΚΑΘΟΡΙΣΤΑ΄, (τιμητικά για τον John Cage), και η δήλωσή του (Nam June Paik) ότι είναι αντίθετος με το εικαστικό αντικείμενο ως εμπόρευμα.
Μια συμμετοχή στο 2ο Ετήσιο Πρωτοποριακό Φεστιβάλ:
α/ στον ιδιωτικό χώρο Judson Hall σε συνεργασία με την Charlotte Moorman, και β/ στο δημόσιο χώρο, στους δρόμους της Νέας Υόρκης.
Χρειάζονταν μαζί του τέσσερις (4) για το χειρισμό του. Μπορούσε να εκπέμπει μαγνητοφωνημένους πολιτικούς λόγους από ένα χειροκίνητο μαγνητόφωνο (όπως των: John Kennedy και αργότερα των Churchill και Hitler).
Έλαβε μέρος το 1965 στην έκθεση ηλεκτρονικής τέχνης στην αίθουσα Bonino Gallery.
Την ίδια χρονιά εμφανίστηκε ο Nam June Paik με την τσελίστα και περφόρμερ Charlotte Moorman, και κάποιες φορές με το ρομπότ, στο φημισμένο γερμανικό happening, 24 Hours, μαζί με τους Joseph Beuys, Wolf Vostell, κ.α..
Το ρομπότ επισκέφτηκε επίσης την πύλη του Βρανδεμβούργου στο Βερολίνο και ταξίδεψε στο Φεστιβάλ Τέχνης και Τεχνολογίας στη Στοκχόλμη. Στα επόμενα χρόνια πέρασε τον ατλαντικό άλλες δύο ή τρεις φορές για να συμμετάσχει την τελευταία φορά στην έκθεση ορόσημο Cybernetic Serendipity στο London ICA το 1968 με επιμελήτρια την Jasia Reichardt (παθαίνοντας ζημιά μέσα

στο εσωτερικό του κασονιού του).
Σήμερα ανήκει στην ιδιωτική συλλογή Hauser & Wirth, στη Ζυρίχη. Υπάρχει επίσης μια δεύτερη πιο απλή έκδοση και μια τρίτη έκδοση με την ονομασία ΄γυμνό μοντέλο΄ που άνηκε στον Nam June Paik. Είκοσι χρόνια αργότερα ο Nam June Paik τα συμπεριέλαβε στο εικαστικό πρόγραμμα που παρήγαγε με τίτλο *΄Οικογένεια Ρομπότ΄* το (1986), που ήταν μετακινούμενη με ροδάκια.
[Πηγές: http://cyberneticzoo.com/?tag=1964, http://www.paikstudios.com/essay.html, & Electronic Design, Vol. 14, No. 1 January 4, 1966].

[40] Βλ. περιοδικό: Electronic Design, Vol.14, No.1 Jan., 1966.

[41] Η τέχνη των φτωχών υλικών της arte-povera δεν είχε εμφανιστεί μέχρι τότε.

[42] μπροστά από το Whitney Museum αμερικάνικης τέχνης στην 75th Street & Madison Avenue του Μανχάταν της Νέας Υόρκης.

[43] Εκκεντρικός εφευρέτης, περφόρμερ, ΄καθηγητής΄.

[44] Το 1965 με αφορμή ένα συνέδριο ποιητικής στο *Albert Hall* στο Λονδίνο, κατασκεύασε ο Bruce Lacey ένα ράδιο-ελεγχόμενο ρομπότ το οποίο ονόμασε *John Silent*. Αυτό το ρομπότ μπορούσε να κάνει θορύβους από πορδές και ρεψίματα στη σκηνή σχολιάζοντας καυστικά με αυτόν τον τρόπο την ποίηση, κάτι που θεωρήθηκε αρκετά πρωτοποριακό από την ομάδα των ποιητών του ποιητικού είδους *΄θόρυβος* ή *ηχητική ποίηση΄* εμπνευσμένο από τον συγγραφέα, μεταφραστή και ποιητή Ernst Jandl.

[45] Το 1966 ερμήνευε τη βασίλισσα της Γαλλίας στο έργο *΄Οι τρείς σωματοφύλακες΄* με τον ίδιο τον Bruce Lacey να υποδύεται τον σωματοφύλακα Νταρτανιάν, σε μια παράσταση που συνεχίστηκε αργότερα (1969) στο Royal Court Theatre του Λονδίνου.

[46] Στη συνέχεια ο Bruce Lacey ξεκίνησε να κάνει ειδικά εφέ με ηλεκτρικές διατάξεις για σόου στην τηλεόραση και έδινε παράλληλα ανοικτά παραστάσεις σε νυκτερινά κλαμπ.
Δήλωνε, *σήμερα δημιουργώ αυτόματα και συναρμογές που εκφράζουν στους άλλους συναισθήματα όπως, μίση, φόβους, αγάπες, επιθυμίες και όνειρα. (...) Κατασκεύασα τον ΄γυναικά΄ από αντικείμενα που είχα γύρω μου, -είχα την φανταστική επιθυμία να είναι ερμαφρόδιτο με το φύλο του να βρίσκεται στον εγκέφαλο. Ικανοποιήθηκα να κάνω αυτά τα πράγματα χρησιμοποιώντας καταναλωτικά αντικείμενα και τεχνολογία –για να κριτικάρω ειδικότερα την κοινωνία που τα παρήγαγε.*
Δήλωνε επίσης ότι μισούσε την ποπ-τέχνη αναφέροντας ότι εκείνος έκανε ακριβώς το αντίθετο.
[Οι δηλώσεις αυτές του Bruce Lacey για το *ρομπότ ROSA.BOSOM* προέρχονται: -από το Kinetica 2010, -από τον κατάλογο του Cybernetic Serendipity, και -από τον κατάλογο, *The Tate Gallery 1974-6*. (1978). London: Illustrated Catalogue of Acquisitions].

[47] Το 1985 η ROSA.BOSOM κέρδισε τον εναλλακτικό διαγωνισμό ΄Μις Κόσμος΄ συνεχίζοντας τη ζωή της μέχρι σήμερα (2013) στην ηλικία των 50 χρόνων.

[48] Η πρώτη εμφάνιση της ROSA.BOSOM σε συμβατικό εκθεσιακό πλαίσιο τέχνης έγινε το 1963 στην αίθουσα Gallery One και η δεύτερη το 1965 στην αίθουσα Marlborough Gallery.

[49] Από το 1974 σε μερικές από τις παραστάσεις του συνεργάστηκε με την Jill Bruce, δεύτερη σύζυγό του, και υλοποίησε μια ξεχωριστή μορφή μηχανής με φώτα και ειδικά συστήματα οπτικών εφέ που αποτελούσαν μέρος των παραστάσεών του.

[50] Νωρίς το πρωί μέσα στην ησυχία το έβρισκε κανείς με το κεφάλι κάτω να ακούει τον αμυδρό ήχο των υδραυλικών του αντλιών. Το σύνολο των κινήσεών του έδειχναν να φαίνεται αρκετά πιο εξεζητημένο από ότι ήταν στην πραγματικότητα. [http://www.interactivearchitecture.org/edward-ihnatowicz-the-senster.html, http://www.senster.com/index.htm].
-Χαρακτηριστική όπερα με βιομηχανικό ρομπότ και *mechatronics* (ένας συνδυασμός μηχανολογικής μηχανικής, ηλεκτρικής μηχανικής, και πληροφορικής μηχανικής). Παρουσιάστηκε από την Åsa Unander-Scharin στο συνέδριο (*TEDANCE*) *Technologically Expanded Dance,* το (2008).
-Βλ. κανάλι (you tube): *Petrusjka΄s Cry*, [http://www.youtube.com/watch?v=y6FLqszzCzo, πρόσφατη επίσκεψη 17/8/2013].
-Βλ.: Stravinsky Ballet στο (Buber, 2002 p. 15).
-Βλ. κανάλι (you tube): *The Lamentations of Orpheus,*
[http://www.youtube.com/watch?v=mC2LZcQVZ3k, πρόσφατη επίσκεψη17/8/2013].

[51] Όπως με τα *cipo_08* και *cipo_09*.[Βλέπε: κεφ.12].

[52] Όπως με το *c(2)ipo_06*.[Βλέπε: κεφ.12].

[53] Βλέπε επίσης, ///κεφ. 3: § *παραδείγματα: τεχνοπολιτικές των τακτικών μέσων,* σ.104. ///κεφ. 10: § *διαλογική νομαδική περφόρμανς και τακτικά μέσα: παραδείγματα.* (σσ.391-394).

[54] Άρθρα από τον διαδικτυακό τόπο των IAA (Institute for Applied Autonomy). [http://www.appliedautonomy.com/documents.html].
[55] *Ο άνθρωπος γίνεται ένα με τη μηχανή, ή γίνεται ένα με οτιδήποτε άλλο, όπως ένα εργαλείο, ένα ζώο, ή άλλους ανθρώπους.* (Deleuze, 1973).
[56] Αναφέρει η Elizabeth Grosz πως το έκανε φανερό ο ψυχίατρος, ψυχαναλυτής, ερευνητής συγγραφέας Paul Schilder, *ένας από τους εμπνευστές της ιδέας για τη σωματική-εικόνα*.
[57] εκτοπίζοντας όπως αναφέρει λ.χ. τη σεξουαλικότητα από τα γεννητικά όργανα σε άλλες ζώνες του σώματος. (Grosz, 2001).
[58] *έχω συνείδηση του κόσμου με τη μεσολάβηση του σώματος*, και *έχω συνείδηση του σώματος διαμέσου του κόσμου.*
[59] Στο *μέλος-φάντασμα* η πραγματική παρουσία του θραύσματος της παράστασης του σώματος, μέσα από τις διαθέσεις και τις συνειδησιακές και ψυχολογικές καταστάσεις, της αποποίησης της ανεπάρκειας, της καταστολής, της εμμονής και της αγνόησης, επιτρέπουν να παραμένει κάποιος ΄ανοικτός΄ συμβιώνοντας με το παλιό ή πρόσφατο παρόν του που ανθίσταται να γίνει παρελθόν στο μέλος-φάντασμα. Αντίθετα η εξαίρεση της παράστασης ενός υπάρχοντος μέλους του σώματος με την αποποίηση (την ανοσογνωσία) ως συνέπεια έχει *μια διέγερση να μην γίνεται αντιληπτή όταν πλήττει ένα αισθητήριο όργανο που δεν είναι εναρμονισμένο μαζί της.* (Μακρυνιώτη, 2004).
[60] Βλ. βιβλ.: Δήμητρα Μακρυνιώτη, *Το σώμα ως αντικείμενο και η μηχανιστική φυσιολογία,* (2004). στο: Δ. Μακρυνιώτη (επιμ.), Τα όρια του σώματος, διεπιστημονικές προσεγγίσεις. Αθήνα: Νήσος. (2004).
[61] Το *φασματικό σώμα* σύμφωνα με την Elizabeth Grosz σημαίνει:
1. *ικανότητα ανάληψης αυθόρμητης δράσης,*
2. *ικανότητα για το υποκείμενο, όχι μόνο για προσαρμογή αλλά επίσης για ενσωμάτωση μαζί με διάφορα αντικείμενα, όργανα, εργαλεία και μηχανές,*
3. έμφυτη ανοικτότητα και προσαρμοστικότητα του σώματος μέσα στο κοινωνικό πλαίσιο. (Grosz, 2001).
[62] Οι αισθητήριοι αγωγοί και οι ψυχικές ορίζουσες συναρμόζουν μεταξύ τους σε επίπεδο φυσιολογίας (εγκεφαλική σύνδεση, εγκεφαλικά ίχνη, αναμνήσεις, συγκίνηση) και συνυπάρχουν *σε ένα πηγαινέλα της ύπαρξης από τη σωματική κατάσταση στα ψυχικά ενεργήματα*. (Μακρυνιώτη, 2004).
[63] Βλ. βιβλ.: Didier Anzieu, *Το Εγώ δέρμα,* (2003). Αθήνα: Καστανιώτη.
[64] ο μετασχηματισμός ενός σημειωτικού τετραγώνου στο διάγραμμα προσεγγίζει τα όρια του μετα-άνθρωπου (*posthuman*). (Hayles, 1999 p. 249).

υλικότητα
παρουσία ↔ *απουσία*
↖↗
μεταλλαγή ↕ ↙↘ ↕ *υπερπραγματικότητα* (Jean Baudrillard)
τυχαιότητα ↔ *πρότυπο*
πληροφορία

[65] Είναι μεταμοντέρνα λογοτέχνης, κριτικός των ηλεκτρονικών τεχνολογιών. Καθηγήτρια στο Πανεπιστήμιο Duke στο Durham της βόρειας Καρολίνα των Η.Π.Α..
[66] Ξεκίνησε σε πρόγραμμα της NASA, (1960-61) ως ερευνητικό όχημα συλλογής πληροφοριών για αποστολές στο περιβάλλον της σελήνης με τον μεταπτυχιακό σπουδαστή James Adams που διερευνούσε τον έλεγχο και την επικοινωνία του οχήματος σε σχέση με την επιβράδυνση και την επιτάχυνση. Το (1962-63) ο μεταπτυχιακός σπουδαστής Paul Braisted ενέταξε και έθεσε σε λειτουργία έναν αναλογικό υπολογιστή που λειτουργούσε ως προγνώστης και εντοπιστής του οχήματος. Από το 1964 μέχρι το 1966 δεν χρησιμοποιήθηκε, και ο βοηθός ερευνητής Les Earnest προσπάθησε να το πλοηγήσει στον δρόμο. Ο Rod Schmidt το 1971 στη διδακτορική του διατριβή ενέταξε μια κάμερα ασπρόμαυρης εικόνας, ως οπτικό σύστημα, επιδιώκοντας να παρακολουθήσει μια διακοπτόμενη λευκή γραμμή. Το 1973 ανατράπηκε από μια ράμπα και σταμάτησε η λειτουργία του από τη ζημιά που του προκάλεσαν τα οξέα της μπαταρίας που έπεσαν στα ηλεκτρονικά του. Από το 1971 μέχρι το 1980 ο υποψήφιος διδάκτορας Bruce Baumgart σε συνεργασία με μεταπτυχιακούς σπουδαστές, πειραματίστηκαν μετατρέποντας την κίνηση του οχήματος στους 2 τροχούς. Ήδη από το 1973 η οπτική του έγινε στερεοσκοπική μετά από τις παρεμβάσεις του Hans Moravec μέχρι το 1980

που ολοκλήρωσε τη διατριβή του. [Από το cyberneticzoo.com, http://cyberneticzoo.com/?tag=hans-moravec].
[67] Στην περίοδο μεταξύ (1973-1980) έχουμε τη συνδρομή του Hans Moravec, που είναι σήμερα εντεταλμένος καθηγητής στο Ινστιτούτο Ρομποτικής του Πανεπιστήμιου Carnegie Mellon.
[68] Είναι ρομποτίστας, καθηγητής στο εργαστήριο τεχνητής νοημοσύνης του MIT.
[69] Οι προσομοιώσεις λειτουργούν στερητικά αφού περιορίζονται από την τεχνητότητα του ίδιου του πλαισίου τους. (Hayles, 1999).
[70] Όπως έκανε το ρομπότ ΄Genghis΄ του Rodney Brooks (six legged autonomous walking robot) που ήταν γρήγορο, χαμηλού κόστους και λειτουργούσε από μόνο του χωρίς έλεγχο, μαθαίνοντας πώς να περπατά, συνυπολογίζοντας το ίδιο στην προσπάθεια της σταθεροποίησής του, την ύπαρξη των επιμέρους πέντε (5) ποδιών του. (Hayles, 1999 pp. 235-246).
[71] Είναι λέκτορας στη φιλοσοφία στο Πανεπιστήμιο του Auckland στη Νέα Ζηλανδία.
[72] Είναι αναπλ. καθηγητής φιλοσοφίας και ψυχολογικών και εγκεφαλικών επιστημών στο Πανεπιστήμιο Duke.
[73] Πρωτοπαρουσιάστηκε σύμφωνα με τους Stefano Franchi & Güven Güzeldere σε ένα άρθρο των Clynes & Kline στην εφημερίδα Astronautics τον Ιανουάριο του 1960.
[74] Βλ. βιβλ.: Thomas Hobbes, *Leviathan*, (1651).
[75] Είναι καθηγητής κυβερνητικής στο Πανεπιστήμιο του Reading στο Berkshire του Ηνωμένου Βασίλειου.
-Βλ. βιβλ.: Kevin Warwick, *I, Cyborg*, (2002).
[76] αν εξαιρέσουμε τις περφόρμανς του Stelarc, *The Third Hand*, (1980) και *Amplified Body*, (1996 – 1997).
[77] Ελέγχοντας επίσης απευθείας από το νευρικό του σύστημα ένα ρομπότ LEGO. (Franchi, 2005).
[78] Αντίστοιχα ο καθηγητής μηχανικής στο Πανεπιστήμιο του Τορόντο, Steve Mann, *υποδύονταν έναν χαρακτήρα από μια ταινία επιστημονικής φαντασίας, φορώντας ένα υπολογιστικό σύστημα για είκοσι (20) χρόνια στη διάρκεια της ημέρας όσο ήταν ξύπνιος, ως επέκταση του σώματός του, που είχε αναπτύξει για να επικοινωνεί με μακρινές τοποθεσίες, κάτι που άλλαξε τον τρόπο* (*από τα μάτια του cyborg*) *που ένιωθε στη συνέχεια τον κόσμο χωρίς αυτό το σύστημα.* (Franchi, 2005).
[79] Είναι καθηγητής διεπιστημονικών σπουδών στο (TUIU), λέκτορας στο κολέγιο Crown του Πανεπιστήμιου της Καλιφόρνια στη Santa Cruz (UCSC), και στο Πανεπιστήμιο της Καλιφόρνια (CSUMB).
-Βλ. βιβλ.: Chris Hables Gray, *Cyborg Citizen: Politics in the Posthuman Age*, (2001). London & N.Y.: Routledge.
[80] Ο Spinoza *αρνήθηκε να αναγνωρίσει στην ανθρώπινη φύση διαφορετικούς νόμους από τους νόμους της φύσης ως συνόλου*.
[81] Βλ. βιβλ.: D. Haraway: (2003, p.4), (1991, p.152).
[82] Βλ. βιβλ.: A. Balsamo: (1997, p.11), M. Hardt, A. Negri: (2002, σ.133, 134).
[83] Βλ. βιβλ.: A. Balsamo: (1997, p.32-34).
[84] Βλ. βιβλ.: R. Braidotti: (2006, p.97).
[85] Βλ. βιβλ.: K.N. Hayles: (1999, p.246).
[86] Βλ. βιβλ.: P. Bourdieu: (2006, σ. 92,112,113).
[87] Βλ. βιβλ.: E. Grosz: (2005, p.147).
[88] Βλ. βιβλ.: Robert Musil, *The Man Without Qualities*, (1930–42).
[89] η έννοια "*body without organs*" είναι από τον Gilles Deleuze.
-Βλ. βιβλ.: Slavoj Zizek, *Organs without Bodies*, (2004). Routledge Chapman & Hall.
[90] Είναι συγγραφέας, φεμινίστρια, ομότιμη καθηγήτρια στο Πανεπιστήμιο της Καλιφόρνια στην Santa Cruz των ΗΠΑ.
-Βλ. βιβλ.: Donna Haraway, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, (1985).
-Βλ. βιβλ.: Donna Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women*: *The Reinvention of Nature*, (1991).
[91] Το *τεχνοσώμα* (*cyborg*) ανήκει: στις *κοινωνιολογικές, στις φεμινιστικές επιστήμες, στον πολιτισμό και στη θεωρία, όπως και στη μεταμοντέρνα, μη-νατουραλιστική κατάσταση της ουτοπικής φαντασίας για έναν κόσμο χωρίς φύλα, που είναι ίσως ένας κόσμος χωρίς γένεση, αλλά επίσης και ένας κόσμος χωρίς τέλος.*

Η Donna Haraway όμως θεωρεί επίσης ότι το *τεχνοπολιτικό σώμα* (*cyborg*) συγκεντρώνει ως αντίληψη *το παράλογο αποτέλεσμα της σύνθεσης της στρατοκρατίας και του πατριαρχικού καπιταλισμού, συγκροτώντας* ένα σύνολο *από μέρη που εμπεριέχουν την πολικότητα και την ιεραρχική κυριαρχία.* Όμως από την άλλη πλευρά θεωρεί ότι δεν υπόσχεται πίστη σε τίποτα συγκεκριμένα και *είναι υπερβολικά αναξιόπιστο απέναντι σε αρχές.* (Jones, Amelia - Warr, Tracey, 2000 p. 286).

[92] έξω από την ιστορία της σωτηρίας και τις οιδιπόδειες αφηγήσεις που στήθηκαν *πάνω στο αποκαλυπτικό τέλος των δυτικών κλιμακούμενων κυριαρχιών* (*της αφηρημένης εξατομίκευσης*).

[93] *Σε καμιά περίπτωση δεν είναι κατασκευασμένο από την διπολικότητα του δημόσιου με το ιδιωτικό, - επιδιώκει να επαναπροσδιορίσει το τεχνολογικό ΄πόλη΄ που εν μέρει προέρχεται από την επανάσταση των κοινωνικών σχέσεων στον οίκο* (οικογένεια). (Jones, Amelia - Warr, Tracey, 2000 p. 286).

[94] Βλ. βιβλ.: Donna Haraway, *The Companion Species Manifesto: dogs, people, and significant otherness*, (2003).

[95] Η Donna Haraway αναφέρει χαρακτηριστικά ότι η αντιδιαμετρική φιγούρα του *εγχειριδίου των ειδών* απέναντι στο *τεχνοσώμα* (*cyborg*) και μαζί με αυτό, *φέρνουν κοντά με απροσδόκητους τρόπους: το ανθρώπινο με το μη-ανθρώπινο, το οργανικό και το τεχνολογικό, τον άνθρακα με τη σιλικόνη, την ελευθερία και την κατασκευή, την ιστορία και το μύθο, τον πλούτο και τη φτώχια, το κράτος και το υποκείμενο, το μοντέρνο και το μεταμοντέρνο, τη φύση και τον πολιτισμό*. (Haraway, 2003).

[96] Στο τέλος της χιλιετηρίδας εξερευνώντας τη γέννηση του κυνοτροφείου, το *cyborg* (που ανήκει στην *queer* οικογένεια του εγχειρίδιου των ειδών) αντικαταστάθηκε από την Donna Haraway με τον σκύλο ως κριτική έρευνα. (Haraway, 2003).

Ο σκύλος ζει παράλληλη και ενωμένη ζωή με τον άνθρωπο, είναι οικιακός σύντροφος, συνεταίρος και χαρακτηρίζονται όπως και ο άνθρωπος από ευελιξία και καιροσκοπισμό. Οι σκύλοι ιστορικά ήταν φονικά κατευθυνόμενα όπλα, έξυπνα οπλικά συστήματα και παράλληλα διασώστες ή όργανα τρομοκρατίας, καταδίωξης σκλάβων και φυλακισμένων. *Τα σκυλιά είναι σαρκικά υλικά –σημειωτικές παρουσίες στο σώμα της τεχνοεπιστήμης* που σχετίζονται με την αναπόφευκτη και αντιφατική ιστορία των δομικών σχέσεων (όπου κανένα από τα διαφορετικά μέλη δεν προϋπάρχει των σχέσεων αυτών). (Haraway, 2003).

[97] Ο όρος *(cybernétique) εμφανίστηκε το 1834 στα γραπτά του André Ampère σε ένα δοκίμιο πάνω στη φιλοσοφία των επιστημών με τη σημασία που έχει η ΄επιστήμη της διακυβέρνησης ή του ελέγχου΄.* (Franchi, 2005 p. 24).

Στο δελτίο τύπου και στον κατάλογο της έκθεσης *Cybernetic Serendipity* η επιμελήτρια Jasia Reichardt δήλωνε ότι ο όρος *΄κυβερνητική΄*, προέρχεται από τη λέξη *΄κυβερνήτης΄* και είναι ελληνικός, που παραπέμπει στη σημασία της διακυβέρνησης.

Ο όρος *κυβερνητική* απέκτησε νόημα πρώτα από τον Norbert Wiener (1948) στο ομότιτλο βιβλίο του. - Βλ. βιβλ.: Norbert Wiener, *Κυβερνητική ή έλεγχος και επικοινωνία στα ζώα και στις μηχανές*, (1961). Αθήνα: Καστανιώτης. [MIT Press (1948)].

[98] Βλ. άρθρο: Jon Bird, Ezequiel Di Paolo, *Gordon Pask and His Maverick Machines (machines that are a little unusual)*, (2009).

[99] Οι κυβερνητικοί επιστήμονες προέρχονται από διαφορετικές πειθαρχίες όπως: ηλεκτρονικά, μαθηματικά, ψυχιατρική, ψυχολογία, νευροφυσιολογία, κοινωνιολογία, ανθρωπολογία, σχεδιασμός, (και αργότερα) οικολογία, -γνωστικά πεδία τα οποία εμποτίζονται στην αυτοματική, στην ρομποτική και στην τεχνητή νοημοσύνη.

[100] Η έκθεση σταθμός για την κυβερνητική τέχνη *Cybernetic Serendipity* παρουσιάστηκε στο Institute of Contemporary Arts, (ICA) London, το καλοκαίρι του1968, από τις 2 Αυγούστου μέχρι τις 20 Οκτωβρίου. Ήταν η πρώτη ομαδική έκθεση, αναφέρει στο βιβλίο που δημοσίευσε η Jasia Reichardt στα πλαίσια των συνεργασιών και των επαφών που είχε για την προετοιμασία αυτής της έκθεσης, η οποία αξίωνε ότι παρουσίαζε όλες τις απόψεις στην τέχνη συνδυασμένες ή βασισμένες στην υπολογιστική δημιουργική δραστηριότητα, όπως: -εικαστικές τέχνες, -μουσική, -ποίηση, -χορό, -κινητική γλυπτική -κινούμενο σχέδιο, μέσα από υπολογιστικές μηχανές, κυβερνητικές διατάξεις και ρομπότ. Στη βασική σύλληψή της η έκθεση αξίωνε να εξετάσει το ρόλο της κυβερνητικής στις σύγχρονες για την εποχή υβριδικές τέχνες. Παρουσιάζονταν υλικά συστήματα όπως: -κυβερνητικές κατασκευές, -ρομπότ, -σχεδιαστικές μηχανές, που επιδρούσαν με διάχυτους ήχους, σώματα και φώτα τα οποία είχαν την ευκαιρία να τα παρακολουθήσουν ένας μεγάλος αριθμός κοινού ο οποίος άγγιζε τους 60.000 επισκεπτών. (Reichardt, 1971).

Η έκθεση αυτή όπως αναφέρει η Jasia Reichardt πραγματοποιήθηκε με τη συμμετοχή 325 ατόμων συνολικά μεταξύ των οποίων, 43 καλλιτέχνες (συνθέτες, εικαστικοί, ποιητές), και 87επιστήμονες (μηχανικοί, γιατροί, σχεδιαστές υπολογιστικών συστημάτων και φιλόσοφοι). Συμπεριλάμβανε επιλεγμένες δουλειές και σημαντικές συμμετοχές ιστορικά όπως: τον Schoffer με το *CYSP-1*, τον Gordon Pask με το *΄Colloquy of Mobiles΄*, τον Edward Ihnatowicz με το *SAM*, τον Bruce Lacey με τη *ROSA.BOSOM* & τον *MATE*, τον Nam June Paik με την *K-456 Robot*, κ.α..

[101] Βλ. βιβλ.: Jasia Reichardt, *Cybernetics, Art and Ideas*. London: Studio Vista. (1971).

[102] *χρησιμοποιήθηκε στα ταξίδια του ανά τον κόσμο για να δηλώσει πως, οποιοσδήποτε κι αν ήταν ο σκοπός του, ή οτιδήποτε κι αν έψαχνε, ανακάλυπτε συνέχεια στη θέση του κάτι καλύτερο από εκείνο που έψαχνε.*

[103] http://www.medienkunstnetz.de/exhibitions/serendipity/

[104] Όπως λ.χ. στις καθημερινές συναντήσεις με άγνωστα πρόσωπα η συνομιλία που αναπτύσσεται συμβαίνει να είναι παραγωγική με τους πιο έξυπνους που είναι γενεσιουργή.
-Είναι λανθασμένη η αντίληψη ότι η διάδραση συμβαίνει κάτω από ειδικές συνθήκες μόνο μια φορά (εξάπαντος), γιατί αυτή η πεποίθηση αποδίδει μεταφυσικό ή συμβολικό περιεχόμενο στη διάδραση, φορτίζοντας επίσης συναισθηματικά μια πραγματική λειτουργία που σχεδιάζει το τυχαίο και το συμπτωματικό.

[105] σε σχέση με την επικοινωνιακή δράση, στην πολιτική θεωρία, σημειώνονται διαφοροποιήσεις γύρω από το πολιτικό περιεχόμενο του διαλόγου και τις πολιτικές του επιδιώξεις.

[106] Όπως: -*Musicolour Machine* (1950), μια συσκευή άμεσης απόκρισης από μουσικούς ήχους σε χρώματα, - *Colloquy of Mobiles* (1968), και Thoughtsticker (1976).
[http://www.haque.co.uk/paskianenvironments.php, http://pangaro.com/abstracts/itaucultural2006.html, http://www.haque.co.uk/papers.php].

[107] Είναι θεωρητικός της συνομιλίας και της κυβερνητικής, επιχειρηματίας νέων τεχνολογιών και περφόρμερ.

[108] *Δεν αφορά αισθητικές αναπαραστάσεις στο περιβάλλον και ούτε επιδιώκει οι αστικές κατασκευές να είναι περισσότερο εντυπωσιακές. Επίσης δεν αφορά ένα κλειστό παρασκήνιο της τέχνης που μπορεί, -να* εξασφαλίζει πρόσβαση σε *υψηλές τεχνολογίες, -να αποκρίνεται στη ροή των ανθρώπων που κινούνται μέσα στο χώρο με αναπαραστατικούς ή μεταφορικούς τρόπους,* σαν να κατασκευάζει *μια χωρίς ενδιαφέρον τοπιακή υδατογραφία*. (Haque, 2007).

[109] Στα ηλεκτροχημικά πειράματα του Gordon Pask τα οποία διήρκεσαν για αρκετά χρόνια σε διαφορετικά υγρά περιβάλλοντα, με διαφορετικές θερμοκρασίες και καταλύτες (λ.χ. βανάδιο κ.α.), αναπτύσσονταν αυτοοργανώσεις από δενδριτικές μεταλλικές ίνες. Σε αρκετά από αυτά επικαλύπτονταν μέταλλα σε διαλύματα χρησιμοποιώντας μια συστοιχία ηλεκτροδίων πλατίνας που καταδύονταν σε ένα δοχείο το οποίο περιείχε υγρό διάλυμα όξινου μεταλλικού άλατος (λ.χ. θειικό σίδηρο) όπου τα διαπερνούσε (τα ηλεκτρόδια) ασθενές ρεύμα με τρόπο ώστε να μπορεί να ελέγχεται η ανάπτυξη της δενδριτικής κατασκευής, επιλέγοντας τις περιοχές του ηλεκτρόδιου που θα κατευθύνει η παροχή της πηγής. (Cariani, 1993).

[110] Ο Stafford Beer δούλεψε με τις ομάδες της Daphnia, ενός οστρακόδερμου του γλυκού νερού μήκους (0,2-5,0 mm). Σε μια δεξαμενή που είχε ένα ζεύγος από ηλεκτρομαγνήτες έριξε ρινίσματα τα οποία ιδανικά θα τα έτρωγαν αυτοί οι οργανισμοί. Αλλάζοντας τις ιδιότητες του ηλεκτρομαγνητικού πεδίου επέφερε ως αποτέλεσμα αλλαγές στα ηλεκτρικά χαρακτηριστικά σχεδιάζοντας την αποικία. Μια αναγκαία επόμενη συνθήκη στο είδος της εξελισσόμενης αυτής μηχανής ήταν η αυτο-διαιώνιση της αποικίας και η αυτο-επιδιόρθωσή της.
Στα πειράματά του με τα πρωτόζωα Euglena, χιλιάδες από αυτές τις αμοιβάδες, οι οποίες ήταν ευαίσθητες στο φως, ρίχτηκαν σε μια δεξαμενή με νερό, που ήταν συνδεμένη με βιολογικό αέριο, και διαδρούσαν μεταξύ τους ανταγωνιζόμενα για τροφή, παράλληλα εμποδίζοντας το φως, παράγοντας υποπροϊόντα (υπερτροφισμό). Ο φωτοτροπισμός αντιστράφηκε όταν τα επίπεδα του φωτός απόκτησαν κριτική αξία (φωτοσύνθεση). Με αρκετό φως αναπαράγονταν με διπλό διαχωρισμό, ενώ με παρατεταμένη απουσία φωτός έχαναν χλωροφύλλη και τρέφονταν από οργανικό υλικό. Το πράσινο νερό και η φωτο-διαπερατότητα έκαναν τον Stafford Beer να πειραματιστεί με υγρά οικοσυστήματα σε μεγάλες δεξαμενές, προσπαθώντας να ανταποκριθεί στις δυσκολίες του ελέγχου των μη-μετρήσιμων αυτών συστημάτων λαμβάνοντας αυστηρά δεδομένα που υπερέβαλαν την

αίσθηση που απέπνεαν ως ερμητικά κλειστού ΄μαύρου-κουτιού΄. (Bird, Jon - Di Paolo, Ezequiel, 2009).

[111] *Αυτές οι στρατηγικές* ξεκίνησαν σε πλαστικά μέσα που ήταν *εμπλουτισμένα με ένα σύνολο κατασκευαστικών πιθανοτήτων* (έξυπνα υλικά)*, επιτρέποντας στο αυτο-οργανονώμενο μέσο να οδηγείται από ένα κατάλληλα δομικό σύστημα ανταπόδοσης. Τα στοιχεία εξαπλώνονταν από μόνα τους και οι ανταποδοτικοί περιορισμοί μπορούσαν να σχεδιάσουν τις συνδέσεις για να σχηματίσουν μια λειτουργική συσκευή. Πολλές από αυτές τις αυτο-οργανωνόμενες ηλεκτροχημικές συσκευές με μεταλλικές κατασκευές* (από σίδηρο, κασσίτερο ή ασήμι) *τις διαπερνούσε παροχή (ρεύματος)* και καταδύονταν στο όξινο περιβάλλον (θειικό οξύ, νιτρικό οξύ) σχηματίζοντας συχνά τριχοειδείς αγωγούς μέσα σε αυτά τα δοχεία. (Cariani, 1993).

[112] Το αρνητικό τους ήταν σύμφωνα με τον Peter Cariani πως δεν διακατέχονταν και δεν καθοδηγούνταν από φυσικές ομοιοστατικές τάσεις. (Cariani, 1993).

[113] Ήταν θεωρητικός, σύμβουλος και καθηγητής στη Σχολή Manchester Business School, δουλεύοντας στους τομείς της επιχειρησιακής έρευνας και της κυβερνητικής διαχείρισης.

[114] Ήταν ψυχίατρος και πρωτοπόρος της κυβερνητικής και της μελέτης των σύνθετων συστημάτων.

[115] Ο Peter Cariani έγραψε σχετικά με τις σειρές των ηλεκτροχημικών πειραμάτων του Gordon Pask, στα οποία ανήκει και το *΄Pask Ear΄*, διερευνώντας το ρόλο που έπαιξε η ιδέα του Ross Ashby στον τρόπο που μπορεί κανείς να κατασκευάσει μια συσκευή η οποία *να υπερτερεί του* σχεδιαστή της (λ.χ. σκακιστικές συσκευές) υπερβαίνοντας το πρόβλημα που εμφανίζεται όταν ο σχεδιαστής προσπαθεί να προκαθορίσει όλα τα μέρη της. (Cariani, 1993).

[116] Είναι επιστημονικός συνεργάτης στο Κέντρο Διάδρασης του Πανεπιστημίου College London (UCL). Σχεδιαστής πρωτότυπων και αξιολογητής νεότερων διάχυτων τεχνολογιών πληροφορικής.

[117] Είναι επισκέπτης ερευνητής, καθηγητής στο Κέντρο για Υπολογιστικές Νευροεπιστήμες και Ρομποτική (CCNR), στο Κέντρο για Έρευνα στη Γνωσιακή Επιστήμη (COGS), στο Τμήμα Πληροφορικής του Πανεπιστημίου του Sussex.

[118] Εργαζόντουσαν δύσκολες και εκκεντρικές ώρες. Σε αυτή την περίσταση ο Gordon Pask είχε μείνει για 36 ώρες άυπνος και έπειτα κοιμήθηκε συνεχόμενα για 12 ώρες.
Ο Gordon Pask έθεσε το υποθετικό ερώτημα για την πιθανότητα απόκρισης του συστήματος σε κάποιον ήχο. Για να το διαπιστώσουν συνέδεσαν ένα ή περισσότερα από αυτά τα ηλεκτρόδια με εξαγωγές συσκευών που είχαν την ικανότητα να μετρούν τις ηλεκτρικές αποκρίσεις του ηλεκτροχημικού συστήματος. Έσυραν και ένα μικρόφωνο στον δρόμο από το παράθυρο συλλάμβανοντας τυχαίους θορύβους από την κίνηση στον δρόμο. Κάτω από αυτές τις συνθήκες αναπτύχθηκε το ηλεκτροχημικό ΄αυτί΄.

[119] Τα νήματα είχαν χαμηλή αντίσταση σε σχέση με το θειικό διάλυμα έτσι ώστε με την ηλεκτρική παροχή να έτειναν να ρέουν προς τα κάτω. Αν δεν διέρχονταν ρεύμα στα νήματα τότε έτειναν να διαλυθούν στο όξινο διάλυμα. Αντίστοιχα το δυναμικό των ηλεκτροδίων άλλαζε σύμφωνα με τον σχηματισμό των νημάτων. Τα μεταλλικά νήματα αναπτύχθηκαν ως αποτέλεσμα δύο αντιθετικών καταστάσεων, όπου στη μια περίπτωση κτίζονταν νήματα από ιόντα γύρω από τα αρνητικά ηλεκτρόδια, ενώ στην άλλη διαλύονταν σε ιόντα. (Bird, Jon - Di Paolo, Ezequiel, 2009).

[120] Αναφέρουν ότι η διαδικασία ανάπτυξης των νημάτων παρεμποδίζονταν από την παράλληλη ανάπτυξη των γειτονικών νημάτων όσο επίσης και από προγενέστερες αναπτυσσόμενες κατασκευές. Λεπτότεροι κλάδοι επεκτείνονταν από τα νήματα σε πολλές κατευθύνσεις, προς τη διάλυση, πέρα από εκείνη που ακολουθούσαν, της διαδρομής του μέγιστου ρεύματος. Ενόσω το ολικό ρεύμα εισάγονταν, το σύστημα περιορίζονταν και τα νήματα ανταγωνίζονταν για την ανεύρεση πόρων. Όταν ένας αριθμός γειτονικών νημάτων αποτελούσε ασταθείς κατασκευές, τότε τα νήματα συνεργάζονταν και συγχωνεύονταν μορφοποιώντας μια νέα συνεργατική κατασκευή. (Bird, Jon - Di Paolo, Ezequiel, 2009).

[121] Στο ηλεκτρικό σύστημα έτεινε να αναπτυχτεί μια νηματική δομή εκεί που προσανατολίζονταν η παροχή του ρεύματος προς τη ροή που αμείβονταν από ηλεκτρόνια.
Τα νήματα αυτά ήταν ευαίσθητα στις περιβαλλοντικές διαταραχές, όπως επίσης στις διαφορετικές συχνότητες (κραδασμούς), στη διαφορά θερμοκρασίας, στο όξινο χημικό περιβάλλον των διαλυμάτων (με μικρό pH) και στα μαγνητικά πεδία.
Κάθε αυθαίρετη διαταραχή αναλογούσε σε ένα ερέθισμα για το σύστημα (ιδιαίτερα αν αυτό προκαλούσε μεταβολή στην παροχή του ρεύματος).

[122] Όμως ο τρόπος αυτής της διάδρασης περιορίζονταν μέσα σε κάποια αυστηρά όρια αν συγκριθεί με τις οργανικές, ασύμβατες μηχανές που ανέπτυξαν στη συνεργασία τους οι Gordon Pask και Stafford Beer. (Bird, Jon - Di Paolo, Ezequiel, 2009).

[123] Όπως το όχημα Citroën DS που σύμφωνα με τον Gordon Pask εμφανίζει αναλογίες με αυτό που στην κυβερνητική χαρακτηρίζει τη μετάβαση από τις απλές καθημερινές σχέσεις (δράσεις – αντιδράσεις) προς τα αυτοκατευθυνόμενα (αυτοδιευθυνόμενα) συστήματα, που θέτουν στόχους και οι αποκρίσεις στις αναδράσεις τους τα επιτελούν, διατηρώντας τη βιωσιμότητά τους προσαρμοζόμενα, όταν οι (εξωτερικές –εσωτερικές) συνθήκες αλλάζουν.
Επισημάνθηκε από τον Roland Barthes ότι οι διαδικασίες αυτού του οχήματος ξεφεύγουν *από την απλή κατηγορία της προώθησης προς εκείνη της αυτενεργής κίνησης και από την κατηγορία της μηχανής προς εκείνη του οργανισμού.*

[124] όπως εμφανίζεται στο μοντέλο *΄νιώθω-γνωρίζω-κάνω΄* σύμφωνα με τον Bill Verplank (σχεδιαστή, ερευνητή που εστίασε στη διάδραση ανθρώπου-υπολογιστή). (Dubberly, Hugh - Haque, Usman - Pangaro, Paul, 2009).

[125] όπως λ.χ. στην ατμομηχανή του James Watt και σε άλλα αυτορυθμιζόμενα *πρώτης-τάξης* κυβερνητικά συστήματα. Η διάδραση ανθρώπου-μηχανής διαφέρει από την κυκλική διάδραση της ατμομηχανής σε δύο σημεία: α/. στο ρόλο που παίρνει το πρόσωπο στο σύστημα, και, β/. στη φύση του συνολικού συστήματος.
Ο ερευνητής εικαστικός Douglas Edric Stanley παρουσιάζει προοδευτικές κλίμακες έντασης στη διάδραση: *΄αντίδραση >αυτοματισμός >αλληλεπίδραση >όργανο >πλατφόρμα΄*. (Dubberly, Hugh - Haque, Usman - Pangaro, Paul, 2009).

[126] Τα ανοικτά αυτοδιατηρούμενα ή *αυτοποιητικά* συστήματα σύμφωνα με τους Maturana, Varela, Uribe, μετασχηματίζουν απρόβλεπτα τις εισαγωγές σε εξαγωγές.

[127] *Τα μανθάνοντα συστήματα απαιτούν* σύμφωνα με τους D. Englebart και J. Rheinfrank τρία επίπεδα ανάδρασης: α/. της βασικής λειτουργίας -διεργασίας (που ρυθμίζεται από την πρώτης-τάξης κυκλικότητα), β/. των διεργασιών για την απόδειξη της ρύθμισης της βασικής διεργασίας, γ/. των διεργασιών για την ταυτοποίηση και τον διαμοιρασμό των διαδικασιών απόδειξης της ρύθμισης της βασικής διεργασίας. (Dubberly, Hugh - Haque, Usman - Pangaro, Paul, 2009).

[128] Λ.χ. ένα σύστημα *δεύτερης-τάξης* (υψηλής τάξης) μπορεί να συνεργάζεται με ένα άλλο *πρώτης-τάξης* (αυτο-ρυθμιζόμενο) σύστημα παράγοντας συνθετότερα επίπεδα συστημάτων.

[129] σύμφωνα με το μοντέλο του συστημικού επιστήμονα Kenneth Boulding.

[130] Μια ειδικότερη περίπτωση έχουμε όταν η έξοδος του δεύτερου συστήματος (ή του τρίτου, ή περισσότερων) γίνεται είσοδος που αναδρά ανατροφοδοτώντας το πρώτο σύστημα σε μια κυκλικότητα που σχηματοποιεί ένα αυτορυθμιζόμενο σύστημα. Στην ίδια περίπτωση διάδρασης είμαστε επίσης όταν η έξοδος ενός γραμμικού συστήματος δεν γίνεται αισθητή από το αυτορυθμιζόμενο σύστημα. (Dubberly, Hugh - Haque, Usman - Pangaro, Paul, 2009).

[131] ο τύπος αυτής της διάδρασης χαρακτηρίζει τις περιπτώσεις των εικαστικών εγκαταστάσεων /διατάξεων Cipo_, ως ένα γραμμικό σύστημα ανοικτής λούπας, -στις ρομποτικές επιτελέσεις: *cipo_03, _04, _05, _08, _09*, (κεφ. 12°) αν θεωρήσουμε μέλος του συστήματος στις επιτελέσεις την ανθρώπινη ανάπτυξη.

[132] Βλ. βιβλ.: Hubert Dreyfus, *Τι δεν μπορούν να κάνουν ακόμη οι υπολογιστές,* (2001). Ηράκλειο: Παν. εκδόσεις Κρήτης. (Dreyfus, 2001).

[133] ο τύπος αυτής της ομοιοστατικής διάδρασης χαρακτηρίζει την περίπτωση του κλειστού περιβάλλοντος (διάταξη) της ρομποτικής περφόρμανς *c(2)ipo_06*, αν δεν υπολογίσουμε σε αυτή τον εξωτερικό ανθρώπινο παράγοντα που επηρεάζει παρεμβαίνοντας στο σύστημα.

[134] ο τύπος της διάδρασης αυτής χαρακτηρίζει το *Cipo_ program* ως αυτορυθμιζόμενο σύστημα διάδρασης (και ως μανθάνον σύστημα αν συμπεριλάβουμε την ανθρώπινη ανάπτυξη).

[135] όπως:
//η μαθησιακή διαδικασία που εκδηλώνεται στα *Lego Mindstorms* NXT /humanoid robot *΄Pinocchio΄*.
//Μεταπτυχιακό πρόγραμμα Σπουδών του Τμήματος Βιομηχανικού Σχεδιασμού στο Πανεπιστήμιο Τεχνολογίας του Eindhoven. (Bram van der Vlist, Rick van de Westelaken, Christoph Bartneck, Jun Hu, Rene Ahn, Emilia Barakova, Frank Delbressine, and Loe Feijs).
[http://www.bartneck.de/publications/2008/teachingMachineLearning/index.html, πρόσφατη επίσκεψη 8-3-2013].

//Μηχανή διδασκαλίας που μαθαίνει τους σπουδαστές να σχεδιάζουν. Αναφέρεται: *η καθαρή γνώση στο επάγγελμα του βιομηχανικού σχεδιαστή δεν είναι αρκετή. Ενσωματώνοντας το μαθησιακό σύστημα στην πλατφόρμα Lego Mindstorm NXT παρέχονται στους σπουδαστές εργαλεία κατανόησης για να αντιληφθούν και να διαδράσουν με ένα μαθησιακό σύστημα. Ο σπουδαστής έχει να μάθει* μέσω μιας νέας εκπαιδευτικής μεθόδου, από μια μηχανή που η ίδια μαθαίνει και που υποστηρίζει καλύτερα την μάθησή του. Μαθαίνει, *-πώς να αναπτύσσει πλαίσια χρήσης, -πώς να διερευνά ενεργά εννοιολογικά σχέδια, -πώς να αποτιμά τις εναλλακτικές λύσεις,* και, *-πώς να φέρνει νέα τεχνουργήματα στον κόσμο, με άλλα λόγια, πώς να σχεδιάζει.*
-βλ. βιβλ.: M. Gasperi, P. Hurbain, & I. Hurbain, *Extreme NXT: Extending the LEGO MINDSTORMS NXT to the Next Level*, (2007). Berkeley: Apress.

[136] //Η πρώτη αρχή αφορά την πλαισίωση της εικαστικής μεθοδολογίας. Δίνεται προτεραιότητα στον ακροατή με το να γνωρίζει και να συνδιαμορφώνει τις στρατηγικές που αναπτύσσονται, ώστε να ενσωματώνονται στη δουλειά η γλώσσα και η συμπεριφορά του και να διευκολύνεται η πρόσβαση και η απόκρισή του.
//Η δεύτερη αρχή αφορά την ανεξαρτητοποίηση της διαδραστικής κοινής διεπαφής της δουλειάς από το ιδιαίτερο πλαίσιο, έτσι ώστε να αποτελεί δυναμική προσομοίωση που θα μπορεί να μετακινείται από τοποθεσία σε τοποθεσία και να επικοινωνείται με διαφορετικές ομάδες ανθρώπων σε αρκετά διαφορετικά περιβάλλοντα. (Willats, 2010).

[137] Καθορίζονται από τη συνισταμένη των μεταβλητών του κοινού, ενσωματώνοντας την ιδεολογία του κοινού ώστε να μπορεί να οικειοποιείται, τη γλώσσα, τα υπάρχοντα πρότυπα και τις πεποιθήσεις του περιβάλλοντος της έρευνας. (Willats, 2010).

[138] Ο Grant Kester αναφέρει για τον Stephen Willats ότι *ένα από τα κεντρικά ζητούμενά του είναι να διακρίνει και να παρουσιάσει τη διαδικασία της αυτόνομης λήψης αποφάσεων και της αυτο-ανάδρασης μεταξύ των κοινοτήτων που τυπικά μεταχειρίζονται από το κράτος και τον ιδιωτικό τομέα ως ένα είδος αδρανούς πρώτης ύλης που μπορεί να ρυθμίζεται χωρικά διαφορετικά προοδευτικά, σε ότι αφορά την αρχιτεκτονική της κρατικής επιδοτούμενης κατοικίας, και ιδεολογικά μέσα από τους μηχανισμούς της καταναλωτικής κοινωνίας*. (Kester, 2004).

[139] Στη δομή του κυβερνητικού δικτύου (με τον τρόπο που προτάθηκε από τον Ross Ashby) ο κάθε κόμβος είναι συνδεμένος με όλους τους άλλους κόμβους με κανάλια, χωρίς τάξη ιεραρχίας όπως στα αυτοοργανωμένα μη-ιεραχικά δίκτυα. Στα αυτο-οργανωμένα δίκτυα όλοι οι κόμβοι είναι συνδεδεμένοι με όλους τους άλλους κόμβους με κάποιο κανάλι ή γραμμή που επιτρέπει την επικοινωνία ανάμεσα σε κάθε σημείο της κατασκευής. (Willats, 2010). Οι κόμβοι είναι εξισωμένοι στη μεταξύ τους σχέση και έχουν τον διπλό χαρακτήρα να επιδρούν και να επηρεάζονται. Μια αλλαγή σε έναν κόμβο σημαίνει την αναπροσαρμογή της δομής για την εύρεση μιας νέας θέσης (ομοιοστατικής) ισορροπίας[139]. (Willats, 2010). Ένα ουσιώδες χαρακτηριστικό του συστήματος είναι η κοινή του γλώσσα που διευκολύνει την διάδραση ανάμεσα στους διαφορετικούς κόμβους. Μια εισαγωγή σε έναν κόμβο που συνδέεται με όλους τους άλλους κόμβους, μπορεί να γίνεται αφορμή για την ανάπτυξη σε έναν κόμβο ενός μη-μόνιμου εξειδικευμένου προγράμματος, για την εξακρίβωση των απαιτήσεων του ειδικού προβλήματος που παρουσίαζε η δομή. Μια εξαγωγή σε έναν κόμβο που συνδέεται με όλους τους άλλους κόμβους, αποτελεί εξασφάλιση για την απάλειψη ή την επέκταση μιας μη-επιθυμητής ή μη-προσαρμοσμένης κατάστασης, λ.χ. της αύξησης της βάσης του δικτύου, όπως επίσης της ικανότητας να διανέμει τα επίκτητα προγράμματα ή να δίνει πρόσβαση σε επίκτητα προγράμματα άλλων κόμβων.

[140] Η κοινωνική ομοιόσταση (τύπου δικτύου) εκφράζει στους όρους του συμμετοχικού μοντέλου τη σταδιακή εξέλιξη προς μια κατάσταση ισορροπίας μεταξύ της δομής της οργάνωσης και του εξωτερικού περιβάλλοντος του συστήματος, ενσωματώνοντας τη διάθεση και τις αντιλήψεις των συμμετεχόντων προς την κατεύθυνση της καλύτερης επιβίωσής του.
Οι συμμετέχοντες θα πρέπει να αποδεχτούν και να κατανοήσουν τη γλώσσα (τον κώδικα, τη ρουτίνα, το πλαίσιο) που χρησιμοποιείται που τους περιγράφει, ώστε να υπάρχει η λιγότερη δυνατή διαφωνία ανάμεσα στους διαχειριστές και στην δική τους δουλειά.
Η εικαστική δουλειά κατασκευάζεται ως διακριτικό μαθησιακό σύστημα που εμπλέκει το κοινό στην υλοποίηση ενός αριθμού αποφάσεων που σχετίζονται με την αντίληψη του κοινού ως ένα συμβολικά κωδικοποιημένο πρόσωπο. Τα μοντέλα κωδικοποίησης που κατασκευάζουν και επηρεάζουν την αντίληψη, επιτελούν τις διαδοχικές διαδράσεις μεταξύ τους. (Willats, 2010).

Κεφ.6. λειτουργία ανάγνωση – διυποκειμενικότητα - σχεσιακότητα [γλώσσα /κοινός-χώρος]

εισαγωγή

Το κεφάλαιο διερευνά την ιστορική συνθήκη της λειτουργίας –αναγνώστης. Η λειτουργία –αναγνώστης φτάνει να προσδιορίζει την καλλιτεχνική παραγωγή έναντι της λειτουργίας –συγγραφέας ή διακειμενικός χειριστής –γραφέας, διευκολύνοντας στην ανάδυση ενός διευρυμένου διαλογικού θεσμιζόμενου κοινού τόπου με τον συγγραφέα.
Επίσης διερευνά την έννοια της διυποκειμενικότητας και της σχεσιακότητας (με τον τόπο και τους άλλους) προσδιορίζοντας κοινούς τόπους (με-τον-εαυτό) καταρχήν μέσα στην ίδια τη γλώσσα, ως προσωπικού διυποκειμενικού σχεσιακού τόπου που επεκτείνεται προς τους άλλους, υπεύθυνης για την παραγωγή της υποκειμενικότητας (της εαυτότητας) αλλά και για τον προσανατολισμό των εικαστικών στις σχεσιακές διαλογικές επιτελεστικές πρακτικές.

Στο κεφάλαιο παρουσιάζεται η λογοτεχνική σκέψη που συντελέστηκε από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα που διαμόρφωσε ενεργά την αντίληψη της πνευματικής δημιουργίας, μορφοποιώντας τις διαφωνίες απέναντι στο κλειστό αυτόνομο έργο στις τέχνες, οι οποίες μετασχημάτισαν τα τελευταία χρόνια τις εικαστικές πρακτικές.
Ο εντοπισμός στη λειτουργία –συγγραφέας (ως διακειμενικού χειριστή) και στη λειτουργία-αναγνώστης (ως ενεργού υπερκειμενικού σώματος) κινητοποίησε υπερκειμενικές εικαστικές πρακτικές οι οποίες στρέφονταν προς την πλευρά του ακροατήριου (του κοινού).
Η μετατόπιση του τόπου παραγωγής του νοήματος από τον πνευματικό δημιουργό (συγγραφέα-παραγωγό) προς το κοινό-αναγνώστες (συμπαραγωγοί), αλλά και του ενδιαφέροντος από τα αντικείμενα στις εικαστικές τέχνες προς τα υποκείμενα και το ακροατήριο που συμμετέχει στην εικαστική δραστηριότητα ή πράξη (από το ΄60), είναι κάτι το οποίο αποτυπώνεται μέσα από τους *κοινούς-και-σε-απόσταση* χώρους που δομούνται στις εικαστικές κοινωνικές πρακτικές με τη μορφή διαλογικών πράξεων ανταλλαγής.

Τα υποκείμενα, από την πλευρά του κοινού ή την εμπλεκόμενη κοινότητα, από έναν παθητικό ρόλο ο οποίος καλλιεργήθηκε από το κυρίαρχο ρεύμα στις οπτικές τέχνες (επικεντρωμένο στην ανάγνωση –πρόσληψη -μετάφραση (ερμηνεία) και όχι την εμπλοκή ή την παρεμβολή στην εικαστική δημιουργία), σήμερα φαίνεται να αναλαμβάνουν έναν ενεργητικό συμμετοχικό χαρακτήρα.
Το πέρασμα από τον αποστασιοποιημένο χειραφετημένο θεατή, ο οποίος συμμετέχει διανοητικά και συμπληρώνει σε επόμενους χρόνους διαλεκτικά το καλλιτεχνικό συμβάν, προς τον εμπλεκόμενο ενεργό συμπαραγωγό (που πραγματοποιήθηκε από την μετάβαση από την *λειτουργία-συγγραφέας* στην *λειτουργία-αναγνώστης*) εμφανίστηκε στη λογοτεχνία για να αναθεωρήσει αναστοχαστικά το προηγούμενο άκαμπτο, περιορισμένο στην έγκυρη ερμηνεία, πλαίσιο.

Ο ενεργός (χειραφετημένος) εμπλεκόμενος (συμμετέχων) στο συλλογικό -κοινό εικαστικό γεγονός (μιας διαδικασίας, ενός παραστασιακού συμβάντος, μιας επιτέλεσης, ή μιας εικαστικής δράσης), που αφορά την κοινότητα ή τον κοινωνικό χώρο ευρύτερα, δεν παραμένει αποστασιοποιημένος κάτω από τις εσωτερικές προσωπικές του διανοητικές ερμηνευτικές προοπτικές πράξεις ρήξης, ταύτισης ή συμπλήρωσης των ελλειπτικών σχηματικών παραστάσεων που ξεπηδούν από τις ατελείς δράσεις ενός έργου, που περιγράφονται ή διαδραματίζονται, και του προσφέρονται (του παραδίδονται) σε εκκρεμότητα. Αντίθετα παρακινείται να εκδηλώσει και να επιβεβαιώσει τα συμπεράσματα στην πραγματική του ζωή μέσα από την κοινωνική και πολιτική στάση του.

Από τον διαλεκτικό χώρο του *χειραφετημένου* κοινού (ακροατηρίου) (που ιδανικά επιδιώχθηκε στο μοντέρνο θέατρο και τις παραστατικές τέχνες) περνάμε στον διαμοιρασμένο διαλογικό χώρο του εμπλεκόμενου *ομοσυντάκτη* ο οποίος μπορεί κατά περίπτωση να μετατρέπεται σε ενεργό ρυθμιστή, αν όχι σε έναν από τους πνευματικούς δημιουργούς της συμπαραγωγής, πάνω σε μια διαδικασία ανταλλαγής χωρίς-τέλος που εξελίσσεται σε πολλαπλούς χρόνους.
Οι τεχνολογίες της διασύνδεσης σήμερα και η ρέουσα (κοινωνική – πολιτική) ζωή διευκόλυναν την ανάδυση *κοινών-και-σε-απόσταση* χώρων που δομούνται μέσα από αμοιβαίες πράξεις ανταλλαγής.
Αυτή η δυνατότητα σε συνδυασμό με την κουλτούρα που διαμορφώθηκε τα προηγούμενα χρόνια στις τέχνες, επιτελούν ένα πιο συμμετοχικό και ενεργητικό για το κοινό (το ακροατήριο) ρόλο (ή τουλάχιστον αυτό διατυπώνεται στο επίπεδο των προθέσεων), με τους θεατές να αναδεικνύονται σε ενεργά μέλη και χειριστές, ή πολύ περισσότερο σε συμπαραγωγούς.
Εμφανίζεται η πρόθεση σήμερα να αναιρεθεί ο παθητικός χαρακτήρας ενός αποστασιοποιημένου ανενεργού θεατή που καλλιεργήθηκε στις οπτικές τέχνες, μέσα από ευρύτερες διαλογικές πρακτικές σε ένα διευρυμένο περιβάλλον εικαστικών τεχνών (ίσως και στην αρχιτεκτονική).
Συνεπώς η επιστροφή του ενδιαφέροντος εντοπίζεται στα υποκείμενα και στους κοινωνικούς τόπους που δομούνται επιτελεστικά γύρω από τη δουλειά, που δομεί παράλληλα τις συνθήκες παραγωγής τους.

Σε αυτό το περιβάλλον επενδύεται ο εκπαιδευτικός χαρακτήρας της διαλογικής διεργασίας και προσφέρεται η δυνατότητα στα μέλη (ή στο ενεργό κοινό), να αντλήσουν εμπειρίες ανατροφοδοτώντας τη σχέση τους με το εικαστικό αποτέλεσμα. Αυτό διαπλέκεται απευθείας και εμποτίζεται συνολικά στη ζωή μέσα από μια ανασυγκροτητική για το χώρο και το χρόνο, κριτική διαδικασία.
Χωριστά, ο κάθε ενεργά εμπλεκόμενος (συνδημιουργός), μπορεί να συν-σχεδιάζει στον κοινό κοινωνικό τόπο όπου παράγεται η εικαστική δουλειά, τους τρόπους της εμπλοκής του και τους βαθμούς της συμμετοχής του, συνυπολογίζοντας και τον εαυτό του στις μεταβλητές της δράσης.
Από την άλλη πλευρά οι συμπαραγωγοί στον κοινό διαλογικό χώρο που επιτελείται συλλογικά μπορούν να αποκτούν πολλαπλούς δημιουργικούς ενεργητικούς ρόλους.
Γύρω από την ιδέα της συνεργατικής ανάπτυξης της εικαστικής δουλειάς που επιδιώκεται

μέσα από τη συλλογική ανταλλαγή, μπορούν να προγραμματίζονται, να συναποφασίζονται και να προδιαγράφονται τα στάδια και οι τρόποι της αυτοδιάθεσης των εμπλεκόμενων μελών (από την κοινότητα ή το κοινό, το ακροατήριο).
Σε αυτά τα πλαίσια καθορίζεται ο βαθμός αυτοδυναμίας των αυτόβουλων δράσεων και οι πρωτοβουλίες που μπορούν να αναλάβουν τα μέλη της ομάδας (και οι βαθμοί ανεξαρτησίας τους) διαρρηγνύοντας μέσα από μορφές συνδημιουργίας, την προγενέστερη, προνομιούχο και κλειστή, σφαίρα του μοναδικού πνευματικού δημιουργού.
Στα διαλογικά πλαίσια αναπτύσσεται το περιβάλλον των συνεργατικών εικαστικών τακτικών, οι υποκειμενικές εφήμερες ταυτότητες για τα μέλη και οι διυποκειμενικοί κοινοί τόποι διεπαφής, μέσα από οριζόντιες (συλλογικές) δομές που διαμοιράζονται αμοιβαία τους συμμετοχικούς σχεσιακούς κοινούς τόπους που αναδύονται.

συγγραφέας, ενεργός γραφέας, διακειμενικός χειριστής: χειραφετημένος αναγνώστης, συμπαραγωγός

Ο πυρήνας της διαλογικής δομής στις τέχνες εδράζεται πάνω στην αποσταθεροποίηση ή την μετατόπιση της λειτουργίας-συγγραφέας προς την λειτουργία-γραφέας, επισημαίνοντας την εγκαθίδρυση και τη θεμελίωση στο ευρύ αυτό διαλογικό πεδίο διαδικασιών ανάδυσης, παραγωγής και διανομής της εικαστικής δουλειάς.
Όπως προαναφέρθηκε, από τις αρχές του προηγούμενου αιώνα έχουμε μετατόπιση του δημιουργικού βάρους προοδευτικά από τον συγγραφέα δημιουργό προς το κοινό, το οποίο συμμετέχει ως ενεργός αναγνώστης (ή ενεργοποιημένος ακροατής – θεατής)[1].
Αυτή η εννοιολογική μετατόπιση των τελευταίων δεκαετιών, σε ότι αφορά τον χώρο συγκρότησης (παραγωγής) της καλλιτεχνικής δουλειάς[2], σαφώς και δεν περιορίζεται στη λογοτεχνική συγγραφική δραστηριότητα αλλά επεκτείνεται, στις εικαστικές τέχνες, στις σκηνικές τέχνες, στον θεατρικό χώρο (μεταδραματικό θέατρο) και γενικότερα στις εικαστικές παραστασιακές τέχνες και τις επιτελεστικές δράσεις.

Τα κριτικά κείμενα από τις αρχές του περασμένου αιώνα στη συνέχεια αποτυπώνουν τις κομβικές ιστορικά στιγμές ενδοσκόπισης στη λογοτεχνία όπου επανεξετάζεται η *λειτουργία-συγγραφέας* και η *λειτουργία-αναγνώστης*.
Μεταξύ και άλλων, ίσως τα πιο καθοριστικά δοκίμια που θέτουν ερωτήματα γύρω από τη διαδικασία της κριτικής μεταστροφής στον κυρίαρχο ρόλο του δημιουργού και κινητοποιούν τον φιλοσοφικό λόγο γύρω από τις πρακτικές στις τέχνες, εμφανίζονται στα κείμενα: Walter Benjamin, *The Author as Producer* (1934), Bertolt Brecht, *The radio as an apparatus of communication* (1926), Virginia Wolf, *How should one read a book* (1926), Maurice Blanchot, *Literature and the Right to Death*[3] (1948), Marcel Duchamp, *The Creative Act* (1957), Roland Barthes, *The death of the author* (1967), Michel Foucault, *What is an Author*? (1977).
Σε αυτά καταγράφονται γενικότερα οι τάσεις και οι διαθέσεις συμπερίληψης της πλευράς του αναγνωστικού κοινού στο έργο, που κατανοείται ως ένας τόπος μεταπαραγωγής (ερμηνείας, συγκρότησης) (ή ακόμη και προγραμματισμού και εκτέλεσης μιας δημιουργικής πράξης), προσανατολίζοντας το ενδιαφέρον πέρα από την αυτόνομη, επικεντρωμένη στον δημιουργό,

καλλιτεχνική δημιουργία.

Το πιο πρόσφατο κριτικό δοκίμιο του Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator* (2004), συνδέει τα πρώτα αυτά κείμενα με μια πρόσφατη κριτική άποψη πάνω στη συμμετοχική τέχνη στη σχέση της με την πολιτική και την πραγματική ζωή.
Επιμέρους σύγχρονοι κριτικοί σχολιασμοί ή στάσεις, αναθεωρούν αυτές τις απόψεις από την οπτική διαλογικών (εικαστικών) ακτιβιστικών πρακτικών.
Ο μονολογικός ρόλος του εικαστικού- δημιουργού διευρύνεται από τις συνδρομές του αναγνώστη-γραφέα (ή του εμπλεκόμενου κοινού) που συμμετέχουν ως μέλοι, συμπαραγωγοί ή συνεργάτες προς ένα πολλαπλό, ενδεχομενικό, ανοικτό αποτέλεσμα.
Οι περιοχές που συντελείται η εικαστική δουλειά, μετατοπίζονται προς τον ευρύτερο κοινωνικό πραγματικό (δημόσιο) χώρο – σφαίρα, συμπεριλαμβάνοντας λόγους από μέλη προσιδιάζουσας κοινότητας, συλλογικοτήτων ή ομάδων (των συμπαραγωγών-συνδημιουργών).

Αυτή η μετατόπιση του κέντρου βάρους προς τον κοινωνικό δημόσιο χώρο του ακροατή - θεατή (του κοινού), έθεσε την αναγακιότητα σύνθεσης (σύντηξης) των εικαστικών τεχνών με άλλες τέχνες (όπως χορό, μουσική, σωματικές επιτελέσεις) και με τεχνολογίες παραστασιακών δρώμενων στην πόλη (φεστιβάλ, υπαίθριο ΄θέατρο΄ δρόμου κ.α.).
Η αναγκαιότητα υβριδικών αναμείξεων, των σωματικών παραστατικών τεχνών με τις νέες τεχνολογίες που ενσωμάτωναν βασισμένες-στο-χρόνο τέχνες (του κινηματογράφου, του βίντεο) ανοικτής εξέλιξης (συχνά τοποειδικές προβολές του διευρυμένου κινηματογράφου), που προέβλεπαν τη συμμετοχή του κοινού στο δημόσιο χώρο, διαχέοντας τα όρια της τέχνης στο πραγματικό (πέρα από το τυπικό των κλασσικών διαχωρισμένων συμβατικών σκηνικών υπερθεαμάτων, λ.χ. στην όπερα).
Αυτή η αναγκαιότητα συμπληρώθηκε επιπλέον από τον διευρυμένο διαλογικό (υβριδικό από τεχνολογίες) νεότερο χώρο της περφόρμανς (*performance*), ως ακτιβιστικού σωματικού νομαδικού, τακτικού τεχνοπολιτικού μέσου, που αναμιγνύει στοιχεία γύρω από τον χώρο, το σώμα, τον χορό, την αρχιτεκτονική, τον κινηματογράφο, την ποίηση, το θέατρο, τη μουσική.
Επαναπροσδιορίζουν τρόπους ανάδυσης της δημόσιας καθημερινής εμπειρίας, προσεγγίζοντας αποκρυμμένες τοποθεσίες της αστικής συνθήκης (στην πόλη), ενεργοποιώντας: -αδρανείς, αόριστους, εγκαταλειμμένους χώρους, -ετεροτοπικούς τόπους, είτε παράγοντας κριτικές προς μη-τόπους και σύγχρονους υπερχώρους που εκδηλώνουν φαινομενικά μια πολεοδομική αυτάρκεια ή επάρκεια (λ.χ. εμπορικά κέντρα).
Οι εικαστικές πρακτικές της περφόρμανς (ως νομαδικής μετακινούμενης εγκατάστασης) συνδέονται με την έννοια της διαλογικότητας και της συνομιλίας που οδηγεί σε κοινούς χώρους αμοιβαίου διαμοιρασμού και ανταλλαγής.

Στα επόμενα δοκίμια τοποθετείται το κέντρο του ενδιαφέροντος γύρω από τον αναγνώστη, αυξάνοντας κλιμακωτά τη σημασία ως ενός, -ενεργού, -χειραφετημένου, -εμπλεκόμενου, ή -συμπαραγωγού, που αποτυπώνεται και στον αφηγηματικό συγγραφικό και ακροαματικό λόγο που παίρνει τη μορφή θεατρικού έργου.

-Ο Walter Benjamin, στο δοκίμιό του, *The Author as Producer* (1934), (Benjamin, 1970)

έδωσε έμφαση στο σύνολο των παράλληλων πρακτικών δράσεων που θα πρέπει να αναλαμβάνει ένας δημιουργός ώστε να θεωρείται *ενεργός*.
Ο συγγραφέας (όπως αναφέρει) θα πρέπει να εκδηλώνει πολύπλευρη δράση συνυφασμένη με την πραγματικότητα της ζωής, -να είναι ενεργά εμπλεκόμενος στα κοινά, υπεύθυνος στην πολιτική στάση του[4], με επικεντρωμένη την δραστηριότητά του στην προσφορά στην κοινωνία.
Ο ενεργός δημιουργός (σύμφωνα με τον Walter Benjamin) σε ένα πρώτο επίπεδο έχει την ευθύνη να αναλύει τους μηχανισμούς της παραγωγής του έργου του στο κοινό, που θα πρέπει να το εκπαιδεύει παράγοντας *κριτικούς ενεργούς συμπαραγωγούς*.
Επίσης (σύμφωνα με τον Walter Benjamin) η δημιουργική διαδικασία η οποία συντελείται μεταξύ συγγραφέα και αναγνώστη είναι μια *διαλογική διεργασία*. Σε αυτήν την διαδικασία ο συγγραφέας θα πρέπει να στρέφεται και να ανοίγεται προς το κοινό, θέτοντας σε κεντρικό άξονα της δημιουργίας τους κοινούς αναπτυσσόμενους τόπους και χρόνους που συντελούνται από τον κάθε αναγνώστη που θεωρείται ισότιμο μέλος, *συμπαραγωγός* και ομοσυντάκτης του έργου.
Στο δοκίμιό του τίθεται επίσης το ζήτημα γύρω από την *ελευθερία του συγγραφέα* να γράφει ανεπηρέαστα και αυτόνομα από οποιοδήποτε συμφέρον, απεξαρτημένος από την ποιότητα της ίδιας της γραφής του, που θα πρέπει να παραμένει προσηλωμένη στις ανεξάρτητες ιδέες του, υπηρετώντας αυτές, που θα πρέπει να διατρέχουν με συνέπεια όλα τα φάσματα της ζωής κάθε ελεύθερου ανεξάρτητου δημιουργού.
Η ιδέα του Walter Benjamin για τον συγγραφέα - παραγωγό προϋποθέτει έναν *λειτουργικό συγγραφέα* (*operative writer*) που εκδηλώνει πολιτική δράση, που αγωνίζεται στην καθημερινή ζωή, και συμμετέχει ενεργά στη δημόσια σφαίρα.
Στη δημόσια σφαίρα αποτυπώνονται πέρα από την παραγωγή του και οι δράσεις του μέσα από μια γκάμα ενασχολήσεων που θα πρέπει να αναλαμβάνει παράλληλα με την δραστηριότητα του συγγραφέα. Αυτές οι δραστηριότητες συμπεριλαμβάνουν: *την οργάνωση συγκεντρώσεων, -τη συμμετοχή σε εράνους, -την ανταπόκρισή του σε στήλες κεντρικών εφημερίδων, -τη δημιουργία αυτοεκδόσεων εφημερίδων τοίχου, -τη δημιουργία ραδιοφωνικών εκπομπών και κινηματογραφικών παραγωγών*. (Benjamin, 1970).

Η εννοιολογική μετατόπιση του κέντρου βάρους από τον (μονολογικό, μονοφωνικό) δημιουργό ή πομπό, προς την συλλογική παραγωγή του νοήματος στο δημόσιο λόγο (με τη δημοσίευση) που ως διαδικασία απευθύνεται στον κάθε αναγνώστη, στηρίχθηκε στο πρώτυπο της σοβιετικής (ρωσικής) εφημερίδας[5] που χαρακτηρίστηκε ως ένας *΄χώρος λογοτεχνικής σύγχυσης΄* και όπου το αναγνωστικό κοινό ανέρχονταν στο επίπεδο του συνεργάτη[6].
Η θέση του συγγραφέα – παραγωγού (σύμφωνα με τον Walter Benjamin) βρίσκεται μέσα στην ίδια την παραγωγή για τη μεταμόρφωση και την αλλαγή των μηχανισμών της, μέσα από σχέσεις αλληλεγγύης και επικοινωνίας με άλλους παραγωγούς.
Το έργο σύμφωνα με τις προθέσεις του Walter Benjamin δεν θα πρέπει να εξαντλείται στο προϊόν που παράγεται αλλά να συμπεριλαμβάνει τη διερεύνηση και παρουσίαση των μέσων παραγωγής του και μάλιστα να ενσωματώνει σε εκπαιδευτικό επίπεδο τον χαρακτήρα της χρήσης του και τη λειτουργική του οργάνωση. (Benjamin, 1970). Θεωρούσε ότι ο συγγραφέας θα πρέπει να αποκαλύπτει και να παρέχει στους θεατές τον οργανωτικό

μηχανισμό του και τα μέσα που χρησιμοποιεί[7] παραδειγματικά και εκπαιδευτικά, κάτι που επιδιώκεται σήμερα μέσα από τις τακτικές (*how-to-make, instructions* και *DIY*) που παρέχουν υποδείγματα ή χορηγούν οδηγίες και κατευθύνουν την παραγωγή προς την *ανοικτή πηγή* φιλοδοξώντας να προάγουν τους αναγνώστες σε ισότιμους συνεργάτες και τους θεατές σε ενεργούς συμπαραγωγούς (αντίθετα προς το γενικότερο κλίμα που επικρατεί του παθητικού καταναλωτή[8]).

-Ο Bertolt Brecht νωρίτερα στο άρθρο του[9] *The radio as an apparatus of communication* (1926), (Brecht, 1932) καλούσε στην παύση του ραδιοφώνου όπως το γνωρίζουμε ως πηγή εκπομπής μονής φοράς, προς μια εναλλακτική διαλογικοποίησης του μέσου αυτού των ακροάσεων, κάτω από μια χάκερ- ανάστροφη λειτουργία παράλληλης λήψης και μετάδοσης η οποία θα το μετάτρεπε σε πομπό και δέκτη ταυτόχρονα.
Με άλλα λόγια υποστήριζε τη διεύρυνση της συσκευής του ραδιοφώνου για την εξυπηρέτηση της διαμοιρασμένης επικοινωνίας επιτρέποντας ακροάσεις και αποκρίσεις που θα είχαν ως συνέπεια τη μετατροπή των παθητικών ακροατών σε δημιουργικούς παραγωγούς όσο και τη μετατροπή των ακροατών (*μαθητών*) σε *΄δάσκαλους΄* και εκπαιδευτές του εαυτού τους σε μια αυτομαθησιακή διαδικασία.
Ουσιαστικά πρότεινε (για τη συσκευή του ραδιοφώνου) να αποτελέσει πεδίο μεταμόρφωσης παιδαγωγικού και εκπαιδευτικού χαρακτήρα επεκτείνοντας την παρουσία του μέσου προς εμπειρικούς, βιωματικούς και καθοδηγητικούς χειρισμούς.
Η χάκερ αυτή μεταστροφή της λειτουργίας του ραδιόφωνου, από μέσο διανομής σε μέσο *διαλογικής επικοινωνίας*, ενσωματωμένου στη δημόσια ζωή και διασυνδεμένου σε *ένα αχανές δίκτυο αγωγών*, θα του απέδιδε πραγματικά δημόσιο χαρακτήρα.
Προϋπόθεση ώστε να συμβεί αυτό θα ήταν *να μάθουμε, πώς να λαμβάνουμε όσο επίσης και πως να εκπέμπουμε, -πώς να επιτρέπουμε στον ακροατή να μιλάει όσο επίσης και να ακούει,* όπως επίσης *πώς να τον φέρνουμε σε μια σχέση συνάφειας και επαφής αντί να τον απομονώνουμε*[10]. (Brecht, 1932).
Συνεπώς πάνω στην αρχή της διαλογικότητας του μέσου του ραδιοφώνου ο Bertolt Brecht σημείωνε ότι *θα πρέπει να σταθεί* αυτό *έξω από τις υπηρεσίες παροχής, οργανώνοντας τους ακροατές* γύρω από την τροφοδοσία[11]. (Brecht, 1932).

-Ο Maurice Blanchot[12] διερευνώντας στο δοκίμιό του *Literature and the Right to Death* (1948), τη *λειτουργία-συγγραφέας* έθεσε επίσης από νωρίς στο κέντρο του ενδιαφέροντος τον τόπο του αναγνώστη και τον ίδιο τον τόπο του έργου, υποστηρίζοντας ότι το καλλιτεχνικό έργο ορίζεται πέρα από την έκφραση του συγγραφέα.
Ο συγγραφέας κατά την άποψή του οφείλει να ανταποκρίνεται ταυτόχρονα σε διαφορετικές ετερογενείς αξιώσεις που κρίνουν την ηθικότητά του μέσα από την ικανότητα σύζευξης και διάζευξης που έχει, ορισμένων ανελέητα εχθρικών (όπως αναφέρει) μεταξύ τους κανόνων.
Η *λειτουργία-συγγραφέας* σημειώνει ότι θα πρέπει να κυμαίνεται από την αξίωση *απόσβησε τον αναγνώστη* μέχρι την αξίωση *αποσβέσου μπροστά στον αναγνώστη*.
Αυτή η αντιλογία (αμφιθυμία) του συγγραφέα εντάσσεται στο πολυφωνικό ή τον πολυγλωσσικό περιβάλλον συγγραφής που συμπεριλαμβάνει αρκετές φωνές και γλώσσες εσωτερικά διαλογοποιημένες όπως και του αναγνώστη.
Ο αναγνώστης διαβάζοντας *τροποποιεί το έργο* και *το μεταμορφώνει σε κάτι άλλο* πέρα από

εκείνο που αναγνωρίζει ως έργο του ο συγγραφέας.
Το συγγραφικό έργο για τον συγγραφέα (όπως αναφέρει ο Maurice Blanchot) *έχει εξαφανιστεί*[13], *-γίνεται το έργο των άλλων, το έργο όπου βρίσκονται εκείνοι και που δεν βρίσκεται εκείνος, -ένα βιβλίο που παίρνει την αξία του από άλλα βιβλία,* ακόμα *και αν δεν τους μοιάζει, -που είναι πρωτότυπο* και *που γίνεται κατανοητό γιατί είναι το απείκασμά τους.* (Blanchot, 2003).
Ο Maurice Blanchot πολύ περισσότερο θεωρεί τον συγγραφέα ως έναν απλό *γραφέα* του αναγνώστη ο οποίος συγχωνεύεται μαζί του[14].
Ο αναγνώστης (όπως αναφέρει) είναι *ο μόνος που μετράει στο έργο,* αφού *είναι αυτός που το διαβάζει* που *φτιάχνει το έργο· το δημιουργεί διαβάζοντάς το· είναι ο αληθινός δημιουργός του, είναι η συνείδηση και η ζωντανή υπόσταση του γραπτού* (…)[15].

-Ο Roland Barthes στο δοκίμιο *The death of the author* (1967), διαφωτίζει το γεγονός της απουσίας του συγγραφέα από το συγγραφικό του έργο, εστιάζοντας στη γλώσσα και δηλώνοντας ότι *εκείνη που μιλά είναι η «γλώσσα»* (και) *όχι ο συγγραφέας*[16], κάτι που συμβαδίζει γενικότερα με την απομυθοποίηση της εικόνας του ως μονοφωνικού πομπού (μονολογικού δημιουργού).
Η αποσταθεροποίηση αυτή συντελέστηκε από πράξεις μεταλλαγής στο ίδιο το πρόσωπο – συγγραφέας, στο είδος της πρακτικής του και στην ουσία της δουλειάς του.
Σύμφωνα με τον Roland Barthes η γραφή (που είναι κοινόχρηστη) εξουδετερώνει και καταστρέφει στο αφήγημα την ταυτότητα του υποκειμένου που τη χρησιμοποιεί (που τη γράφει) αποσβαίνοντας την προσωπική παρουσία ή φωνή του συγγραφέα, τελικά θανατώνοντας το ίδιο το ΄πρόσωπο΄[17].
Ο διάδοχος του συγγραφέα είναι ο σύγχρονος *γραφέας* (κάτι που επισήμανε ο Maurice Blanchot) που αποτελεί τον χρήστη και τον *χειριστή* του (πολυγλωσσικού) συστήματος «γλώσσα», που μεταχειρίζεται ο συγγραφέας, αντλώντας πολλαπλές γραφές από ένα *υπερκειμενικό λεξικό*.
Ο γραφέας, κάτω από την δομιστική αντίληψη για το κείμενο παρόμοια προς τη λειτουργία που εκδηλώνει με την πράξη του ο πολυτεχνίτης μάστορας μπρικολέρ (*bricoleur*), (όπως προσεγγίζεται από τον Claude Lévi-Strauss), -δεν κατασκευάζει τις ατομικές του διατυπώσεις, -δεν καταγράφει, -δεν διαπιστώνει, -δεν αναπαριστά, αλλά χαράζει (σε πρώτο χρόνο) μέσα από μια πράξη εγγραφής, συγκοινωνούντα σημεία πάνω σε ένα πλέγμα τα οποία παράγουν το τελικό κείμενο.
Συνεπώς ο Roland Barthes διακρίνει στο κείμενο ότι διατρέχεται από ένα δομικό σύστημα που είναι αποτέλεσμα της γραφής που παράγεται μέσα από ένα σταθερό πολιτισμικό ανάλογο πλέγμα αναφορών, κατασκευάζοντας έναν χώρο πολλών διαστάσεων.
Οι πολλαπλές αυτές γραφές προκύπτουν από ένα μίγμα αντιπαραθέσεων και αμφισβήτησεων (σε διάλογο) παραπέμποντας στις έννοιες ενός *υπερκειμενικού λεξικού*.
Σε αυτό το ατέρμονο λεξικό οι μεταφράσεις των λέξεων οδηγούν σε πολλαπλές ερμηνείες που παραπέμπουν σε επόμενες λέξεις προς το άπειρο.
Κάτω από την αντίληψη του εμφανούς δομικού συστήματος το οποίο διατρέχει το κείμενο δεν εμφανίζεται η αναγκαιότητα για τον αναγνώστη να στραφεί στο πρόσωπο – συγγραφέας και να αποκρυπτογραφήσει (αποδομήσει) εκείνα που κρύβονται στο κείμενο. Δεν συντρέχει κανένας απολύτως λόγος για την ανακάλυψη αυτού του προσώπου (του συγγραφέα) όσο και

των κρυμμένων (από τον συγγραφέα) νοημάτων στο κείμενο που η εμφάνιση ή η αποδόμη σή τους θα εξυηρετούσε στην εμβάθυνση ή στην καλύτερη κατανόησή του.

Η γραφή για τον Roland Barthes παράγει έναν χώρο-πλέγμα (όπως η κάλτσα) που είναι ο χώρος της ανάγνωσης, τον οποίο διατρέχουμε στην επιφάνειά του, και στον οποίο εφήμερα επικάθονται και εξατμίζονται οι πολύσημες έννοιες που εγκαθιστά η λειτουργία-αναγνώστης. Οι αναγνώστες δεν είναι απλά οι αποδέκτες του έργου, αλλά ο χώρος όπου εγγράφονται και διατηρούνατι αθροιστικά οι πολλαπλές γραφές που συναθροίζουν πολλαπλές αναφορές.
Για τον Michel de Certeau *διαβάζω σημαίνει περιδιαβάζω σ' ένα επιβεβλημένο σύστημα* (*στο σύστημα του κειμένου, που είναι ανάλογο με την οικοδομική τάξη μιας πόλης ή ενός σούπερ μάρκετ*). (Certeau de, 2010).
Όπως αναφέρει ο Roland Barthes αυτή την εργασία την χρεώνονταν στο παρελθόν ο κλασσικός Κριτικός που τώρα πια πεθαίνει μαζί με τον Συγγραφέα.
Συνεπώς για τον Roland Barthes ο σύγχρονος δημιουργός (*γραφέας*) με τη νέα *υπερκειμενική γραφή του* θέτει στο επίκεντρο της δημιουργικής του διαδικασίας τον αναγνώστη που παράγει αποκλειστικά το *νόημα* (δηλαδή το έργο) στον ρόλο του παραγωγού.
Ο αναγνώστης λοιπόν μετατρέπεται σε κεντρικό πρόσωπο, όχι καταλαμβάνοντας απλά την ουδέτερη, διάφανη θέση του απερχόμενου δημιουργού, που πια απουσιάζει παντελώς από το έργο, αλλά ως ένα πρόσωπο που συγκροτεί το έργο, παράγοντας τα νοήματα που θέλει εκείνος, που έχει δομηθεί πρωτογενώς με ανοικτό τρόπο από τον γραφέα.
Τελικά ο γραφέας και ο αναγνώστης υλοποιούν τον *διαλογικό* κοινό χώρο της συνομιλίας πάνω στο κείμενο που εκδηλώνεται σε πολλαπλούς χρόνους και χώρους.

-Σύμφωνα με τον Daniel Birnbaum σχετικά με την επανεπινόηση του συγγραφέα από τον Roland Barthes, μετά τον εννοιολογικό θάνατό του, -ο συγγραφέας διακρίνεται σε *ένα είδος στρατηγικού συλλέκτη* κειμένων, ο οποίος μετατρέπεται σε *γραφέα* ή σε *διακειμενικό χειριστή*.
Είναι *ένας δειγματολήπτης θραυσμάτων, -φωνών, -ετερογενών πηγών, -κειμένων χωρίς υπογραφή*, που συνιστούν επόμενες πολλαπλές εγγραφές σε διάλογο.
Ο *μόνος τόπος που αυτή η πολλαπλότητα των πηγών συγκλίνει είναι μέσα στο νου του αναγνώστη μεταπαραγωγού*[18]. (Birnbaum, 2003).
Ο Roland Barthes φαίνεται να σχηματοποιεί ένα είδος *υπερκειμενικής ανάγνωσης* που θεωρεί ότι θα *πρέπει να είναι πληθυντική* και *χωρίς τάξη εισόδου.*
Οι ολοένα νεότερες αναγνώσεις (το ξαναδιάβασμα) θεωρεί ότι *διασώζουν το κείμενο από την επανάληψη* καθώς *το πολλαπλασιάζουν στην ποικιλότητα και στην πληθυντικότητά του*[19].

-Οι W.K. Wimsatt και M. Beardsley[20] (1954) διερευνώντας τις διαδικασίες μεταβίβασης του νοήματος στο καλλιτεχνικό έργο (ποίημα) από τον συγγραφέα προς τον ερμηνευτή (ή τον εκτελεστή για το θέατρο) και προς τον τελικό αποδέκτη, το κοινό, διατυπώνουν την άποψη αρκετά νωρίς ότι στο ποίημα το αποτέλεσμα της συγγραφής, εφόσον αφορά το πολιτισμικό κοινό αγαθό της γλώσσας, δεν αποτελεί ιδιοκτησία του συγγραφέα, ούτε καν από το στάδιο της σύλληψής του, αλλά εφόσον πρόκειται για κοινή κατοχή στη γλώσσα (όπως προαναφέρθηκε), τα πνευματικά δικαιώματα κατά συνέπεια, ανήκουν σε όλους[21].
Βασιζόμενοι στην άποψη για την άντληση των νοημάτων, ότι ανήκει σε μια προσωπική ανοικτή διαδικασία που δεν είναι παγιωμένη και σταθερή αλλά που αλλάζει από στιγμή σε

στιγμή από την μια οπτική στην επόμενη, μπορούμε να μεταφέρουμε αυτό το σκεπτικό αντίστοιχα στις εικαστικές τέχνες, καθώς πρόκειται εξίσου για ανοικτές ομιλίες (λόγους) μέσα από διαύλους διπλής φοράς.
Στο σύστημα-τέχνη, κάτω από τη σύμβαση της σωστής εκτέλεσης ή ερμηνείας, καλλιεργήθηκε η αντίληψη για το πολύσημο νόημα ότι αυτό εγκαθίσταται από τον δημιουργό, ενώ ο στόχος του κάθε εκτελεστή ή ερμηνευτή (του διευθυντή της ορχήστρας ή του σκηνοθέτη), είναι να το περισώσουν και να το μεταβιβάσουν αλώβητο στο κοινό, στην αναπαραγωγή του, με την αποκλειστική και περιοριστική ευθύνη να αναδομήσουν το έργο πάνω στη επιτυχή ανασύσταση ή διάσωση του πρωτότυπου, αποφεύγοντας τις προσωπικές παρεμβάσεις[22], είτε τις παρανοήσεις.
Από την άλλη πλευρά εμφανίζεται *η άποψη που υπογραμμίζει την* πολύσημη *κατανόηση του νοήματος* κάτω από την πεποίθηση πολυφωνικότητας, *ότι το κάθε άτομο* από το ακροατήριο *έχει διαφορετική προσωπική ιστορία την οποία υπερθέτει στις κοινά διαμοιρασμένες πολιτιστικές και κοινωνικές ιστορίες* (στην κοινή ταυτότητα).
Ο συνδυασμός της διυποκειμενικότητας (των *διαμοιρασμένων προσλήψεων*) *και της υποκειμενικότητας* (*προσωπική εμπειρία ή γνώση*) *είναι εκείνα τα ρευστά στοιχεία συλλογής που φέρουμε* (*άλλα από αυτά στο προσκήνιο και άλλα στο παρασκήνιο*) τα οποία επιστρατεύουμε *για την κατανόηση και την προσοικείωση των φαινομένων που συναντάμε.*

- Η Virginia Wolf στο δοκίμιό της *How should one read a book* (1926), εστίαζε στον αναγνώστη και στις διαδικασίες πρόσληψης ή προσοικείωσης του έργου μέσα από την ανάγνωση[23].
Διέκρινε στον αναγνώστη την ισχυρή βούληση για ανεξαρτησία και ελευθερία, προτείνοντας να μη δέχεται συμβουλές για τον τρόπο της ανάγνωσης (που θα πρέπει να βασίζεται στα αισθήματά του), όμως προτείνοντας επίσης να δίνει χρόνο στο συγγραφέα και να ελέγχει τον εαυτό του από την παρόρμηση της άμεσης κριτικής, διατηρώντας και κατευθύνοντας τις δυνάμεις του με ακρίβεια και αποτελεσματικότητα.
Ο αναγνώστης θα πρέπει να αποβάλει τις προκαταλήψεις του, να μην προκαταλαμβάνεται και να μην επιδιώκει να επιβάλλεται στο συγγραφέα αλλά αντίθετα να μπαίνει στη θέση του χωρίς καχυποψία, χωρίς διστακτικότητα ή κριτική διάθεση από την αρχή.
Στο πρώτο στάδιο της ανάγνωσης (όπως περιγράφει), επιτελείται η πρόσληψη των εντυπώσεων και χρειάζεται κανείς να καταβάλει ιδιαίτερη προσπάθεια για τη μεγαλύτερη δυνατή κατανόηση του κειμένου. Σε επόμενη φάση και *όχι άμεσα* ξεκινάει η διορατική διαδικασία κατάταξης και αξιολόγησης του έργου, στην βάση της οποίας θα πρέπει να κρίνουμε συγκριτικά, παραμένοντας αναγνώστες και αφήνοντας στον κριτικό τον ελεύθερο χώρο να ασχοληθεί με το ειδικό έργο της κριτικής[24].

χάκερ αναγνώστης

- Στην χαρακτηριστική ομιλία που έδωσε ο Marcel Duchamp με τίτλο, *The Creative Act* (1957), στράφηκε επίσης στον θεατή (στο κοινό) δείχνοντας εκείνον ως υπεύθυνο για την παραγωγή της καλλιτεχνικής δουλειάς.
Στον έναν πόλο της δημιουργικής πράξης υπάρχει ο καλλιτέχνης που όπως αναφέρει δεν θα

πρέπει να συμμετέχει στην κρίση της δουλειάς του, ενώ στον άλλο πόλο υπάρχει ο θεατής, ως μεταγενέστερος συνεργάτης (που έρχεται μετά χρονικά) ο οποίος συνεχίζει να επεξεργάζεται το έργο στο επίπεδο των κρίσεων και να το αποδίδει στην ιστορία.
Για τον Marcel Duchamp ο θεατής είναι ο φορέας της εμπειρίας του διαλεκτικού φαινομένου της μεταστοιχείωσης του έργου από την αδρανή ύλη[25], καθορίζοντας το βάρος της αισθητικής του κλίμακας[26]. (*The Creative Act*, 1957).

- Για τον Michel de Certeau η *λειτουργία-αναγνώστης* που εντοπίζεται στην πράξη της ανάγνωσης γίνεται επινοητική και δημιουργική στα κείμενα πέρα από την όποια πρόθεση του συγγραφέα.
Ο Michel de Certeau επικαλείται τον Jorge Luis Borges ο οποίος θεωρεί ότι *΄΄κάθε ανάγνωση τροποποιεί το αντικείμενό της΄΄,* ενώ *΄΄μια λογοτεχνία διαφέρει από την άλλη όχι τόσο λόγω του κειμένου όσο λόγω του τρόπου που διαβάζεται΄΄* .
Εστιάζει ειδικότερα (ο Michel de Certeau) στην προφορική επιτέλεση της ανάγνωσης και στον τρόπο της εκφοράς που διαμορφώνει σημασίες[27] και θέτει υπό αμφισβήτηση *την εξομοίωση της ανάγνωσης με την παθητικότητα.*
Ενώ η πράξη της ανάγνωσης αρχικά *φαίνεται να αποτελεί το αποκορύφωμα της παθητικότητας, που υποτίθεται ότι χαρακτηρίζει τον καταναλωτή, που τον αναγορεύει σε ηδονοβλεψία,* (…) *ωστόσο, στην πραγματικότητα, η αναγνωστική δραστηριότητα εμφανίζει όλα τα γνωρίσματα μιας σιωπηλής παραγωγής.* (Certeau de, 2010).
Το κείμενο ανήκει σε *ένα σύστημα λεξικών και εικονογραφικών σημείων, είναι ένα απόθεμα μορφών που προσμένουν το νόημά τους από τον αναγνώστη*.
Ο αναγνώστης (…) *τα αποχωρίζει από τη* (*χαμένη ή δευτερεύουσα*) *καταγωγή τους, συνδυάζει τα αποσπάσματά τους και δημιουργεί κάτι ανεπί-γνωστο μέσα στον χώρο τον οποίο οργανώνει η ικανότητά τους να επιτρέπουν άπειρη πολλότητα σημασιών* (…). (Certeau de, 2010).
Αν το βιβλίο *είναι αποτέλεσμα* (*κατασκευή*) *του αναγνώστη* τότε θα *αποτελεί μια* (μετα)*παραγωγή που προσιδιάζει στον «αναγνώστη»,* ο οποίος*, δεν παίρνει ούτε τη θέση του πνευματικού δημιουργού ούτε τη συγγραφική θέση.*
Παραδοσιακά η σχέση του αναγνώστη με το κείμενο καθορίζονταν από τους *κοινωνικούς θεσμούς* της πολιτισμικής ελίτ που είχε τον έλεγχο και την διανομή της πληροφορίας.
Ίσως το νόημα να βρίσκεται φαινομενικά στον αναγνώστη, ενώ συνεχίζει να είναι ελεγχόμενο από τους θεσμούς και τις μικροεξουσίες, και υπό αυτή την έννοια προβάλλεται ως εξουσία που ασκεί η κοινωνική ιεράρχηση η οποία αποτυπώνεται στον τόπο του κειμένου.

Στο ερώτημα που θέτει (ο Michel de Certeau) για την αναγνωστική δραστηριότητα, αν αυτή ανήκει αποκλειστικά σε μια κατηγορία λογίων (όπως τον λογοτεχνικό κριτικό, τους ερμηνευτές - απολογητές, ή τους επιτετραμμένους κληρικούς λ.χ. για την ανάγνωση της Αγίας Γραφής), απαντάει ότι η ελεύθερη αναγνωστική διεργασία από το κοινό είναι αιρετική από μόνη της απέναντι στην ορθόδοξη κυριολεκτικότητα μιας κοινωνικής ιεράρχησης από την εξουσία (μιας ελίτ ή ημιελίτ) που επιδιώκει τον ολοκληρωτικό έλεγχο και ζητά την αυτονομία του κειμένου (ή του εικαστικού έργου) από τη ζωή.
Η ελεύθερη όπως αναφέρει αναγνωστική δραστηριότητα περιλαμβάνει μια σειρά αντισυμβατικών πράξεων, *αλληλενέργειας συνεπαγωγών και τεχνασμάτων*, από *παρεκβάσεις,*

παρεκκλίσεις στη διάπλευση της σελίδας, μεταμορφώσεις και αναμορφώσεις του κειμένου από τα ταξίδια του ματιού, τα πετάγματα της φαντασίας ή του στοχασμού (…). (Certeau de, 2010). Ανήκει στις λαθρόβιαιες πράξεις μικροπειρατείας από δημιουργικούς πολυμήχανους αναγνώστες που μπορούν να *συσχετίζουν* διαφορετικά *κείμενα χωρίς να είναι ποτέ οι ιδιοκτήτες τους*, που μπορούν να *επινοούν μέσα στα κείμενα κάτι άλλο πέρα από εκείνο που ήταν στην αρχική «πρόθεσή»τους*, -λαθραία, -πολύμορφα, -ποιητικά, -παραβατικά και –ειρωνικά[28]. (Certeau de, 2010). Οι αναγνώστες μετατρέπονται από κείμενο σε κείμενο σε *λαθρόθηρες νομάδες* (ταξιδιώτες), και η κάθε ανάγνωση ξεχνιέται αφού είναι χωρίς τόπο. Τεχνικές απίθανης ανάγνωσης εφαρμόζονται στους κράκερ (ή χάκερ) για το σπάσιμο του κώδικα στο κρυπτογράφημα μέσα από το προσωπικό εγχείρημα της στοιχειοθέτησης του κώδικα. (Certeau de, 2010 σσ. 376-382).

λειτουργία συγγραφέας

- Το κείμενο του Michel Foucault, *What is an Author*? (1977), πάνω στη *λειτουργία-συγγραφέας* που είναι πολύπλευρη και ανάλογη προς τις εικαστικές πρακτικές μας υπενθυμίζει ότι πρόκειται για μια θεσμική λειτουργία που (…) *περικλείει, καθορίζει,* (και) *αρθρώνει το σύμπαν λόγων*[29].
Ο συγγραφέας μέσα από τη συγγραφική του δουλειά: -εισάγει και επανεισάγει, -τοποθετεί, -αναφέρεται, -κωδικοποιεί, -διανοίγει πεδία, -καθιστά δυνατά τα πράγματα, έτσι ώστε να μπορούν να επαναχρησιμοποιηθούν, τα αποτελέσματα και τα υπολείμματα της δουλειάς του, που αφήνει ή παραδίδει στους άλλους.
Η συγγραφική δραστηριότητα θεσμοθετεί τους λόγους του συγγραφέα μέσα από ένα σύνολο πράξεων όπως: -της ίδρυσης / *εγκαθίδρυσης* (που τοποθετεί έναν λόγο ή εγκαθιστά ένα πεδίο), -της *θεμελίωσης*, -της *τεκμηρίωσης* (με την επανανακάλυψη ενός λόγου που κωδικοποιεί αναδρομικά το ιστορικό βλέμμα, με τη συρραφή ενός έργου και την απόδοση στο συγγραφέα του, ή την ενεργοποίηση που επανεισάγει έναν λόγο εκ νέου).
Η πολύπλευρη *λειτουργία-συγγραφέας* αφορά τον συγγραφέα ως *πληθυντικό πρόσωπο*, ως μια πληθωρική πλουραλιστική προσωπικότητα που σύμφωνα με τον Michel Foucault, καταλαμβάνεται από αρκετά και διαφορετικά πρόσωπα.

ανοικτή καλλιτεχνική δουλειά-σε-κίνηση

-Ο Umberto Eco στο βιβλίο του *The Open Work* , (Eco, 1989) περιγράφει την ουσία και τις πτυχές της έννοιας του *΄ανοικτού΄ έργου* (της *΄ανοικτής΄ δουλειάς*) παρουσιάζει εκφάνσεις της ποιητικής του.
Αναφέρει ότι ο συνδυασμός των αντιθετικών εκφράσεων ΄πληρότητα΄ και ΄ανοικτότητα΄ που απέδιδε στο έργο τέχνης η αισθητική φιλοσοφία, από την μία δείχνει ότι αντιλαμβάνεται το έργο τέχνης ως τετελεσμένο προϊόν (από τον δημιουργό), ενώ από την άλλη κατευθύνει προς μια *αλληλουχία επικοινωνιακών επιδράσεων* με τον θεατή στην πεποίθηση ότι αλλάζει (κάτω από ορισμένες συνθήκες) *η πρωτότυπη σύνθεση που επινοήθηκε από τον δημιουργό*.
Σύμφωνα με το δεύτερο αυτό το σκεπτικό *ο παραλήπτης* του έργου σε επόμενο επίπεδο

εισάγει *τα ερεθίσματά του στην αλληλεπίδραση*[30]. (Eco, 1989).
Ο Umberto Eco επισημαίνει ότι το γενικότερο μοντέλο αναφοράς κάτω από την αντίληψη για το έργο τέχνης, είναι ότι ο δημιουργός ως πνευματική αυθεντία (αναφορικά με το κοινωνικό του πλαίσιο και τις επιλογές του), παρουσιάζει ένα ΄κλειστό΄, μονολογικό, μοναδικής σύλληψης, τελειωμένο, καλλιτεχνικό προϊόν, που προσαρμόζεται σε έναν ιεραρχικό και ολοκληρωμένο κόσμο, ο οποίος μάλιστα είναι προκαθορισμένος από αξιώματα και νόμους.
Η απαίτηση ή η πρόθεση που προβάλλει ο δημιουργός είναι ότι θα πρέπει η κάθε ΄ιδιαίτερη΄ σύνθεσή του να εκτιμιέται και να προσλαμβάνεται με συνέπεια στην ίδια μορφή που την συνέλαβε και την επινόησε ο ίδιος.
Το έργο κάτω από αυτή την πεποίθηση κατανοείται *ως παιδαγωγικό όχημα, ως μια μονοκεντρική απαραίτητη συσκευή που ανακλά απλά το συλλογικό* (κοινό) *σύστημα αξιών* (…) *καθοδηγώντας προς μια μοναδική κατεύθυνση* (Eco, 1989) σύμφωνα με την προϋπόθεση της ταύτισης του συλλογικού αισθήματος μαζί του.
Ο Umberto Eco εντοπίζει πως σε αυτή τη μορφή *τα έργα τέχνης αντικρίζονται ως ολοκληρωμένες και κλειστές μορφές στη μοναδικότητά τους καθώς ισορροπούν σε ένα οργανικό σύνολο, ενώ την ίδια ώρα, στοιχειοθετούν ένα ΄ανοικτό΄ προϊόν* που αφορά *τον απολογισμό της επιδεκτικότητάς τους στην προσμέτρηση διαφορετικών ερμηνειών που* (όμως) *δεν αντικρούουν τη γνήσια ιδιαιτερότητά του*. (Eco, 1989).

Για τον Umberto Eco όμως το κάθε έργο τέχνης, *ακόμη και αν παράγεται ακολουθώντας ρητές ή ενδεχομενικές ποιητικές της ανάγκης, είναι αποτελεσματικά ανοικτό σε μια δυνητικότητα μιας ακτίνας πιθανών διαβασμάτων, χωρίς όρια. Κάθε ένα από αυτά τα διαβάσματα, γίνονται η αιτία για να αποκτήσει η δουλειά νέα ζωτικότητα κάτω από τους όρους μιας ιδιαίτερης γεύσης, οπτικής, ή προσωπικής εκτέλεσης.* (Eco, 1989).
Εμφανίζεται συνεπώς η διάθεση μιας ΄ανοικτής΄ πρόσληψης του κοινού απέναντι στο πρωτότυπο τεχνούργημα (έργο), το οποίο δέχεται φρέσκιες οπτικές σε κάθε απόπειρα νέας ερμηνείας στην κατανόησή του[31].
Η γενική οπτική *τροποποιείται πάντοτε σύμφωνα με την επί μέρους ατομική οπτική*[32]*, και το έργο τέχνης κερδίζει την αισθητική του εγκυρότητα σε αναλογία ακριβώς με τον αριθμό των διαφορετικών* (συνισταμένων) *απόψεων* μέσα από τις οποίες αντιμετωπίζεται. (Eco, 1989).
Παράλληλα θεωρεί ότι μπορεί να διαπιστώσει κανείς την ανάγκη παροχής ερμηνευτικών κλειδιών προς τον θεατή, με τον κίνδυνο να κατευθύνουν επίσης προς το μοναδικό έγκυρο (πρωτότυπο) επίσημο νόημα που υπαγορεύεται από τις εξουσίες που αντιπροσωπεύονται στο έργο (Michel de Certeau), ακόμη και στην περίπτωση που το νόημα πολλαπλασιάζεται παραβατικά ή ΄μυστικά΄, από τον ίδιο τον δημιουργό.
Όμως οι *΄ατελείς΄* ή *΄ανοικτές΄* δυνατότητες επικοινωνίας με το κοινό ως προθέσεις, όπως αναφέρει ο Umberto Eco, *δεν επιτρέπουν σθεναρά στον αναγνώστη να μετακινηθεί έξω από τον αυστηρό έλεγχο του δημιουργού*[33].
Οι εναλλακτικές απόπειρες πολύσημης ερμηνείας (από βασανισμένες προτάσεις) (και μέσα από τη μεσολάβηση της αλληγορίας ή της συμβολικής γλώσσας) καταλήγουν εξαντλημένες να *προκαθορίζονται μονόδρομα* σε έναν οριοθετημένο μονολογικό χώρο, *ακολουθώντας μονοσήμαντους κανόνες, ιεραρχίες, νόμους, επεξηγήσεις αλληγορικών φιγούρων και εμβληματικών μορφών*, συμβόλων και κωδίκων από εγκυκλοπαίδειες, λεξικά[34] και οδηγούς,

που προδιαγράφουν το κάθε συμβολικό ίχνος σε ένα κλειστό ενιαίο ερμηνευτικό σύστημα. (Eco, 1989).

Από την άλλη πλευρά, οι οπτικές αοριστίες ή οι ασάφειες ενός *΄ανοικτού΄* μη-τετελεσμένου αντικειμένου, επιτρέπουν στον θεατή να συλλαμβάνει τον κόσμο σε μια διαρκώς ανανεωμένη δυναμική κατάσταση, πολλαπλών υποσχόμενων σχέσεων και δυνατοτήτων οπτικής και γνωσιακής εμπειρίας, αξιώνοντας να καταρτίσει το δικό του σύστημα, (εξαιρώντας τα ιδανικά, προνομιούχα ή ιδεατά εποπτικά σημεία θέασης), προς την κατάσταση ενός ατελείωτου πολλαπλασιασμού πιθανοτήτων, τρόπων και μεταβλητών. (Eco, 1989).
Ο Umberto Eco συνεπώς διερευνά την έννοια του *΄ανοικτού΄* πάνω στην πιθανότητα της αμφίσημης ελεύθερης σχέσης που μπορεί να καλλιεργηθεί ανάμεσα στον θεατή και στην καλλιτεχνική δουλειά. Αυτά τα στοιχεία προσφέρουν δυνατότητες αλλοίωσης του αντικειμενικού επεκτείνοντας τη νοηματική διανοητική διεργασία ανοικτά.
Η έννοια της *΄ανοικτής΄ δουλειάς* (σύμφωνα με τον Umberto Eco) ενσωματωμένη ήδη στο καλλιτεχνικό έργο, θα πρέπει ουσιαστικά να εμπεριέχεται δομικά μέσα στην κατασκευή του και (να μπορεί) να αντλείται και να διευκολύνεται από την κατασκευή του, με τη διανοητική και τη θεωρητική συνέργια του ενεργοποιητή.
Στην ελεύθερη σχέση του έργου με το κοινό, στην *ανοικτή δουλειά,* το κοινό είναι εκείνο που προσφέρει δυνητικές πολλαπλές ερμηνείες: συσχετίζοντας, αναδιαρθρώνοντας, αναδομώντας, επανα-οργανώνοντας, και τελικά βοηθώντας στην ανάδυση του νοήματος, σε μια καλά προετοιμασμένη παραγωγή.
Σε αυτή την περίπτωση ο ακροατής, λ.χ. στους μουσικούς αυτοσχεδιασμούς[35], θα συνεργάζεται με τον εκτελεστή που κάνει τη σύνθεση σε πραγματικό χρόνο, συμμετέχοντας δομικά στην κατασκευή του μουσικού διαλόγου.

Η έννοια της *΄ανοικτής΄ δουλειάς* δεν περιορίζεται στη μουσική αλλά επεκτείνεται στις πλαστικές τέχνες οι οποίες προσδιορίζονται (όπως αναφέρει ο Umberto Eco), όταν είναι ανοικτές, από το είδος της *΄δουλειάς-σε-κίνηση΄*[36].
Αυτές οι δουλειές στοιχειοθετούνται από το ασχεδίαστο, είναι δομικές μονάδες σε αναμονή ή ατελείωτες που *οι στοιχειώδεις τους κατασκευές μπορούν να κινούνται στον αέρα αποκτώντας διαφορετικές χωρικές διατάξεις,* (…) *υλοποιώντας συνεχόμενα το δικό τους χώρο*[37]. (Eco, 1989).
Ορισμένα καλλιτεχνικά προϊόντα (όπως αναφέρει), *επιδεικνύουν μια εγγενή κινητικότητα, μια καλειδοσκοπική ικανότητα να προτείνουν τον εαυτό τους στους καταναλωτές τους σε συνεχώς ανανεωμένες απόψεις.*
Ο Umberto Eco θεωρεί ότι οι *΄ανοικτές δουλείες-σε-κίνηση΄ χαρακτηρίζονται από την πρόσκληση που απευθύνουν να υλοποιηθεί η καλλιτεχνική δουλειά σε συνεργασία με τον πνευματικό δημιουργό*[38]. (Eco, 1989).
Σε *ένα* ευρύτερο πλαίσιο *υπάρχουν δουλειές-σε-κίνηση οι οποίες, αν και είναι οργανικά ολοκληρωμένες παραμένουν ΄ανοικτές΄ προς μια συνεχόμενη γέννηση εσωτερικών σχέσεων που ο αποδέκτης πρέπει να ξεσκεπάσει (να αποκαλύψει) επιλέγοντας τη δράση του για την πρόσληψη ενός συνόλου εισερχόμενων ερεθισμάτων.*
Η ποιητική της δουλειάς-σε-κίνηση και επιμέρους του ΄ανοικτού΄ έργου, (αναφέρει ο Umberto

Eco) *κινητοποιεί νέους κύκλους σχέσεων ανάμεσα στον εικαστικό και στο κοινό, -νέες μηχανικές αισθητικής αντίληψης,* και *-μια διαφορετική θέση για το καλλιτεχνικό προϊόν στη σύγχρονη κοινωνία. Ανοίγει μια νέα σελίδα στην κοινωνιολογία και στην παιδαγωγική, όπως επίσης και ένα νέο κεφάλαιο στην ιστορία της τέχνης, θέτοντας νέα πρακτικά ζητήματα* (*σε διαφορετικές διαστάσεις και διαφοροποιημένες θεωρήσεις*) *οργανώνοντας νέες επικοινωνιακές καταστάσεις* (…) *και εγκαθιστώντας μια νέα σχέση μεταξύ της ενατένισης και της χρήσης του έργου τέχνης.* (Eco, 1989).
Ο Umberto Eco θεωρεί πως *η κατάσταση της τέχνης εν ολίγοις είναι μια ΄ανοικτή΄*[39] *κατάσταση-σε-κίνηση γενικότερα ή μια εργασία σε διαρκή εξέλιξη.*

Ο Nicolas Bourriaud[40] αναφέρεται στην *΄ανοικτή΄ καλλιτεχνική δουλειά* όπως τέθηκε από τον Umberto Eco *αντιστρέφοντας το κλασσικό σχήμα της επικοινωνίας που προϋποθέτει τον πομπό και τον παθητικό δέκτη.* (Bourriaud, 2002).
Το *΄ανοικτό΄ έργο* (όπως αναφέρει) επικεντρώνεται σε μια εικαστική παραγωγή που αναδύεται από τον αναγνώστη ή τον θεατή που *τίθεται σε κεντρική φιγούρα σε βάρος του δημιουργού*[41].

μεταπαραγωγή

Η *μεταπαραγωγή*[42] αφορά μια έννοια η οποία επισημάνθηκε στις εικαστικές τέχνες από τον Nicolas Bourriaud, που συνδέεται με το *΄ανοικτό έργο΄* (όπως προτάθηκε από τον Umberto Eco)[43].
Περιλαμβάνει ένα φάσμα δραστηριοτήτων[44] οι οποίες ανοίγονται σε ένα εύρος πεδίων, ιδιαίτερων ασχολιών και πράξεων όπως: -τη συμπερίληψη διαφορετικών σεναρίων (πολυσενάριο), -την είσοδό μας ως ενεργοί πράκτορες σε προγράμματα (χάκερ), -τις δραστηριότητες της συλλογής, -τις κυκλικές επαναλήψεις (λ.χ. λούπες ήχων), ηχογραφήσεων που τοποθετούνται σε σχέση μεταξύ τους), -την πρακτική των μουσικών (των Dj και Vj που χρησιμοποιούν μιξαρισμένους ήχους και δείγματα) για να φτιάξουν τη βάση δεδομένων ενός υλικού για νέες συνθέσεις, -την οργάνωση συνθηκών που παράγονται σε γεννήτριες γεγονότων, -τον πολιτισμό της επανάχρησης, -τα δίκτυα διασυνδεόμενων στοιχείων. (Bourriaud, 2002).

Ωστόσο η πρακτική της *μεταπαραγωγής* ως διαδικασία για την παραγωγή τέχνης από τον Nicolas Bourriaud αφορά τρόπους *διαλογικότητας*.
Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά αφορά την *πιθανότητα μιας ισότιμης σχέσης μεταξύ ΄εμένα΄ και μιας διάταξης, -ενός συστήματος με κάποιους που τους επιτρέπεται να οργανώσουν τη δική τους προσωπική ιστορία σε απάντηση απέναντι σε αυτό που βλέπουν, έχοντας τις δικές τους αναφορές* (…). (Bourriaud, 2002).
Η *μεταπαραγωγή* επεκτείνεται σε όλα τα στάδια και τα φάσματα των χωρικών πρακτικών, των τακτικών μέσων και των επιτελεστικών εικαστικών πρακτικών[45]: -εφευρίσκοντας πρωτόκολλα και τρόπους επανάχρησης πραγμάτων, -κάνοντας τα πράγματα να επαναλειτουργήσουν, -επανακατοικώντας, -παράγοντας πρωτότυπα μονοπάτια από σημεία, -παράγοντας νέες εναλλακτικές αφηγήσεις πίσω από υπάρχοντα έργα και νέα πιθανά

πολλαπλά σενάρια χωρίς τέλος.
Η πρακτική της μεταπαραγωγής αφορά: το μοντάζ έτοιμων αυθεντικών έργων, -την ανακύκλωση έτοιμων αντικειμένων που διαμορφώνουν επόμενα αντικείμενα, -τον μετασχεδιασμό, -διατάξεις και μέρη τα οποία μπορούν να επαναχρησιμοποιηθούν σε επόμενα πράγματα μετά από τη χρήση της πληροφορίας, όπως σε μορφές παράστασης (*performance*). (Bourriaud, 2002).

μιξάζ (ανάμειξη)

Η ανάμειξη[46] ή το μιξάζ (*remix*) σύμφωνα με τον Lev Manovich βρίσκει εφαρμογές σε διαφορετικά πεδία του πολιτισμού που σχετίζονται με την καθημερινή ζωή, -τις τέχνες, τα αποκαλούμενα ιστορικά *΄νέα μέσα΄*, το διαδίκτυο, τη μουσική[47], και εκδηλώνεται στους τρόπους ζωής, όπως στο ντύσιμο, στη μαγειρική και σε άλλες πρακτικές.
Χαρακτηριστικά παραδείγματα διευρυμένης εφαρμογής της πρακτικής της ανάμειξης, που κατακλύζει τα φάσματα της ζωής, βρίσκουμε: -στις ψηφιακές παραγωγές, -στα διευρυμένης χρήσης λογισμικά πακέτα και στις εφαρμογές, -στα λογοτεχνικά κείμενα που βασίζονται στο υπερκείμενο (παραπομπή, υπόμνημα), στο διακείμενο (υποσημείωση) και στο παρακείμενο (παράθεση), -στην αρχιτεκτονική, -στην παραγωγή της κινούμενης εικόνας, -στο σχεδιασμό ιστοσελίδων, -στον ανοικτό πηγαίο κώδικα, και αλλού.
Η διαδικασία σχεδιασμού στα *΄νέα-μέσα΄* συνδέεται όπως επισημαίνεται από τον Roland Barthes με την ιδέα του *΄πλέγματος των παραθέσεων΄* λ.χ. στα πολυμέσα (*multimedia*) και στις παραπομπές, τους υπερδεσμούς και τις υπερσυνδέσει ς παραθέσεων στα *υπερμέσα (hypermedia*) με την *εισαγωγή αποσπασμάτων* υλικού *από παλιότερα κείμενα σε ένα νέο*. (Manovich, 2007).

Οι ενεργοί παραγωγοί στο μιξάζ οδηγούνται σε δημιουργικές πράξεις επιλογής που *σε εννοιολογικό επίπεδο είναι πολύ πιο πλούσιες* (όπως επισημαίνει ο Lev Manovich) *από την ιδέα του ανοικτού κώδικα,* μέσα από επιλογές πρόσβασης σε διαφορετικά μενού (σε τόπους στο διαδίκτυο, σε βάσεις δεδομένων, σε λογισμικά πακέτα, σε βιβλιοθήκες με ψηφιακά αντικείμενα, και σε προσφερόμενους κώδικες).
Οι αναπτυσσόμενοι διάλογοι με εργαλεία τεχνητής νοημοσύνης και λογισμικά ταξινόμησης επιτρέπουν επίσης πρακτικές ανάμειξης (*mash-up*[48], *remix*), δειγματοληψίας (*sampling*), μουσικών διασκευών και συνθετικών ανακατασκευών, από την ευρεία γκάμα ενός προσφερόμενου οπτικοακουστικού υλικού (από εικόνες, ήχους, βιντεοκλίπ). (Manovich, 2002).
Η πρακτική του μιξάζ μετατρέπει τους απλούς χειριστές στα *΄νέα-μέσα΄* σε πνευματικούς δημιουργούς επιτρέποντάς τους την κατασκευή ολοκληρωμένων αντικειμένων, χαρακτήρων, ή την διεύρυνση περιβαλλόντων ηλεκτρονικών παιχνιδιών με τη δημιουργία νέων επιπέδων αφήγησης παιχνιδιού από τις συμβολές των χρηστών τους[49].

Όμως οι πρακτικές, -της οικειοποίησης[50], -της δειγματοληψίας, -της ανάμειξης και, -της παράθεσης σε ορισμένους τομείς, ελέγχονται από νομικές ρυθμίσεις και περιορισμούς της πολιτιστικής βιομηχανίας που οριοθετούν τη δράση της ανεξάρτητης κοινότητας.

Συνεπώς εμφανίζεται η αντίθεση, ενώ οι πρακτικές της ανάμειξης να στηρίζονται στην ύπαρξη *ανοικτών μοντέλων που επιτρέπουν σε όλους να τροποποιήσουν τα πάντα,* από την άλλη πλευρά, να υπάρχει *αυστηρός έλεγχος για τους χρήστες του πολιτιστικού αντικείμενου* στη βάση παραδοσιακών νομικών κωδίκων που εξυπηρετούν εταιρικά εμπορικά συμφέροντα γύρω από τα πνευματικά δικαιώματα. (Manovich, 2002).
Το παράδοξο στις εμπορικές πρακτικές, σημειώνει χαρακτηριστικά ο Lev Manovich, είναι να μην θεωρείται κλοπή των πνευματικών δικαιωμάτων η διασκευή όσον αφορά τις εταιρικές και συνεταιρικές διασκευασμένες ελεγχόμενες παραγωγές μουσικών κομματιών, παρά μόνον όταν συμβαίνει ερασιτεχνικά, σε διανομές εκτός ελέγχου από την μαζική πολιτιστική βιομηχανία[51].

χειραφετημένο κοινό (ακροατήριο)**: απόσταση, διαχωρισμός, αυτονομία, κοινότητα**

Ο Jacques Rancière[52] στο δοκίμιό του *The Emancipated Spectator* (2004), επικεντρώνεται στον θεατή ως πολιτικό υποκείμενο, προσπαθώντας να καθορίσει τα όρια και τις αποστάσεις του από το θεατρικό έργο μέσα από το παράδοξο (όπως αναφέρει) του θεατή, στην τέχνη του θεάτρου και γενικότερα στα είδη του θεάματος που οργανώνονται γύρω από τα ενεργά σώματα των δρώντων (λ.χ. στον χορό, στη μουσική και στην περφόρμανς) όταν τοποθετούνται απέναντι από μια ομάδα θεατών (του κοινού) που φαίνεται να είναι παθητικό. Υποστηρίζει (ο Jacques Rancière) ότι το θέαμα γενικότερα διαχωρίζει τον κόσμο της τέχνης (περιορίζοντας την τέχνη σε θεαματικό ρόλο) από τον κόσμο της πραγματικής πολιτικής (που συμπίπτει εκ των πραγμάτων με την κυριολεκτική ζωή).
Το παράδοξο του θεατή για τον Jacques Rancière εντοπίζεται στο γεγονός ότι δεν μπορεί να υπάρξει θέατρο χωρίς θεατές, ενώ όμως από την άλλη πλευρά το θέαμα θεωρείται γενικότερα ότι είναι κάτι το κακό[53] (παθητικό) λ.χ. στην *θεαματική κοινωνία*[54], κατά της οποίας άσκησε κριτική ο Guy Debord μέσα από την *Κοινωνία του θεάματος*[55]. Στην κριτική του αυτή εντοπίστηκε μεταξύ άλλων στους διαχωρισμούς που επιβλήθηκαν μετατρέποντας σε θέαμα όλα τα πεδία, όσο επίσης στην διολίσθηση της κοινωνίας στην κατάσταση της ουσιοκρατικής κοινότητας.
Στη θεωρητική σκέψη[56] του Guy Debord, *το θέαμα ορίζεται ως το αντίθετο του διαλόγου,* ο οποίος αντίθετα μπορεί να οδηγήσει στην αλήθεια.
Το θέαμα επιφέρει την διακοπή, την διατάραξη και την διάρρηξη των ανθρώπινων κοινωνικών σχέσεων οδηγώντας σε σώματα *΄δίχως –όργανα΄* ή ανθρώπους *΄χωρίς-ιδιότητες΄*[57].

Σύμφωνα με τον Jacques Rancière η σύμβαση του θεατή είναι γενεσιουργός στην ιδέα του θεάτρου που βασίζεται στη δύναμη της δράσης και όχι στην παθητικότητα, και υπό αυτή την έννοια δεν θα πρέπει να υπάρχουν παθητικοί θεατές στο θέατρο αλλά υποκείμενα σε δραστηριότητα (σε διέγερση) τα οποία μαθαίνουν πράγματα και γίνονται *ενεργοί συμμέτοχοι* στις συλλογικές παραστάσεις.
Ο θεατής όμως θεωρείται ότι κάνει κάτι κακό παραμένοντας διαχωρισμένος, μόνο κοιτώντας, και ειδικότερα διαχωρισμένος από τη γνώση, αγνοώντας τις συνθήκες της παραγωγής (W.Benjamin), ή την πραγματικότητα που κρύβεται πίσω από αυτά που βλέπει.

Επί της ουσίας, αποκλεισμένος με φυσικό τρόπο από τη δράση, παραμένει παθητικά ακίνητος στο κάθισμά του (Rancière, 2007) ή πρακτικά ακινητοποιημένος αλλά όμως ενεργητικός, ενώ η πραγματική του κατάσταση αντιστοιχεί στην εγρήγορση και την δυνητικότητα της κίνησης.
Όπως διαπιστώνει ρητορικά ο Jacques Rancière, ο παθητικός θεατής μετατρέπεται σε ένα είδος επιστήμονα που αποκτά ενεργητικό ρόλο, αναζητώντας να διερευνήσει και να παρατηρήσει τα φαινόμενα που κρύβονται πίσω από αυτά που βλέπει, όμως εγκαταλείποντας την απόσταση του ΄αντικειμενικού΄ ουδέτερου (αποσωματοποιημένου) επιστημονικού αμέτοχου βλέμματος που δεν εμπλέκεται στο αντικείμενο της παρατήρησης, παραμένοντας αποστασιοποιημένο σωματικά[58].
Το θέατρο από την πλευρά του κοινού, σύμφωνα με τους συλλογισμούς του Jacques Ranciere, είναι μια συσκευή ζωντανών σωμάτων, άμεσης αντιπαράθεσης με τους εαυτούς που αντιδρούν ως μια κινητοποιημένη παλλόμενη ενοποιημένη συλλογικότητα (συλλογικό κοινό) και όχι ως μεμονωμένα μέλη ή περιφερειακοί επισκέπτες.

Οι θεατές (το ακροατήριο) στο θέατρο ονομάζονται κοινό, νοηματοδοτώντας με αυτόν τον τρόπο τον κοινό χώρο αλλά και τα κοινά ζητήματα με τα οποία έρχονται αντιμέτωποι στο σύνολό τους ως κοινότητα στον κοινό αυτό θεατρικό χώρο.
Η ζωντανή, αληθινή, συντονισμένη κοινότητα του θεάτρου[59], ως αυτο-παρουσία που καταλαμβάνει χώρο και χρόνο, ως ένα κοινό ελεύθερο σώμα που μεταμορφώνει τις αισθητηριακές μορφές της πραγματικής άμεσης ανθρώπινης εμπειρίας, βρίσκεται από κοινού αντιμέτωπη με την απόσταση (χώρου-χρόνου) που δημιουργεί η (ανα)παράσταση (που προτάσσει κανόνες και συμβάσεις).
Η μιμητική και αφηγηματική διάσταση του θεάτρου όπως αναφέρει ο Jacques Rancière, το απομακρύνει από την πραγματική ζωή, προτάσσοντας το φίλτρο της οπτικής - θεαματικής όψης της παράστασης (νατουραλιστικής ή όχι) μακριά από την αμεσότητα της πράξης και της συνάντησης (του συμβάντος), κάτι που θα μας μετέφερε στην πρωτοπορία όπου σύμφωνα με τον κριτικό Peter Bürger δεν μιλάμε πια για έργα τέχνης αλλά για πρωτοποριακές στιγμιαίες εκδηλώσεις[60] (όπως λ.χ. οι ντανταϊστικές τελετές), και μακριά από το μεταδραματικό θέατρο που στηρίζεται στην παρουσία του συμβάντος, το οποίο δομεί την δράση που επιτελείται.
Η κριτική του Peter Bürger αφορά *τα υποκείμενα της παραγωγής* (τους εικαστικούς) *τα υποκείμενα της πρόσληψης* (το κοινό) θεωρώντας όμως ότι συνεχίζουν να *παραμένουν σαφώς διαχωρισμένα, όσο ενεργό και αν γίνεται ίσως το κοινό στις πρωτοποριακές εκδηλώσεις* λόγο των πράξεων που μεθοδεύονταν από τους εικαστικούς που απέβλεπαν στο σόκ[61]. (Bürger, 2010).
Ο Peter Bürger υποστηρίζει την απόσταση της τέχνης από την βιοτική πρακτική (την αυτονομία του έργου τέχνης από τη ζωή, κάτι που πιστεύει εξάλλου και ο Jacques Rancière) που αφορά την οργανωμένη πρακτική της αστικής καθημερινότητας[62], στο κλίμα των αποστάσεων που παίρνουν για διαφορετικούς λόγους από το πολιτικό, ο μοντέρνος αισθητισμός και η πρωτοπορία.

Για τον Jacques Rancière *ο διαχωρισμός είναι το άλφα και το ωμέγα* του θεάτρου[63]. Το θέατρο θα πρέπει να αναλαμβάνει να κάνει τους θεατές παθητικούς σε ατομικό επίπεδο για

να μπορέσει έπειτα να τους εντάξει στη συνέχεια στην αυτενέργεια και την αυτοσυνείδηση της ευρύτερης *κοινότητας*.
Ο Jacques Rancière όμως προτείνει ένα θέατρο που στις συλλογικές του παραστάσεις διδάσκει τους θεατές ότι μπορούν να σταματήσουν να είναι απλοί θεατές και να γίνουν εκτελεστές της συλλογικής δραστηριότητας.
Όπως αναφέρει, ακολουθώντας το παράδειγμα του Bertolt Brecht, το θεατρικό μέσο τους κάνει κριτικούς ώστε να ανησυχούν απέναντι στην κοινωνική και πολιτική κατάσταση στην οποία βρίσκονται, ωθώντας τους να δράσουν.
Ακολουθώντας από την άλλη πλευρά το σχήμα του Antonin Artaud, το θέατρο τους κάνει να εγκαταλείψουν τη σύμβαση του παραδοσιακού θεατή που στέκεται αμέτοχος (αμήχανα) μπροστά στα δρώμενα που εκδηλώνονται με απλά μέσα μπροστά του, για να βρεθούν περικυκλωμένοι από ηθοποιούς και να εμπλακούν στο συλλογικό κύκλο της δράσης, κάτω από τη χρήση όλων των δυνατών μέσων που εντείνουν τους παράγοντες του άγχους και του στρες.
Και στις δύο περιπτώσεις το θέατρο σύμφωνα με τον Jacques Rancière θα πρέπει να εκλαμβάνεται ως κατασταλτικός μηχανισμός ή ως μια διαδικασία μεσολάβησης για την αυτοκαταστολή των θεατών (όπως ιστορικά συμβαίνει με τα κοινά αστικά θεάματα) που είναι παρόμοια με εκείνη που λαμβάνει χώρα στα παιδαγωγικά μοντέλα της χειραφέτησης[64], κάτω από τους σαφείς διαχωρισμένους ρόλους του *χειραφετημένου μαθητή* και του *αδαή δάσκαλου*.

Ο *αδαής δάσκαλος* επεξεργάζεται διαλογικά με το μαθητή ένα αντικείμενο στο οποίο όχι μόνο δεν είναι ειδήμονας αλλά το αγνοεί πλήρως, προσπαθώντας με αυτόν τον τρόπο να μεταδώσει και να μυήσει χειραφετητικά τους μαθητές στη μάθηση, και ο ίδιος να ξεπεράσει την άγνοιά του γύρω από την άγνοια του αδαή μαθητή προσπαθώντας να αντιληφθεί τι γνωρίζει και τι όχι.
Στο εκπαιδευτικό αυτό μοντέλο της χειραφετητικής εκπαίδευσης ο *αδαής δάσκαλος* θα πρέπει να βρίσκεται ένα βήμα μπροστά από τον *αδαή μαθητή* και να τοποθετείται καταστέλλοντας την απόσταση της γνώσης που τον διαχωρίζει μαζί του[65], αλλά και της άγνοιάς του απέναντι σε αυτά που δεν γνωρίζει ο *αδαής μαθητής*. (Rancière, 2007).

Η Anna Dezeuze[66] προσεγγίζει ζητήματα αυτονομίας της τέχνης σε σχέση με την απόσταση από την πραγματική ζωή, καθώς σε σχέση με το καθημερινό, το κοινότοπο, το συνηθισμένο, το τετριμμένο (μπανάλ), και τη *σχεσιακή αισθητική*.
Η καθημερινή ζωή για την Anna Dezeuze αποτελεί αναμφισβήτητα μια ενδιαφέρουσα *πρακτική προς διερεύνηση, και όχι μια βαρετή ρουτίνα που περιμένει να μετασχηματιστεί από την τέχνη.* (Anna Dezeuze, 2006).
Αποδίδει έμφαση στην *ιδιαιτερότητα* και την *πολυπλοκότητα* (συνθετότητα) των πρακτικών που προκύπτουν από την θεωρητική προσέγγιση του Michel de Certeau**,** *Πρακτικές της καθημερινής ζωής* (Certeau de, 2010), (Certeau de, 1988) θεωρώντας ότι το *καθημερινό* και η *καθημερινή ζωή* (η πολιτική διάσταση της πραγματικής ζωής) μπορούν να συνδέονται με τους ιδιαίτερους προσδιορισμούς των εξειδικευμένων εικαστικών πρακτικών που αφορούν το πραγματικό πεδίο της καθημερινότητας, όμως πέρα από τις *΄οικουμενικές΄* γενικευμένες αισθητικές προσεγγίσεις του Arthur Danto (Danto, 2004) και του Nicolas Bourriaud

(Bourriaud, 1998), αντίστοιχα σε σχέση με το *κοινότοπο* και τον *σχεσιακό χώρο* (της *σχεσιακής αισθητικής*).

Η Anna Dezeuze επισημαίνει τη διαφορά του *να δρα κανείς στο διάκενο μεταξύ τέχνης και ζωής* (όπως συνέβαινε στο Fluxus) *ή να κρατάει ρευστή την διαχωριστική γραμμή αναμιγνύοντας τα υπάρχοντα όρια* (όπως έκανε ο Allan Kaprow).
Ο Allan Kaprow θεωρούσε πως *΄η γραμμή μεταξύ τέχνης και πραγματικής ζωής θα πρέπει να κρατηθεί ρευστή, και ίσως ασαφής, όσο είναι δυνατόν΄* (Kaprow, 1966 σ. 188).
Το Fluxus αντίστοιχα μετατόπιζε την έμφαση που έδινε παραδοσιακά η τέχνη από το αντικείμενο προς την εκτέλεση των πράξεων και τη χρήση τους (ως τρόπο), (λ.χ. στην κατοίκιση, στο φαγητό, στον ύπνο) μέσα στο πλαίσιο των εικαστικών έργων, εγκαθιστώντας ριζικά διαφορετικές νεότερες σχέσεις, σε απόσταση από το *κοινότοπο* της πραγματικής ζωής.
Η σημαντική συμβολή του Michel de Certeau (σχολιάζει η Anna Dezeuze) δεν επιδιώκει να διαφωτίσει τόσο ως προς την συνθετότητα των *πρακτικών της καθημερινής ζωής*[67], όσο ως προς το ότι ανακλώνται μέσω της έρευνάς του οι μέθοδοι που απαιτούνται για τη μελέτη αυτών των πρακτικών, επιδιώκοντας αυτές *οι μέθοδοι να δημιουργήσουν ορισμένες γενικές ποιητικές της καθημερινής ζωής* (…) *χωρίς όμως να χάνεται η θέαση της μοναδικότητας* (της αυθεντικότητας, της ταυτότητας) *του πραγματικού.*
Αντίθετα όπως αναφέρει *οι ενορχηστρώσεις των γεγονότων του Fluxus κυμαίνονταν μεταξύ μιας υπερβολικής γενικότητας οδηγιών και μιας αναπόφευκτης ιδιαιτερότητας της κάθε προσωπικής εκτέλεσης* (ή στιγμής), *μέσα στους ιδιαίτερους όρους της,* (που *βασίζονταν στη συνεργασία και στη συμμετοχή με διάθεση λαογραφικής ανταλλαγής*). (Anna Dezeuze, 2006).

Η Anna Dezeuze προσπαθεί να θέσει τα παραπάνω ζητήματα κάτω από τα εξής ερωτήματα: Ποιά μπορεί να είναι η διαφορά μεταξύ των οδηγιών στην τέχνη και της καθημερινής πράξης;[68]
Αντίστοιχο ερώτημα απεύθυνε ο Arthur Danto[69] προς το κίνημα Fluxus λέγοντας ότι το θέμα δεν είναι να ορίσουμε *ποια είναι τα έργα τέχνης* (στην καθημερινότητα) *αλλά το πως βλέπουμε οτιδήποτε αν το διακρίνουμε ως τέχνη* (;).
Το στοιχείο της απόστασης στην κατάσταση της τέχνης έρχεται να αντιμετωπίσει αυτά τα ερωτήματα, αποδίδοντας έμφαση στη διαφορά ή τον διαχωρισμό των καταστάσεων (όπως συμβαίνει με τον Jacques Rancière), διαχωρίζοντας ή κατατέμνοντας ακόμη τον χρόνο, ορίζοντας το *΄πριν από μια καλλιτεχνική διαδικασία που πρόκειται να λάβει χώρα΄* ή διακόπτοντας τη συνέχεια της ζωής.
Για τον Arthur Danto η απόσταση αποτελεί το κλειδί μέσα από το οποίο το καθημερινό (η πραγματικότητα) μπορεί να γίνει πρόσφορο για αισθητική επεξεργασία και εμπειρία, όπως συμβαίνει αντίστοιχα με την απόσταση που εγκαθιστά το έργο τέχνης απέναντι στην καθημερινότητα, ή την απόσταση που θέτει παραδοσιακά εξαρχής κάθε καλλιτέχνης απέναντι στο ακροατήριο (στο κοινό), διεκδικώντας στα επίπεδα της αυτονομίας του έργου τέχνης από τη ζωή, να βρει κοινούς-τόπους στο δικό του αυτόνομο χωρικό και χρονικό πλαίσιο που θέτει.

Ο Roy Ascott επικαλείται[70] τη συνδρομή των Maturana και Varela (πέρα από το σύστημα-τέχνη), οι οποίοι διαπιστώνουν ότι *΄η επικοινωνία στην καθημερινή ζωή δεν εξαρτάται από*

την πληροφορία που διανέμεται και τον δίαυλο της επικοινωνίας, αλλά από το αποτέλεσμα και την εφαρμογή *της κάθε δράσης που έρχεται ως συνέπεια αυτής* της πληροφορίας *προς εκείνον που την* δέχεται[71].
Κάτι τέτοιο σημαίνει ότι το νόημα σε κάθε περίπτωση υλοποιείται σε πραγματικό χρόνο έξω από την επιδιωκόμενη αλληλεπίδραση, ανάμεσα στους ανθρώπους, παρά ότι εγκαθίσταται θεσμικά στο σύστημα της επικοινωνίας που αποστέλλεται με διαφορετικούς τρόπους (ή μέσα).
Συνεπώς, *αν υπάρχει κάποιος πνευματικός δημιουργός του νοήματος τότε* θα *πρέπει να περιγράφεται ως πνευματικός δημιουργός το σύστημα της διάδρασης, στο σύνολό του, με όλες του τις λεπτομέρειες*.
Επίσης, αν πρόκειται *για μια διεσπαρμένη πνευματική δημιουργία, όλη αυτή η ανάμειξη επικαλύπτεται από την διαπραγμάτευση του νοήματος* (κατανεμημένου) *στο δοσμένο περιβάλλον*. Το περιβάλλον αυτό σύμφωνα με τον Roy Ascott θα περιλαμβάνει τεχνητή μνήμη, και υπό αυτή την έννοια το δυναμικό για τη δημιουργία του νοήματος μεγαλώνει αποφασιστικά όταν αυτά τα *συστήματα ενεργοποιούνται γενικευμένα*.
Στο εικαστικό συμφραζόμενο αντίστοιχα οι εικαστικές πρακτικές επιφέρουν πλούσιες διαστρωματώσεις νοηματικών πεδίων σε επιμέρους *τμήματα ενός συστήματος στο οποίο η ρευστότητα του νοήματος γεννιέται σε εξάρτηση με τις ποικιλίες των διαδράσεων και αναδύεται μαζί τους*.
Συνεπώς η τέχνη όπως αναφέρει εμβληματικά ο Roy Ascott αφορά μια συνολική διαδικασία που βρίσκεται σε συνέχεια με τη ζωή, -μπορεί να θεωρηθεί ένα συνδυασμένο σύστημα και όχι ένας επιμέρους φορέας απόδοσης ή μετάδοσης ΄νοήματος΄.

διυποκειμενικότητα (γλώσσα, διασωματικότητα) κοινός χώρος

Ο Thomas J.Csordas[72] εστιάζει στη σύσταση του διυποκειμενικού (διασωματικού) τόπου της διάδρασης, στην ουσία και τη φύση της.
Ακολουθεί τα ίχνη της εννοιολογικής ακολουθίας, από τη διάδραση ως εμπεριέχουσας νοήματος προς την διυποκειμενικότητα, και από την διυποκειμενικότητα μέχρι τη συμπαρουσία των *΄άλλων Εγώ΄* (alter egos) σε εμένα (στον εαυτό), προς την διασωματική σχέση.
Η Gail Weiss[73] αναφέρει ότι *«για να περιγράψουμε τη σωματικότητα ως διασωματική υλική ύπαρξη πρέπει να δώσουμε έμφαση στο ότι η σωματοποιημένη εμπειρία δεν είναι ιδιωτική υπόθεση, αλλά είναι πάντα ήδη μεσολαβημένη από τις συνεχόμενες αλληλεπιδράσεις με άλλα ανθρώπινα και μη-ανθρώπινα σώματα»,* (Intersubjectivity and Intercorporeality, 2008), καθώς και με τα διαγλωσσικά μη-προφορικά συμβάντα (ενέργεια /διάδραση).
Ο Emmanuel Lévinas θεωρεί ότι η διυποκειμενική σχέση μεταξύ του *Άλλου* και *Εμένα* δεν είναι αμοιβαία και πως είναι ασύμμετρη, απαιτώντας υπευθυνότητα χωρίς ανταπαίτηση αμοιβαιότητας. (Lévinas, 1989).

Ο Thomas Csordas εξετάζει δύο περιπτώσεις διάδρασης όπου:
.1. ο διασωματικός σύνδεσμος μεταξύ των συμμετεχόντων βρίσκεται στα χέρια, και,
.2. ο διασωματικός σύνδεσμος βρίσκεται στα χείλη.

Σε αυτές τις περιπτώσεις παρεμβάλλονται βαθμοί διαφορετικών στοιχείων σωματικότητας που περιλαμβάνουν συμπεριφορές: -της γλώσσας, -της χειρονομίας, -του αγγίγματος, -της εθιμοτυπίας (πρωτόκολλου), -της διαφορετικότητας, -του αυθορμητισμού, -της σωματικής εικόνας, -του συντονισμού, -της μίμησης, και -της αμεσότητας.
Σύμφωνα με τον Thomas Csordas, ο Edward Sapir[74] θεωρεί ότι οι διαδράσεις των ξεχωριστών υποκειμένων ανήκουν στον πραγματικό (αντικειμενικό) τόπο του πολιτισμού, ενώ η υποκειμενική πλευρά ανήκει στον κόσμο των νοημάτων (της πνευματικότητας), στον οποίο κάθε ένα από τα υποκείμενα μπορούν να είναι ασυνείδητα αφηρημένα σε σχέση με τον εαυτό τους, ως προς την επίγνωση της συμμετοχής τους σε αυτές τις διαδράσεις.

Συνεπώς ο Thomas Csordas συμπεραίνει ότι αν το νόημα καταλαμβάνει την περιοχή της ΄υποκειμενικής πλευράς΄ τότε *η διάδραση θα πρέπει να ανήκει στην ΄αντικειμενική πλευρά΄*.
Το ανοικτό αυτό χάσμα στις δύο διαστάσεις του πολιτισμού (αντικειμενική και υποκειμενική) προκύπτει αν σκεφτούμε το νόημα ως υποκειμενική αφαίρεση η οποία αποδίδεται εντελώς διανοητικά, και αν αντιληφθούμε τη διάδραση ως αντικειμενική κατάσταση, πράγμα που σημαίνει ότι θα πρέπει να την θεωρήσουμε ως απλή συμπεριφορά (χωρίς νοηματοδότηση).
Η προβληματοποίηση της σχέσης (υποκειμενικότητα και αντικειμενικότητα) εντοπίζεται στην αναγνώριση ταυτόχρονα του υποκειμενικού νοήματος και της αντικειμενικής διάδρασης ως ενός διπλού τόπου στον πολιτισμό[75].
Όμως ο Thomas Csordas θεωρεί ότι δεν είμαστε ούτε απομονωμένα υποκείμενα που πρέπει να γεφυρώσουμε το χάσμα της ατομικότητά μας, ούτε μόνο συμμετέχοντες στην ίδια διαμοιρασμένη αντικειμενική πραγματικότητα[76]. (Intersubjectivity and Intercorporeality, 2008).
Ο Thomas Csordas διαβλέπει επίσης ότι το πρόβλημα με τη χρήση του όρου ΄επικοινωνία΄ σε σχέση με το μη-προφορικό είναι ότι εστιάζει την προσοχή μας στον κώδικα, ενώ το πρόβλημα με την χρήση της *΄γλώσσας΄* αντίστοιχα είναι ότι εστιάζει την προσοχή μας στην γραμματική ή στο σύστημα.
Αυτή η αναλογία θεωρεί ότι παρουσιάζεται ανεπιτυχώς στον όρο *΄σωματική γλώσσα΄* για να χαρακτηρίσει εκείνο το οποίο είναι μη- προφορικό, δηλαδή το Άλλο της γλώσσας που δεν είναι κυριολεκτικά γλώσσα, *που είναι ακριβώς η μη-γλώσσα*. (Intersubjectivity and Intercorporeality, 2008).
Θεωρεί ότι η γλώσσα είναι άδεια, παραμένει χωρίς νόημα εάν δεν συνεργάζεται με το μη-προφορικό της γλώσσας[77] (δηλαδή τη σωματική μη-γλώσσα που παίρνει μέρος στην αντικειμενική αντίδραση - διάδραση) ως διασωματικό στοιχείο επικοινωνίας που ενημερώνεται από την αρχή της αναλογίας (ενέργεια /διάδραση), καθώς και την ασυναίσθητη επιτελεστική επανάληψη που είναι θεμελιώδης επίσης για την διυποκειμενικότητα.

Ο Emile Benveniste σχετικά με τη φύση του γλωσσικού σημείου[78] συνδέει το ηχητικό αντικείμενο που εκφέρεται λογοθετικά με το περιεχόμενο του ηχητικού αντικείμενου, θεωρώντας ότι ο δεσμός της έννοιας με τον ήχο που την εκφέρει στην *εκλογή που καλεί το τάδε ακουστικό τεμάχιο για την τάδε ιδέα, δεν είναι διόλου αυθαίρετη· αυτό το ακουστικό τεμάχιο δεν θα υπήρχε χωρίς την αντίστοιχη ιδέα και τανάπαλιν*. (Benveniste, 1996).

Ο Emile Benveniste αναφέρεται στον Ferdinand de Saussure, ο οποίος υποστήριζε αντίθετα ότι η σχέση ακουστικού τεμαχίου και ιδέας είναι τελείως αυθαίρετη, επικαλούμενος (παραδείγματα όπως) την παρουσία ενός πραγματικού αντικειμένου για το οποίο μπορούν να αναφέρονται δύο εντελώς ανεξάρτητα διαφορετικά σημεία χωρίς να δικαιολογούν την λεκτική καταγωγή τους.
Θεωρεί (ο Emile Benveniste) όμως ότι «(…) *δεν υπάρχουν προαποκατεστημένες ιδέες, και τίποτα δε διακρίνεται πριν από την εμφάνιση της γλώσσας*», (Benveniste, 1996), πράγμα που σημαίνει ότι η εννοιολογική κατασκευή της σημασίας αλλά και της ίδιας της νόησης δομείται στο γλωσσικό στοιχείο που αποδίδει νόημα στα συμφραζόμενα.
Συνεχίζει υποστηρίζοντας ότι (η νόηση) *το πνεύμα, αντίθετα δέχεται ως ηχητική μορφή μόνον εκείνη που χρησιμεύει ως υποστήριγμα μιας παράστασης* (μνήμη) *που μπορεί να βρει την ταυτότητά της·* (σε εκείνη) *ειδάλλως την αποδιώχνει σαν άγνωστη ή ξένη*[79].
Ανάμεσα στη ρήση ΄η πραγματικότητα δημιουργείται από τη γλώσσα΄ (τα πάντα είναι κείμενο) και στη ρήση ΄η πραγματικότητα διαμεσολαβείται από τη γλώσσα΄ βρίσκεται πάντοτε η γλώσσα που γεφυρώνει το κενό μεταξύ της αντικειμενικής συμπεριφοράς ή του συστήματος και του υποκειμενικού νοήματος.

Ο Thomas Csordas θεωρεί ότι για να περιγράψουμε την διυποκειμενικότητα (αντικειμενικό περιβάλλον) στη μορφή της διασωματικότητας[80] (-της υλικής ύπαρξης) (διυποκειμενικό περιβάλλον) θα πρέπει να την σκεφτούμε ως μια αφαιρετική σχέση ανάμεσα στις δύο θεωρητικές οντότητες, και επειδή τα σώματα είναι ήδη εγκατεστημένα σε μια σχέση το ένα με το άλλο, η διυποκειμενικότητα γίνεται πρωτεύουσας σημασίας.
Η διυποκειμενικότητα (προσωπική ή συλλογική εντύπωση) δεν αφορά μόνο τη μικρο-διάδραση μερικών απομονωμένων υποκειμένων αλλά σύμφωνα με τον Edmund Husserl, μια ευρύτερη κοινότητα από Εγώ.
Θεωρείται ουσιώδης επίσης στη *διαλογική αισθητική* (του Grant Kester) όπου σύμφωνα με τον Mikhail Bakhtin εισάγεται μέσα από την πράξη της ανταλλαγής (Kester, 2004), ή της συνομιλίας (Gordon Pask).
Η πράξη του διαλόγου, της *επικοινωνιακής διάδρασης*, όπως περιγράφεται στον Mikhail Bakhtin επιτελείται μέσα από τη συνεργατική διάδραση.
Παράγει νέες μορφές υποκειμενικότητας μέσα από την συνομιλία που λειτουργεί ως διαδικασία μορφοποίησης του εαυτού και της ταυτότητας, τροποποιώντας και εμπλουτίζοντας τον εαυτό, διαμορφώνοντας το υποκείμενο[81]. (Kester, 2004).

.1. Συλλογικές Εικαστικές Διαλογικές Πρακτικές: Σχεσιακότητα

Στο διευρυμένο περιβάλλον των συλλογικών πρακτικών αποδίδεται έμφαση στην ανάκτηση των κοινωνικών δεσμών προβάλλοντας στη δημόσια σφαίρα ερωτήματα γύρω από τον δημόσιο χαρακτήρα, καθώς κ.α., μέσα από κοινωνικά εμπλεκόμενες διαλογικές πρακτικές τέχνης που βασίζονται: στη σχεσιακότητα, στη συμμετοχικότητα, στη συνεργατικότητα, κ.α. προσανατολισμένες -στην-κοινότητα.

σχεσιακή ταυτότητα –ρίζα

Σύμφωνα με τον Martin Buber ο πρωταρχικός κόσμος του *΄Εγώ-Εσύ΄* (*I-Thou)* εγκαθιστά τον κόσμο της σχέσης που ανέρχεται μέσα από τρείς (3) σφαίρες της ζωής οι οποίες αφορούν:
.1. τη σχέση *με τη φύση* (κάτω από το επίπεδο της ομιλίας).
.2. τη σχέση *με τους ανθρώπους* (που είναι μια ανοικτή σχέση στη μορφή της ομιλίας προς το *Εσύ*).
.3. τη σχέση *με τις νοητές μορφές* (που δεν χρησιμοποιεί την ομιλία αλλά όμως την γεννά). (Buber, 1937).

Ο Édouard Glissant[82] στην μεταποικιοκρατική κριτική που ασκεί, αναφέρεται στις αντιθετικές έννοιες, *της ρίζας*[83] και *του ριζώματος* προτείνοντας τον επαναπροσδιορισμό της έννοιας της ταυτότητας στο πλαίσιο της συγκρότησης της *Σχέσης*.
Η ιδέα της *΄Σχέσης΄* για τον Édouard Glissant (που (…) *δεν προέρχεται από πράγματα που είναι ξένα αλλά από διαμοιρασμένη γνώση*) αποτελεί θετική έννοια στη θέση της φθαρμένης και ολοκληρωτικής έννοιας της *ταυτότητας*. (Glissant, 2005).
Η *΄Σχέση΄*, όπως αναφέρει ο Édouard Glissant, είναι *πολυγλωσσική*, είναι εξαρτημένη και έχει ανάγκη από την απόσταση.
Επαναπροσδιορίζεται από την μυθο-ποιητική σκέψη της περιπλανώμενης (νομαδικής) ζωής και του ριζώματος σε μια *πολλαπλή σχέση με το Άλλο*.
Στη ριζωματική σκέψη ενυπάρχουν, ο νομαδισμός, η περιπλάνηση και η εξορία, (που εμφανίζονται και στα επικά έργα του Ομήρου, *Ιλιάδα* και *Οδύσσεια*), μαζί με την επιθυμία να πάει κανείς ενάντια στις ρίζες, κάτι που εντείνεται από την πρόκληση της περιπλάνησης του ταξιδιού.
Αυτές οι έννοιες παράλληλα με τον σκεπτικισμό ή την αναρχία, αποτελούν τις αρχές που κατοικούν πίσω από αυτό που ονομάζει ο Édouard Glissant, *Ποιητική της Σχέσης, όπου η καθεμιά ταυτότητα επεκτείνεται μέσα από μια* (ασταθή) *σχέση με το Άλλο.* (Glissant, 2005).
Στην *Ποιητική της Σχέσης*, ο πλανόδιος (που δεν είναι ταξιδιώτης, εξερευνητής, κατακτητής, ή τουρίστας, οι οποίοι *οδηγούνται από έναν προμοντέρνο νομαδισμό* που διακατέχεται από την ταξιδιωτική ταυτότητα), αντιπαλεύει να γνωρίσει την ολικότητα του κόσμου, γνωρίζοντας ότι αυτή την επιθυμία του *δεν θα την εκπληρώσει ποτέ,*- και γνωρίζοντας επίσης

ότι το ανέφικτο της επιθυμίας του αυτής *επιτελεί την ομορφιά του κόσμου*. (Glissant, 2005).

Ο Édouard Glissant αναφέρεται σε δύο μορφές νομαδισμού ιστορικά (που είναι χωρίς ρίζες), τον ΄κυκλικό΄ νομαδισμό[84] και τον νομαδισμό ΄τύπου βέλους΄, διαχωρίζοντας και συνδέοντας τον πρώτο τύπο (που εκλείπει σήμερα) με τη ριζωματική σκέψη, την απεδαφικοποίηση, και την απόσταση που διατηρούν αυτές οι έννοιες με την ταυτότητα.
.1. Ο *κυκλικός νομαδισμός* είναι μια διαλεκτική μορφή εγκατάστασης χωρίς θεμελιωμένες ρίζες. Η λειτουργία του (όπως αναφέρει ο Édouard Glissant) είναι να διασφαλίσει την επιβίωση της ομάδας που μετακινείται γύρω από τους πόρους που επιφέρει αυτή η κυκλικότητα-σε-κίνηση (περιστροφικότητα).
Στην πρακτική αυτή του νομαδισμού οι πληθυσμοί μετακινούνται ταξιδεύοντας περιπλανούμενοι, -καθοδηγούμενοι στην μετακίνησή τους από τις ειδικές ανάγκες της επιβίωσης, όπου η τόλμη και η επιθετικότητα δεν παίζουν κανένα ρόλο. (Glissant, 2005).
.2. Ο *νομαδισμός τύπου βέλους είναι μια καταστροφική επιθυμία για νομαδική εγκατάσταση* χωρίς επίσης προϋπάρχουσες θεμελιωμένες ρίζες. Είναι όμως ένας νομαδισμός που εισβάλλει, *μια απόλυτη εμπρόσθια προβολή* που κατακτά περιοχές μέσα από την καταστροφή των κατεχόμενων, και την κατοχή τους. (Glissant, 2005).

Η *ταυτότητα* κατορθώνεται από τη στιγμή που οι κοινότητες επιχειρούν να αναγνωρίσουν το δικαίωμά τους στην κατοχή μιας περιοχής μέσα από τους μύθους του παρελθόντος ή την αποκάλυψη του κόσμου. Η σχέση με τη γη γίνεται αρκετά βεβιασμένη (λεηλατώντας) και συνδέεται με την ταυτότητα με κάθε φροντίδα, αξιώνοντας στη συνείδηση μιας γενεαλογίας να εγγράφεται αυτή η ταυτότητα στην περιοχή.
Ο Édouard Glissant αντιλαμβάνεται ότι το ζήτημα της *ταυτότητας*[85] ξεκινά από την πρόσληψη του εαυτού.
Θεωρεί ότι στη διαδικασία αυτοαντίληψης παρεμβαίνει συνεχώς μια μη-προσδιορισμένη δυαδικότητα (είμαι ξένος ή πολίτης;) που έχει επίπτωση στην ιδέα για το Άλλο (είναι επισκέπτης ή ντόπιος, κατακτητής ή κατακτημένος;).
Πιστεύει ότι *δεν θα αποδράσει κανείς από αυτήν τη δυαδικότητα μέχρι να αναγνωρίσει τις διαφορές*, όχι ως καταδικαστικές και επιζήμιες ιδιότητες, αλλά (…) *μακριά από τις ραφιναρισμένες ιεραρχίες του γενικευμένου*[86] του καθολικού και του οικουμενικού, κατανοώντας τον Άλλο ως πολλαπλότητα, -ως πολλαπλή ταυτότητα, όπου η ταυτότητα[87] προσδιορίζεται ως *ικανότητα για ποικιλία*. (Glissant, 2005).

Ο Édouard Glissant διαφοροποιεί την έννοια της *Ταυτότητας της Ρίζας*[88] από τη *Σχεσιακή Ταυτότητα*[89] θεωρώντας ότι η *Σχεσιακή Ταυτότητα* προβάλλει το χαοτικό δίκτυο των σχέσεων-σε-κίνηση, μιας απεδαφικοποιημένης ριζωματικής περιπλάνησης[90] που είναι αντίθετη με την παλιά ιδέα της *Ταυτότητας της Ρίζας*, η οποία προβάλει, το μακρινό παρελθόν, το μύθο, και το έπος της δημιουργίας, κρύβοντας τη βία του δεσμού και της κοινότητας, ενώ επιζητά να μετατρέπει τη γη που καταλαμβάνει σε εδαφικές επικράτειες, οι οποίες συχνά προβάλλονται επεκτατικά και κυριαρχικά προς άλλες εδαφικότητες. (Glissant, 2005).

σχεσιακές (διαλογικές) εικαστικές πρακτικές

Ο Nicolas Bourriaud[91] εισάγοντας τη *σχεσιακή αισθητική* θεωρία[92] αποβλέπει στην αποτίμηση των εικαστικών πρακτικών *στη βάση των διανθρώπινων σχέσεων, τις οποίες αντιπροσωπεύουν, παράγουν ή υποκινούν.*
Η κυρίαρχη μορφή των σχεσιακών έργων βασίζεται σε υβριδικές εγκαταστάσεις που συνδέουν, -την αρχιτεκτονική, -την τέχνη, -τη μουσική, -το θέατρο, και επιτρέπουν επιτελεστικές δράσεις οι οποίες στοχεύουν στην ανάδυση επικοινωνιακών δομών κοινωνικότητας.
Το σχεσιακό μοντέλο για τον Nicolas Bourriaud προσεγγίζεται στη βάση του *ανοικτού έργου* κάτω από το οποίο τονίζεται η ρευστή ταυτότητα των εικαστικών έργων των δεκαετιών ‘80 και ‘90. Κινούνται ανάμεσα στις κλασσικές μορφές τέχνης όπως: στη γλυπτική των κατασκευών, στην εικαστική εγκατάσταση και στην περφόρμανς (*performance*).
Οι καλλιτέχνες διεκδικούν τη συμμετοχή του κοινού, περισσότερο ως δείγματα εκφρασμένης (εφήμερης) κοινωνικότητας παρά ως κοινωνικές διεκδικήσεις οι οποίες αναπτύσσονται στη δημόσια σφαίρα και έχουν διάρκεια, καλλιεργώντας πεδία κοινωνικού διαλόγου που αγγίζουν μορφές ακτιβισμού.

Κατά τη γνώμη του Nicolas Bourriaud η συμμετοχή του θεατή στα έργα της *σχεσιακής αισθητικής* μπορεί να κατανοηθεί μέσα από την πολιτισμική κληρονομιά των συμβάντων και των γεγονότων (*events, happenings*) του Fluxus και των σωματικών επιτελέσεων της περφόρμανς (*performance*) του 1960.
Συνεπώς η γενικότερη μορφή των *σχεσιακών μικρο-τοπιών* (όπως τις ονομάζει), ανάγεται στην εποχή της μοντέρνας αμφισβήτησης του ΄60.
Ο Nicolas Bourriaud θεωρεί ότι αν μια εικαστική δουλειά είναι επιτυχημένη *τότε θα είναι ανοικτή στον διάλογο, στη συζήτηση και στην διαπραγμάτευση,* μέσα στη *σχεσιακή σφαίρα των διανθρώπινων σχέσεων, εμπλέκοντας μεθόδους κοινωνικών ανταλλαγών και διάδραση με τον θεατή στην αισθητική εμπειρία που προσφέρεται και στις διάφορες επικοινωνιακές διαδικασίες,* ως *εργαλεία που εξυπηρετούν τη σύνδεση των ατόμων και των ανθρωπίνων ομάδων μαζί.* (Bourriaud, 1998).
Όπως αναφέρει (ο Nicolas Bourriaud) οι εικαστικοί προτείνουν ως εικαστικά έργα *στιγμές κοινωνικότητας* ή *αντικείμενα που την παράγουν* (…) *μέσα από μικρές χειρονομίες.*
Προτείνονται αποστολές[93] (συναντήσεις με ξένους, παρακολούθηση, βιογραφική εμπλοκή[94]) που επικοινωνούνται με τους θεατές με την επιστράτευση διευρυμένων διάχυτων συνολικών ποιητικών και πολύπτυχων εικαστικών εκφράσεων και επεξεργασιών που συμπεριλαμβάνουν: -ρητορικές εκθεσιακών μορφών συνδυασμένες με επιμελητικές χωρικές πρακτικές (-αρχεία, -επιτελέσεις δράσεων, -εκτελέσεις /περφόρμανς, -εγκαταστάσεις, -ταξινομήσεις, -επιλογές, -απογραφές, -επαναχρήσεις /ενεργοποιήσεις, -μεταφορτώσεις), διαφορετικών στοιχείων και πραγμάτων.

Η σχεσιακή τέχνη σύμφωνα με τον Nicolas Bourriaud δεν είναι η αναβίωση κάποιου κινήματος ή η επιστροφή κάποιου στυλ. Βασική της απαίτηση είναι η επικέντρωση στη σφαίρα των διανθρώπινων σχέσεων στη μορφή του εικαστικού έργου που παράγεται ως τόπος συνάντησης, κάτι που (όπως αναφέρει ο Nicolas Bourriaud) δεν βρίσκει προηγούμενο

παράδειγμα στην ιστορία της τέχνης[95].
Όπως ορίζει το σχεσιακό έργο αυτό *συνιστά μια μορφή διάταξης* που επιδιώκει τη γέννηση σχέσεων ανάμεσα στους ανθρώπους, (…) *-γεννιέται από μια κοινωνική διαδικασία που έχει ως βασικό της στοιχείο την διανθρώπινη ανταλλαγή* η οποία καλλιεργείται και μεθοδεύεται από το έργο.
Η παρουσία του *θα πρέπει να θεωρηθεί ως ένα αισθητικό αντικείμενο αφ' εαυτού με τους ανθρώπους να αποτελούν συστατικό στοιχείο του χώρου* (Bourriaud, 1998), (όπως συμβαίνει με τις εικαστικές εγκαταστάσεις γενικότερα).
Η σχεσιακή τέχνη, όπως προτείνεται από τον Nicolas Bourriaud, είναι *μια σειρά εικαστικών πρακτικών που λαμβάνουν ως βάση για το θεωρητικό και το πρακτικό τους σημείο εκκίνησης · το κοινωνικό περιεχόμενο* αποσκοπώντας σε αυτό (σύμφωνα με εκείνον), που εκδηλώνονται ως *συνολικές διανθρώπινες σχέσεις παρά ως ένας ανεξάρτητος και ιδιωτικός χώρος.* (Bourriaud, 1998 pp. 112,113).

***΄σχεσιακή αισθητική΄*: κριτική**

Ο σχεσιακός χώρος στη *σχεσιακή αισθητική* (του Nicolas Bourriaud) αφορά την κατασκευή ενός είδους εφήμερου κοινωνικού χώρου ως αποτέλεσμα πράξεων *μεταπαραγωγής*.
Ζωντανεύει γύρω από το κεντρικής σημασίας υποκείμενο της σχεσιακής δραστηριότητας, τον εικαστικό, όπως συμβαίνει ανάλογα και στην ατομική εκτέλεση μιας παράστασης (*performance*), -τον παραγωγό του δρώμενου (είτε σπανιότερα συνεργαζόμενους εικαστικούς).
Κάτω από την έννοια της κληρονομημένης παράδοσης της νεότερης μοντέρνας πρωτοπορίας και του πειραματισμού, ο ρόλος του εικαστικού περιορίζεται στον έλεγχο και στη διαχείριση της καλλιτεχνικής δραστηριότητας. Η καλλιτεχνική δραστηριότητα προσανατολίζεται και εστιάζεται γύρω από το πρόσωπό του, το οποίο αναδεικνύεται σε κεντρικό και προνομιούχο.

Ο Nicolas Bourriaud τοποθετεί τον χώρο της σχεσιακής συνεύρεσης και ανταλλαγής ιστορικά στη γενική έννοια της *΄κατασκευής καταστάσεων΄* σημειώνοντας όμως πως *η ιδέα των ΄καταστάσεων΄ επεκτείνει την ενότητα του χρόνου, του τόπου και της δράσης σε ένα θέατρο που δεν εμπλέκει κατ' ανάγκη την ειλικρινή σχέση με το Άλλο.*
Συνεπώς η δημιουργία των καταστάσεων (από τον Guy Debord) αποτελεί δάνειο για την *σχεσιακή αισθητική* με τους ανθρώπους να αποτελούν το προνομιούχο υλικό στα ζωντανά εικαστικά γεγονότα που κατασκευάζονται. Επίσης η κατασκευή των ανθρώπινων αλληλεπιδράσεων προέρχονται από την τέχνη της περφόρμανς (*performance*) του '60 και τις συμμετοχικές μορφές τέχνης που αποτελούσαν όμως μορφές συλλογικών πολιτικών και κοινωνικών διεκδικήσεων και εμπλοκής στα κοινά και όχι αποκλειστικά καλλιτεχνικά προϊόντα αισθητικής απόλαυσης.
Για εκείνον (…) *η ιδέα των καταστάσεων δεν υποδηλώνει απαραίτητα* (συμβιωτική) *συνύπαρξη με τον συνάνθρωπο… είναι πιθανό επίσης να φαντάζεται κανείς την κατασκευή ΄καταστάσεων΄ για ιδιωτική χρήση,* και όπως επίσης αναφέρει, *η καλλιτεχνική πρακτική* (*γενικά*) *είναι μια αδιάκοπη σχέση με το Άλλο, την ίδια ώρα που αντιπροσωπεύει* και *μια σχέση με τον κόσμο.* (Bourriaud, 1998 p. 85).

Η Suzana Milevska[96] υποστηρίζει ότι η γένεση των συνθηκών για διανθρώπινες σχέσεις, που μπορούν να παρέχουν άμεσες εμπειρίες χωρίς να διαμεσολαβούνται, μπορεί να γίνεται δυνατή μέσω της *σχεσιακής αισθητικής* όπου οι εικαστικές δραστηριότητες εγκαθίστανται ως χώρος κοινωνικών ρωγμών-ρηγματώσεων μέσα στις διανθρώπινες σχέσεις, σε απόσταση από την *΄κοινωνία του θεάματος΄* που παραδοσιακά βρίσκει εφαρμογή στο πρακτικό πεδίο της τέχνης που προορίζεται για να παράγει αναπαραστάσεις. (Milevska, 2007).
Η κριτική[97] από την Claire Bishop[98] απέναντι στη *σχεσιακή αισθητική* του Nicolas Bourriaud εντοπίζεται στο μετατοπισμένο περιβάλλον της *΄σχεσιακής αισθητικοποίησης΄* όπως αναφέρει, *παρόλο που εκείνος* (ο Nicolas Bourriaud) *δίνει έμφαση στο κοινωνικό περιεχόμενο των ανθρώπινων διαδράσεων*[99]. (Bishop, 2006 a).
Η Anna Dezeuze αναφέρει αντίστοιχα πως η *σχεσιακή αισθητική* επιζητά να καταλάβει χώρο στο *διάκενο*[100] ή στις ρωγμές (Michel de Certeau), πάνω στις *΄τακτικές΄*[101] (που είναι επινοητικές αυτοσχέδιες πρακτικές) όμως φαίνεται να έχει βρει πιο καθαρά τον αντιπροσωπευτικό της χώρο στις *΄στρατηγικές΄*[102] (που αντιπροσωπεύουν τον θεσμικό επίσημο σχεδιασμό). (Everyday life, 'relational aesthetics' and the 'transfiguration of the commonplace', 2006).
Οι *τακτικές πρακτικές*, όπως αξιώνει ο Michel de Certeau, μπορούν να ανατρέπουν αποτελεσματικά την καθημερινή ζωή στην οποία είναι εμπεδωμένες.
Ενώ αποτελούν πλειονότητα, εμφανίζονται ως αντίσταση ή αδράνεια, στις περιστάσεις όπου *κάποιος δεν συμμορφώνεται προς τους «κυρίους» και τους το καθιστά αόρατο, είτε όταν τις διασπείρει στα δίκτυα του ιδιωτικού*. (Certeau de, 2010).

Τα εργαλεία της κριτικής ερμηνευτικής του κριτικού τέχνης και φιλόσοφου Arthur Danto (Danto, 2004) όπως σχολιάζει[103] η Anna Dezeuze, περιορίζονται στα πλαίσια της αισθητικής θεωρίας που συνυφαίνονται με τις καθιερωμένες τακτικές του *΄κόσμου της τέχνης΄* σε απόσταση από την *καθημερινή ζωή*.
Αυτό ισχύει επίσης (όπως αναφέρει η Anna Dezeuze) στην περίπτωση του κοινωνικού χώρου της *σχεσιακής αισθητικής* του Nicolas Bourriaud που παράγεται ως έργο, που όπως προσθέτει, *είναι καθαρά αναμεμιγμένο με τον εμπορικό και θεσμικό κόσμο της τέχνης,* σε μια παγκόσμια οικονομία που απαιτεί την αυξημένη ομογενοποίηση των πολιτισμών.
Ο Nicolas Bourriaud θέλει να διατηρήσει αποστάσεις εξίσου από την ιδέα μιας απλής οπτικής παθητικής διαχωρισμένης συμμετοχής του θεατή, η οποία καταγγέλλεται ως απλή θεατρικότητα, και σημειώνει ότι *ο εικαστικός ενθαρρύνει τον παρατηρητή να πάρει θέση εντός της διάταξης, -να της δώσει ζωή, συμπληρώνοντας το έργο, λαμβάνοντας μέρος στη μορφοποίηση του νοήματος.*
Όμως το συνδετικό υλικό της συνύπαρξης όπως προβάλλεται στη σχεσιακή αισθητική αποκτά χαρακτήρα χαλαρών δραστηριοτήτων, ψυχαγωγίας, διασκέδασης, ή εκτόνωσης.
Ο βαθμός συμμετοχής των θεατών σε αυτές τις ΄χαλαρές΄ κατά βάση κοινωνικές δραστηριότητες (αναψυχής) βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στην οπτική αισθητική εμπειρία που αντλείται ατομικά και χωρίς να εμπλέκονται οι συμμετέχοντες στο θέαμα με δημιουργικό τρόπο, με τη δυνατότητα παρεμβάσεων μέσα από τη δράση τους, ώστε να μπορούν να εισάγουν ή να μεταβάλλουν ενεργά τα δεδομένα της εικαστικής δραστηριότητας ή της κατάστασης που βρίσκονται.

Η βασική θέση του Nicolas Bourriaud, ίσως και αντιφατική στο πλαίσιο που την προτείνει, είναι ότι η τέχνη δεν θα πρέπει να ανήκει σε μια ανεξάρτητη και προνομιούχο σφαίρα αλλά να συγχωνεύεται με τη ζωή.
Στην ιδέα της συνέχειας (της διάχυσης) της τέχνης με τη ζωή, ευδοκιμούν λογικές κοινωνικής ανταλλαγής που εξυπηρετούνται από την ενεργοποίηση της εφήμερης *μικρο-κοινότητας* (της σχεσιακής εγκατάστασης) (που οργανώνεται από τους εικαστικούς), αναμένοντας την στιγμιαία ομαδοποίηση των συμμετεχόντων (όπως περιγράφεται στη σχεσιακή αισθητική), που όμως δεν σημαίνει τη δημιουργία μιας (εφήμερης) κοινότητας ή ενός κοινού τόπου.
Σύμφωνα με τον Nicolas Bourriaud η εικαστική δουλειά θα πρέπει να διαθέτει την ποιότητα μιας σχετικής κοινωνικής διαφάνειας και να τίθεται χωριστά από τα άλλα πράγματα που παράγονται από τις ανθρώπινες δραστηριότητες, αφού για εκείνον η σφαίρα της τέχνης παρουσιάζει αυτονομία, ενώ όμως από την άλλη *φτιάχνεται από το ίδιο υλικό, όπως οι κοινωνικές ανταλλαγές.* (Bourriaud, 1998).
Οι χώροι νοηματοδοτούνται και κυρίως επιτελούνται μέσα από παραστασιακές επιτελέσεις καθημερινών πράξεων (παίζοντας μουσική, τρώγοντας, διαμένοντας, διαβάζοντας, μιλώντας) (Michel de Certeau) που έχουν μεγαλύτερη πραγματική βαρύτητα, και αποκτούν κυριολεκτικό περιεχόμενο σε σχέση με τις εικαστικές αυτονομημένες απόπειρες ενεργοποίησης του κοινωνικού στα πλαίσια του αυτόνομου περιβάλλοντος στην τέχνη, για να αντιμετωπίζονται ανεξάρτητα ως αυτούσιες εικαστικές πράξεις[104]. (Lefebvre, 2007 σσ. 173-175).

Ο Nicolas Bourriaud αποδίδει ιδιαίτερη σημασία στον εικαστικό-παραγωγό και ιδιαίτερη αξία στο προϊόν της δουλείας του μέσα στο σύστημα-τέχνη που όμως πρέπει να πετυχαίνει συνδέσεις με ένα ευρύτερο κοινωνικό σύνολο, πέρα από το φιλότεχνο κοινό, στα πλαίσια του παροδικού εκθεσιακού γεγονότος, -εντοπισμένο στους χώρους και τους χρόνους της πραγματικής ζωής. Χωρίς όμως τη διάθεση να αναδύονται επί τόπου τα πραγματικά προβλήματα.
Οι ρόλοι μεταξύ δημιουργών και κοινού διαχωρίζονται αποστασιοποιώντας το κοινό και αυτονομώντας το αποτέλεσμα της εικαστικής δημιουργίας (κάτω από τους όρους της αισθητικής πρόσληψης) ως αισθητικό αντικείμενο, εμπλέκοντας τις μοντέρνες αξιώσεις σε μια σύγχρονη τέχνη.
Τα σχεσιακά έργα (αναφέρει η Claire Bishop) διακατέχονται από την οικονομία των παροχών του δώρου και των εξυπηρετήσεων και εκφράζονται από πρακτικές που δανείζονται στοιχεία από τη μορφή της προσφοράς και της αυτοδιάθεσης στην τέχνη (βλέπε λ.χ. Christine Hill).
Προτείνονται *ως απάντηση προς την παγκόσμια μορφή της απρόσωπης* (ουσιαστικά ανώνυμης) *επικοινωνίας του διαδικτύου*, αντιπροτείνοντας τη φυσική (κενή επί της ουσίας όμως) παρουσία απέναντι στην διαπροσωπική μεσολαβημένη διάδραση. (Bishop, 2004).
Ο Hal Foster συμπληρώνει πως παράγονται γλυκανάλατα (ή νερόβραστα), *ευχάριστα, μπανάλ (τετριμένα) κοινωνικά πλαίσια* που *μας φέρνουν περισσότερο πρόσωπο-με-πρόσωπο*[105], ως μια κλισέ απάντηση απέναντι στην κλισέ ερώτηση περί απρόσωπης επικοινωνίας στο διαδίκτυο.
Εικαστικοί και επιμελητές εκθέσεων[106] οικειοποιούμενοι με πρόχειρο τρόπο τη ρητορική (και όχι τον πολιτισμό, πράγμα του θεωρεί ο Hal Foster) της διαδικτύωσης και της

διαδραστικότητας, των ηλεκτρονικών δικτύων και του ΄*chat room*΄ από τον παγκόσμιο ιστό (διαδίκτυο).
Επίσης θεωρεί πως αντλούν ενδοκειμενικά προγενέστερα κονστρουκτιβιστικά μοντέλα, ουτοπικά οράματα για την τέχνη και εφαρμοσμένες μοντερνιστικές συλλήψεις, κυβερνητικά μοντέλα από των ηλεκτρονικών τεχνών, τα οποία δανείζονται για να τα προσαρμόσουν σήμερα με ευκολία στα χωρικά και κοινωνικά μοντέλα της ΄πλατφόρμας΄, του ΄*σταθμού*΄, του αυτόνομου ΄οργανισμού΄, ώστε να εφαρμόσουν νεόκοπες προτεινόμενες ΄οραματικές΄ τεχνολογίες που απλά σκηνογραφούν με ευκολία τα προγενέστερα ιστορικά ουτοπικά οράματα.
Με ανάλογο τρόπο εμφανίζονται παλιότερα θεωρητικά μοντέλα στη *σχεσιακή αισθητική* του Nicolas Bourriaud, η οποία όμως κινείται σε μια κοσμοπολιτική αντίληψη για τον πολιτισμό, για την καλλιέργεια διεπαφών στους θεσμικούς ελεγχόμενους χώρους ή στα πλαίσια των εκθεσιακών γεγονότων (μακριά από τον πραγματικό κόσμο και τη διευρυμένη κοινωνική σφαίρα), αποτιμώντας αυτά τα μοντέλα κάτω από τα φώτα των επίσημων καλλιτεχνικών θεσμών των διοργανώσεων σε μια εικαστική παραγωγή που εντοπίζεται στη δεκαετία του ΄90.

Οι σχεσιακές διαδικασίες ζητούν φαινομενικά να εδραιώσουν την άρση των αισθητικών και άλλων συμβάσεων στην τέχνη σκοπεύοντας στην αναθεώρηση της παγιωμένης παραδοσιακής μορφής του αντικείμενου τέχνης.
Επιζητούν να αντλήσουν και να εντάξουν το περιεχόμενό τους στην καθημερινή εμπειρία των ρευστών διαδράσεων της πραγματικής ζωής, ενώ τελικά διαχειρίζονται στο σύστημα-τέχνη που σαφώς αντλεί ισχύ από Ιδρύματα και θεσμούς της οικονομικής ζωής, αντιφατικά όμως μέσα από τη λογική της απόστασης και της αυτονομίας του εικαστικού έργου από τα φάσματα της πραγματικής ζωής, αντιμετωπίζοντας την τέχνη ως ένα ευχάριστο διάλλειμα.
Στο πνεύμα μιας κληρονομιάς από την εννοιολογική τέχνη, τα απομεινάρια, τα υπολείμματα ή τα παραπροϊόντα των σχεσιακών δράσεων, καθώς και τα αντικείμενα που συμμετέχουν στα περιβάλλοντα των *μικρο-τοπιών*, αντιμετωπίζονται όπως και οι συμμετέχοντες ως εκθεσιακό υλικό, ως τεκμήρια που συχνά απομονώνονται και εκτίθενται, ως αισθητικά προϊόντα που έχουν αισθητική αυτονομία.

σχεσιακότητα: κριτική

Η Claire Bishop[107] στην κριτική της απέναντι στη *σχεσιακή αισθητική* (τον Nicolas Bourriaud), την τοποθετεί στο ιστορικό μεταπολεμικό περιβάλλον της σύγχρονης τέχνης που όπως αναφέρει *μετακινήθηκε από τις διανοητικές μάχες της δεκαετίας του ’80* (*για αρκετούς οι οποίες ξεκίνησαν από τη δεκαετία του ’60*) *καθώς και από την πολιτική ατζέντα στις τέχνες*. (Bishop, 2004).
Η κριτική της εδράζεται στην πολιτική θεωρία των πολιτικών επιστημόνων Chantal Mouffe[108] και Ernesto Laclau[109] αντλώντας στοιχεία για τη δόμηση της υποκειμενικής ταυτότητας (*υποκειμενικότητα*) (από τη θεωρητική σκέψη του Louis Althusser), ότι δεν αντανακλά το υποκείμενο απλά την κοινωνία αλλά την παράγει.
Η Claire Bishop υποστηρίζει ότι τα υποκείμενα ως μη-τετελεσμένα, μη-ολοκληρωμένα (και

μη-κλειστά), σε ένα περιβάλλον διεκδικήσεων και αντιπαραθέσεων παράγουν τη διαμάχη, τη σύγκρουση και τον ανταγωνισμό.
Οι εκδηλωνόμενες διαμάχες δεν χρειάζεται να καταλήγουν απαραίτητα σε πολιτικές συνεύρεσης γύρω από κάποιο σχήμα συνεργασίας ή κοινωνικής συναίνεσης. (Bishop, 2004).
Τα στοιχεία των αντιπαραθέσεων και του ανταγωνισμού ενσωματώνονται στην ιδέα της δημοκρατίας όπως προβάλλεται στον δημόσιο χώρο μαζί με τα στοιχεία των αντιθέσεων.
Θεωρείται ότι αποτελούν το ουσιώδες συστατικό προς-την-δημοκρατία, η οποία δεν είναι στατική συνθήκη, αλλά επιδιώκουμε να την προσεγγίσουμε σε μια αέναη πορεία προς την κατάκτησή της την στιγμή που συνολικά διαφεύγει και επαναπροσδιορίζεται συνεχώς.
Όμως η πληθυντική αυτή έννοια της συμμετοχικής δημοκρατίας σχηματίζεται επίσης στις συνθήκες του αδύνατου (του ανταγωνισμού), και υπό αυτή την έννοια οι διανθρώπινες κοινωνικές εφήμερες σχέσεις της *σχεσιακής αισθητικής* του Nicolas Bourriaud, για την Claire Bishop, δεν είναι πραγματικά δημοκρατικές.

Η σχεσιακή τέχνη σύμφωνα με την Claire Bishop *κινητοποιεί καταστάσεις όπου ο θεατής δεν απευθύνεται σε μια συλλογική* υπάρχουσα *κοινωνική οργάνωση – οντότητα* (πραγματικότητα), *αλλά επί της ουσίας* υπάρχει μόνο *μέσα σε αυτή* την ετεροτοπική κοινότητα της εικαστικής εγκατάστασης (Boris Groys) (*ανεξάρτητα από το πόσο εφήμερη ή ουτοπική μπορεί να είναι*). (Bishop, 2004).
Η οικειοποίηση από τους εικαστικούς της ηθικής της αυτο-εξυπηρέτησης, της αυτο-κατασκευής κάτω από τις πρακτικές (DIY) και της μεταπαραγωγής (*postproduction*), η Claire Bishop θεωρεί ότι συνοψίζουν και εξαντλούν όλο το πολιτικό περιεχόμενο της *σχεσιακής αισθητικής*.
Η πολιτική ταυτότητα των σχεσιακών εγκαταστάσεων σύμφωνα με τον ερευνητή Kim Charnley εξαντλείται στις πολιτικές των *΄μοντέλων κοινωνικοποίησης΄* εμπεριέχοντας τον πολιτισμικό μύθο της διαφοράς, ή τις ρητορικές του πειράματος ή της ουτοπίας, παρακάμπτοντας τις δύσκολες αφηγήσεις που είναι ικανές να μετασχηματίζουν τις πολιτικές. (Charnley, 2011).
Η Claire Bishop προσθέτει ότι αξιοποιούν επίσης την μοντερνιστική ιδέα της *ανοικτής δουλειάς* του Umberto Eco, όπου η εικαστική δουλειά θεωρείται ενδεχομενικά ανοικτή σε ερμηνείες και διατυπώσεις, αναπαράγοντας μια απεριόριστη εμβέλεια πιθανών αναγνώσεων αποτελώντας αντανάκλαση των συνθηκών της ύπαρξής μας στον διασπασμένο σύγχρονο (υπερμοντέρνο) πολιτισμό.

Εκτιμά όμως από την άλλη πλευρά ότι η *σχεσιακή αισθητική* είναι κάτι περισσότερο απλά από μια θεωρία για τη *διαδραστική τέχνη*[110].
Τα σχεσιακά κοινωνικά (μικρο)περιβάλλοντα για τον Nicolas Bourriaud προσεγγίζονται ως τόποι ανταλλαγής, ως *μικρο-τοπίες* που παράγουν *κοινότητες*, όμως η Claire Bishop σημειώνει ότι τα μέλη αυτών των ομάδων είναι ελεγχόμενα, καθόσον οι εκθεσιακοί χώροι απευθύνονται σε συγκεκριμένο φιλότεχνο κοινό που είναι ιδιωτικές θεματικές ομάδες[111].
Η παρουσία θεατών στη σχεσιακή εγκατάσταση χαρακτηρίζεται ως μια αποστασιοποιημένη προγραμματισμένη ανάμειξη που δεν επιτελεί ουσιαστικά κοινούς τόπους[112], με την έννοια ότι πρόκειται για μια αδιάφορη, συγκυριακή τυχαία συνύπαρξη μελών από το κοινό που δεν είναι σε κοινωνική μεμεβράνη.

Στην καλύτερη περίπτωση επιδιώκεται προγραμματικά μια στιγμιαία ομαδοποίηση ενός ετερόκλιτου και ανομοιογενούς σώματος συμμετεχόντων, επιχειρώντας τον σχηματισμό *μικρο-κοινότητας, -συνεργατών, -πελατών, -προσκαλεσμένων, -συμπαραγωγών, -πρωταγωνιστών* της δικής τους κατάστασης, που είναι προσωπική και αφορά μόνο τους ίδιους.
Η εικαστική έκφραση της *σχεσιακής αισθητικής* στο σύστημα-τέχνη βασίζεται στη λογική του *δώρου* (χωρίς όμως να είναι ουσιαστικά) με την υποχρέωση της ανταπόδοσης των εύσχημων, ενώ προβάλλεται ως ευγενική κοινωνική χειρονομία ή παραχώρηση μέσα από τρόπους που σκοπεύουν στην ευχαρίστηση και στην καλή προδιάθεση, στα πλαίσια μιας αδιάφορης ή ελαφριάς διασκεδαστικής κατάστασης, στον αντίποδα με τις πραγματικές διεκδικήσεις και τις πραγματικές αντιπαραθέσεις, τις αντιθέσεις, τις διαφορές, και ίσως τις συγκρούσεις μεταξύ συμφερόντων, πράγμα που συμβαίνει στη δημόσια σφαίρα. (Bishop, 2004).
Οι *΄σχεσιακές μικρο-ουτοπίες΄* παραμένουν καθαρά εξαρτημένες από το θεσμό της τέχνης που προγραμματίζει, χορηγεί την άδεια και εγγυάται την ασφάλεια και την αυθεντικότητα της εκτέλεσής τους.
Τα χαρακτηριστικά τους μπορούν επίσης να συνοψιστούν στην περιγραφή του ιστορικού και κριτικού τέχνης Hal Foster, ο οποίος διαβλέπει τις σχεσιακές συνευρέσεις στην τέχνη ως ένα είδος ελαφριού *΄εικαστικού πάρτυ΄*[113] (Foster, 2003), είτε ενός *Pop Party*, (Andy Warhool).
Η *διαλογική σχεσιακή* ανεξάρτητη δράση ως τεχνική μετασχηματισμού του περιβάλλοντος οργανώνει τον τρόπο του σκέπτεσθαι ως τρόπο του πράττειν, ώστε οι συνομιλίες, οι ανταλλαγές και οι διαδράσεις που συμβαίνουν (ανάμεσα σε προγράμματα δράσης) να οργανώνουν ενδιάμεσους χώρους «περιοχών» αμφισημίας. (Certeau de, 1988), (Certeau de, 2010).

ρητορικές ανταγωνισμού και ενσωμάτωσης: κριτική

Η Claire Bishop θεωρεί ότι η συνηθισμένη επιδίωξη για *κινητικότητα* και καινοτομία (*επανεφεύρεση*), που εκδηλώνονται στις εικαστικές τέχνες παρέχουν την δυναμική αύρα των οικονομιών της ελεύθερης αγοράς. Όπως τονίζει στην κριτική της, πέρα από τις ευέλικτες και τις δημοκρατικές μορφές που πρεσβεύουν θα πρέπει κανείς να αναρωτηθεί για το περιεχόμενο και το πλαίσιο αυτών των προθέσεων, επίσης πέρα από την όποια φορμαλιστική διάθεση (την οποία αναγνωρίζει στον Nicolas Bourriaud) που αποδίδει έμφαση στη μορφή ή στο υλικό. Στην κριτική της (η Claire Bishop) τονίζει την πολιτική παθητικότητα που εκφράζουν οι επιλογές του Nicolas Bourriaud, αντιπροτείνοντας πολιτικές ανταγωνισμού (που όμως εκδηλώνονται μέσα από ακτιβιστικές δράσεις[114]). Δεν αναφέρεται σε έναν πραγματικό πολιτικό ακτιβισμό από την πλευρά της τέχνης, αλλά σε ένα αισθητικό μέσο που θα (ανανεώσει) το εσωτερικό πλαίσιο του συστήματος-τέχνη. Χρησιμοποιεί παράλληλα τις μοντερνιστικές ρητορικές του δημόσιου σοκ, μέσα από την θεαματική αποστασιοποιημένη παρουσία *΄γυμνών ζωών΄* (πολιτικών προσφύγων, οικονομικών μεταναστών) που επιστρατεύονται στην ΄πολιτική΄ τέχνη του ανταγωνισμού, ως ανεστραμμένα παραδείγματα έκθετων ζωών από το σύστημα-τέχνη, απέναντι στην ουδέτερη, ευχάριστη, σχεσιακή αισθητική. (Bishop, 2004).

παράδειγμα: κριτική

Οι εγκαταστάσεις του Santiago Sierra που χρησιμοποιούν τις ιερές, αποστερημένες ζωές που στερούνται νομικής υπόστασης, ως ένα είδος περίεργου αξιοθέατου (Cabinet de Curiositès) αποκτούν θεαματικό και ΄ενημερωτικό΄ χαρακτήρα και απευθύνονται στη διαχωρισμένη, απομονωμένη ή αποστασιοποιημένη ελίτ.
Μέσα από τη σκηνοθεσία της έκθεσης έρχονται στα θεσμικά γεγονότα σε ένα ωμό ΄ρεαλιστικό΄ (ρηχό) πλαίσιο, τα ζητήματα της παγκόσμιας επικαιρότητας κάτω από το ΄ελαφρύ΄ προφίλ της πολιτικής του ανταγωνισμού.
Άλλοι δισταγμοί που προκύπτουν από τη χρήση της *΄ιερής ύπαρξης΄* ή της ΄ετερότητας΄ ως εναλλακτική πολιτική τέχνη εντοπίζονται στο επιχείρημα της ρεαλιστικής πληροφόρησης (όμως από την αυτόνομη τέχνη που συγκροτείται στην πραγματική ζωή), ενώ ουσιαστικά φυσικοποιεί, αποενοχοποιεί και νομιμοποιεί στα μάτια των ΄απληροφόρητων΄ ή ανημέρωτων θεατών, τις απάνθρωπες πρακτικές που ισχύουν παγκόσμια.

Από την άλλη δηλώνεται ότι επιδιώκεται να ευαισθητοποιήσουν την κοινή γνώμη, ενώ απευθύνονται προς τον κόσμο της τέχνης, προκαλώντας σοκ, όπως επιχειρούσε η πρωτοπορία, χειραφετώντας, όπως η αντικειμενική αποστασιοποιημένη επιστήμη, την μικροαστική ηθική και αισθητική, όπως αντίστοιχα συνέβαινε ιστορικά με τα εκθετήρια-βιτρίνες στα *δωμάτια των θαυμάτων* (*cabinet de curiosités΄*, ή *wunderkammer*) του πρώιμου μουσείου με τα παράξενα τερατώδη πλάσματα.
Μέσω μιας μοντερνιστικής αισθητικής (τελικά) ο Santiago Sierra εκθέτει ρεαλιστικά σε ένα εξωτερικό από τη ζωή πλαίσιο, στο αποστασιοποιημένο, αυτόνομο σύστημα-τέχνη, απογυμνώνοντας πολύ περισσότερο την ήδη *΄γυμνή ζωή΄* των ΄συνεργατών ΄του.
Προσφέρει χωρίς ταμπού και προκαταλήψεις το προϊόν του, μισθώνοντας στους πραγματικούς χρόνους της ελεύθερης αγοράς για μια επί πληρωμή εξαγοράσιμη (με τιμές πιάτσας) εργασία, παρουσιάζοντας τις ευάλωτες επισφαλείς ζωές σε συνθήκες παράνομης εργασίας ως ζωντανούς νατουραλιστικούς πίνακες (είτε ως αδρανείς φύσεις απονεκρωμένων, -βαλσαμωμένων αντικειμένων τέχνης).
Οι υπεργολαβικές αυτές τακτικές επεκτείνουν την εφιαλτική κατάσταση της *εξαίρεσης* (Agamben, 2007) απέναντι στις επαπειλούμενες, *΄επισφαλείς΄*, *΄ευάλωτες΄* (Butler, 2009), *΄γυμνές ζωές΄* σε αναστολή (Benjamin, 2002 σσ. 26-30), στα πλαίσια των διεθνών εκθέσεων που φιλοξενούν τις *ιεροποιημένες* υπάρξεις. (Agamben, 2005).

Αυτές οι ζωές επιτελούν (Butler, 2010 σσ. 13-20) τους *΄μάρτυρες΄* (Eagleton, 2007 σσ. 150,174) σε μια γενικευμένη κυρίαρχη βία, εκδραματίζοντας στις επιτελεστικές παραστάσεις τους τον ρόλο τους στην πραγματική ζωή του *εξιλαστήριου θύματος*, στα μάτια του απαθούς (κοινού - πλήθους), ουσιαστικά επιτελώντας επίσημα την αυτοεξουδετέρωση του δημόσιου λόγου τους και της ύπαρξής τους, ως αυτούσιο ανεπεξέργαστο υλικό[115]μέσα στο θεσμικό θεαματικό περιβάλλον του συστήματος-τέχνη.
Στα πλαίσια του προβαλλόμενου ανταγωνιστικού διευρυμένου δόγματος της ελεύθερης αγοράς (*όλα έχουν την τιμή τους*), αυτό εισβάλλει στον χώρο της *΄υψηλής΄ τέχνης* καταλαμβάνοντας το επίκεντρο των εφαρμοζόμενων πρακτικών της ΄κινητικότητας΄ και της επαγγελματικής ελαστικότητας.

Το επιχείρημα για τις εγκαταστάσεις ότι αντανακλούν ή απεικονίζουν την πραγματική κατάσταση που επικρατεί στην αγορά (μέσα από την αναλογική λειτουργία του νατουραλιστικού ΄καθρέπτη΄ - πίνακα ζωγραφικής), αναπαριστώντας μιμούμενες την πραγματική ζωή (στη συγκεκριμένη περίπτωση τον ανταγωνισμό και τη βία), απελευθερώνει την ελίτ του συστήματος-τέχνη να καταναλώσει το θέαμα προϊόν με ασφάλεια, χωρίς να αισθάνεται τύψεις, αφού πρόκειται μόνο για οπτικό θέαμα τέχνης, όπως και τους Οργανισμούς (που ίσως συμμετέχουν στο πρόβλημα) απενοχοποιώντας τους στο μερίδιο των κοινών ευθυνών μας.

Ο Santiago Sierra στο ρόλο ενός ήρεμου (*cool*) πολιτικού υποκείμενου, εργαζόμενου, ενσαρκώνει το προφίλ και τη συμπεριφορά του κυνικού επαγγελματία καλλιτέχνη που ενσωματώνεται στο επικρατών κυρίαρχο σύστημα, όπου η εξαγοράσιμη επαγγελματική ζωή του βρίσκεται σε συνέπεια με το έργο του παράγοντας την αυθεντικότητα που επιθυμεί η τέχνη της δεκαετίας του ’80, στην γενικότερη κατάσταση της ελεύθερης αγοράς, που είναι ελεύθερη ως προς την διακίνηση των προϊόντων και των κεφαλαίων, κάτι που δεν ισχύει όμως και για την μετακίνηση των ανθρώπων.
Οι ΄συνεργάτες΄ του Santiago Sierra (νέγροι του τρίτου κόσμου) μεταχειρίζονται από τον εικαστικό δίχως κανένα πέπλο συγκάλυψης, ως απελπισμένα θύματα, όπως είναι, που συμμετέχουν οικειοθελώς σωματικά και επί πληρωμή στο έργο του (προσφέροντας αποκλειστική παράνομη εργασία).
Στην ουσία αντιμετωπίζονται ως μεταποικιακοί σκλάβοι, οι οποίοι διαθέτουν τις παράνομες υπηρεσίες τους και το σώμα τους μέρα-νύκτα (συχνά εγκλωβισμένοι στις εγκαταστάσεις), επιτελώντας στην έκθεση τον ρόλο του φυγά που τους επιβάλλει και τους απευθύνει και στην πραγματική τους ζωή ο δυτικός μεταποικιοκρατικός πολιτισμός, στα πλαίσια της αποκαλυπτικής διάχυσης που επιχειρείται επαναλαμβανόμενα, στα κομβικά (θεσμοκεντρικά) εκθεσιακά μεγάλα τουριστικά εικαστικά γεγονότα.
Διαμέσου μιας ομοιοπαθητικής (πρακτικά όμως ουδέτερης διαδικασίας) ο επισκέπτης οικειοποιείται ένα αντιφατικό σύνολο (ίσως και αποτρόπαιων) στοιχείων (που πιθανά δεν ακουμπούν τη σφαίρα του), ως εκθέματα, χωρίς να παίρνει θέση, διεκδικώντας υπευθυνότητα.

Επιδιώκεται η ανάδυση και η ανάδειξη στο προσκήνιο, μέσα από την όξυνση και την αντίφαση των κοινωνικών - πολιτικών διαστάσεων, του επικρατούντος άνισου ΄ανταγωνισμού΄ στο ΄άσυλο΄ που προσφέρουν τα Ιδρύματα και οι Οργανισμοί για την τέχνη.
Ο θεατής μέσα από την αισθητική εμπειρία που παρέχει ο εικαστικός, αναπαράγει τον παθητικό και μετριοπαθή ρόλο που αναλαμβάνει και στην ΄υπεύθυνη΄ πολιτική του ζωή, θέλοντας να πιστευτεί ότι παραμένει ΄ενεργά κριτικός΄ στα πλαίσια του γεγονότος, -στα όρια της διαστροφής, της αισθητικής απόλαυσης και της ψύχραιμης κατανάλωσης του θεάματος, πέρα από την όποια οπισθοδρομική μπανάλ (για το εκπαιδευμένο στις συμβάσεις της τέχνης, κοινό), ή βάρβαρη αντίδραση που θα κλόνιζε τη σύμβαση του έργου.
Το παραστασιακό ζωντανό γεγονός χειρίζεται μέσα από την αυθεντική διαχείριση της εικόνας, του σοκ και της αντίφασης που παράγεται στα μάτια του ΄χειραφετημένου΄ περαστικού, θεατή-τουρίστα, μαθημένος να παραμένει (διαχωρισμένος) αποστασιοποιημένος και αμέτοχος απέναντι στα γεγονότα που εξελίσσεται μπροστά του (όπως στην πραγματική

ζωή), συντηρώντας τα μεταμοντέρνα όρια τέχνη – ζωή, χωρίς να πρέπει να παρέμβει στο αυτονομημένο ετεροτοπικό περιβάλλον της εγκατάστασης.
Ο Santiago Sierra εκμεταλλεύεται τη μορφή του παραδοσιακού θεατρικού έργου η οποία βασίζεται στη μοντέρνα σύμβαση της απόστασης του θεατή από το θεατρικό δρώμενο (το θέαμα) που εκτελείται απέναντί του σε πραγματικό χρόνο, από πραγματικούς ρόλους.
Το μεταφέρει μαζί με το *τερέν του δημόσιου ανταγωνισμού*, στους ιδιωτικούς, άρτια προφυλαγμένους και ελεγχόμενους με συστήματα επιτήρησης και ασφαλείας ΄αντισηπτικούς΄ θεσμικούς χώρους.

Ο Santiago Sierra στα πλαίσια μιας κριτικής τακτικής δεν εντάσσει τον διάλογο στη δομή της δουλειάς αλλά τον μεταχειρίζεται εξωτερικά μέσα από διαδικασίες ενσωμάτωσης.
Στην επικοινωνιακή πολιτική του επιδιώκει να ενδυναμώσει τους δεσμούς του κοινού με το έργο του δηλώνοντας κατευναστικά και ρεαλιστικά, στον αντίποδα της θεσμικής και πολιτικής κριτικής του ’70, ότι παραιτείται από την προγενέστερη ρομαντική ρητορική[116].
Αντίθετα σύμφωνα με τη διαλογική θεωρία της πολιτιστικής δράσης (του Paulo Freire) η κατασκευή για τους καταπιεσμένους μιας μεταποικιοκρατικής υποκειμενικής συλλογικής ταυτότητας, επιχειρείται μέσα από την κριτική διαλογική συμμετοχική διαδικασία της δράσης (σκέψη-πράξη) (Freire, 1977), από διαδικασίες υποκειμενοποίησης, -που συνοδεύει τα υποκείμενα και όταν βρίσκονται μακριά από τον τόπο τους, στην μητρόπολη. (Agamben, 2007).

[1] Η φυσική ανάμειξη της σωματικής παρουσίας στη φαινομενολογική της διάσταση περιγράφεται από τον El Lissitzky στη διαλογική εγκατάσταση ΄*Demonstration Spaces*΄ (1926), ο οποίος δηλώνει ότι *η διάταξή μας αποσκοπεί να κάνει τον άνθρωπο ενεργό. Αυτό θα πρέπει να είναι η πρόθεση του χώρου* (…) *μέσα από την οπτική εντύπωση των τοίχων που αλλάζουν με την κάθε κίνηση του θεατή στο χώρο*.

[2] Βλέπε επίσης τα κείμενα των: -Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, -Anna Dezeuze, *The 'Do-it-Yourself' Artwork Participation from Fluxus to New Media*, -Christian Kravagna, *Working on the community: models of participatory practice*, -Claire Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*. κ.α..

[3] Βλ. βιβλ.: Maurice Blanchot, *Η λογοτεχνία και το δικαίωμα στο θάνατο*, (2003). Αθήνα: Futura. (Maurice Blanchot, *La Littérature et le droit à la mort*, 1948)

[4] Οι πολιτικές ιδέες του συγγραφέα θα πρέπει να συγκλίνουν με την πολιτική του δράση, -με τον πολιτικό του βίο, την άποψη και τη στάση του, και να απεικονίζονται στο είδος και στο αποτέλεσμα της δημιουργίας του, που θα πρέπει να είναι στραμμένη και εντοπισμένη στην παραγωγική διαδικασία. (Benjamin, 1970).

Η λογοτεχνική καλλιτεχνική ορθότητα που είναι συνέπεια του λόγου του και η πιστότητα των όσων γράφονται από τον συγγραφέα, σύμφωνα με τον Walter Benjamin, ελέγχεται από την πολιτική ορθοέπεια των πράξεών του που θα πρέπει να είναι σε συνέχεια με τις προσωπικές του αντιλήψεις (πεποιθήσεις). Αυτό σημαίνει ότι η ποιότητα ενός έργου συντελείται στο βαθμό που οι δύο αυτές αρχές, η καλλιτεχνική και η πολιτική ορθότητα, ταυτίζονται, προβάλλοντας από κοινού την ανεξάρτητη δημιουργική σκέψη του συγγραφέα. (Benjamin, 1970).

[5] Ο Walter Benjamin αναφέρεται στο χαρακτηριστικό σχόλιο του Sergei Tretyakov (Tretiakov) για τη σοβιετική (ρωσική) εφημερίδα το οποίο σχετίζονταν με τη διαπίστωση ότι στην εφημερίδα *΄η διαφορά ανάμεσα στον συγγραφέα και το κοινό αρχίζει …να εξαφανίζεται΄*.

Η ανάγνωση αυτής της εφημερίδας όπως αναφέρει ο Walter Benjamin γίνονταν από έναν αναγνώστη που ήταν *΄διαρκώς έτοιμος να γίνει συγγραφέας, κάποιος που περιγράφει ή προδιαγράφει,* (*που*)*…σαν ειδικός και αν ακόμα δεν είναι επαγγελματίας, κατακτά τη συγγραφική ιδιότητα΄*. (Benjamin, 1970).

-Βλ. άρθρο: Walter Benjamin. *The Author as Producer*, (1934). *New Left Review*. Jul.-Aug. 1970, I/62. (σ.2).

-Βλ. βιβλ.: K.M. Newton, *Η λογοτεχνική θεωρία του 20ου αιώνα, Ανθολόγιο κειμένων*, (2013). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης.

[6] Ο Gregory Sholette (εικαστικός, συγγραφέας, ιδρυτικό μέλος του Political Art Documentation/Distribution, PAD/D: 1980-1988 και του REPOhistory: 1989-2000), αναφέρει ότι ο Walter Benjamin (Benjamin, 1970) τοποθετούσε τους καλλιτέχνες στην υπηρεσία της εργατικής τάξης, χρησιμοποιώντας ως παραδείγματα: -το επικό θέατρο του Bertolt Brecht, -τις σοβιετικές εφημερίδες που συγγράφονται από τους αναγνώστες τους, και, -τα φωτομοντάζ του John Heartfield, προς μια τέχνη που θα μετασχημάτιζε ενεργά τα καλλιτεχνικά μέσα παραγωγής. (Some Call It Art. From Imaginary Autonomy to Autonomous Collectivity, 2002).

[7] Βέβαια οι δυνατότητες των μέσων και των φορέων μεταλλάσσονται σύμφωνα με τις νέες τεχνικές εφευρέσεις (για παράδειγμα η εμφάνιση των αποθηκευτικών μέσων και των συσκευών αναπαραγωγής είχε ως αποτέλεσμα τον περιορισμό της ζωντανής μουσικής του κοντσέρτου).

Για τον μουσικό συνθέτη Hanns Eisler αυτή η μετάλλαξη σήμαινε επίσης *την εξάλειψη της απόστασης μεταξύ των μουσικών και των ακροατών* και την υποβάθμιση της τεχνικής των εκτελέσεων έναντι του περιεχομένου, μεταμορφώνοντας ένα κονσέρτο σε πολιτική συνάντηση.

-(ό.π.). Βλ. άρθρο: Walter Benjamin, *The Author as Producer*, (1934).

[8] Οι προτάσεις του αυτές υιοθετούνται από τακτικές στην τέχνη που δραστηριοποιούνται σήμερα γύρω από την ιδέα της ανοικτής πηγής, της χορήγησης οδηγιών (*instructions*) και της παροχής εγχειριδίων, βοηθημάτων (*how-to-make*) προς το κοινό ή προς την κοινότητα, κάτω από τις λογικές της κολεκτιβιστικής συλλογικής δραστηριότητας όπου ομάδες δημιουργών, διαμοιράζονται γνώση που προκύπτει μέσα από την πράξη (ως θεωρία) στη μορφή (DIY) *΄do-it-your-self΄* και *΄knowing through doing΄*.

[9] *Κάποιος μπορεί να εφευρίσκει και να τελειοποιεί ανακαλύψεις οι οποίες πρέπει να συνεχίζουν να υπερνικούν την αγορά* (…) *όταν η τεχνολογία ήταν αρκετά προωθημένη ώστε να παράξει το ραδιόφωνο και η κοινωνία δεν ήταν ακόμη αρκετά προωθημένη ώστε να το δεχτεί* (…) *το ραδιόφωνο λειτουργούσε στην πρώτη του φάση ως μια ύπαρξη υποκατάστατο: -για το θέατρο, -την όπερα, -τα κονσέρτα, -τις*

διαλέξεις, -το μουσικό καφενείο, -τον τοπικό τύπο και ούτω καθεξής. (Brecht, 1932).
-Βλ. άρθρο: Bertolt Brecht, *The Radio as an Apparatus of Communication*, (1932). (Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. *Bjitter des Hessischen Landestheaters Darmstadt.* July 1932, No.16).
[10] Ο Bertolt Brecht απέδιδε έμφαση στο *΄να-κάνουμε΄* σύμφωνα με την αρχή ότι *πράττοντας* (*κάνοντας*) *είναι καλύτερο από το να αισθάνεσαι*, στην κατεύθυνση μιας χάκερ (*hacker*) ενσωμάτωσης από οδηγίες τροποποίησης και ανακατασκευής της συσκευής του ραδιοφώνου στην εικαστική μορφή μιας συσκευής ή διάταξης παράλληλης εκπομπής και λήψης, ακρόασης και δημιουργικής παραγωγής.
[11] Ένα αντίστοιχο παράδειγμα ενός ουτοπικού ανάλογου διαλογικού μοντέλου, το οποίο ανοίγονταν στη συμμετοχή των τοπικών ακροατών είναι το εικαστικό έργο που σχεδίασε ο Bertolt Brecht για το μουσικό φεστιβάλ του Baden-Baden, *Der Flug der Lindberghs* (1929), το οποίο δεν διεκδίκησε κάποια αισθητική ή επαναστατική αξία όπως αναφέρει αλλά καλούσε τον ακροατή σε ένα είδος αντίστασης μέσα από την έκδοσή του ως παραγωγού. (Brecht, 1932).
[12] Είναι συγγραφέας, φιλόσοφος και θεωρητικός της λογοτεχνίας.
-(ό.π.). Βλ. βιβλίο: Maurice Blanchot, *Η λογοτεχνία και το δικαίωμα στο θάνατο,* (1948). Αθήνα: Futura, (2003).
[13] *Ο δημιουργός που γράφει επακριβώς για το κοινό είναι αλήθεια πως δεν συγγράφει, -το κοινό είναι εκείνο που συγγράφει* χωρίς όμως να υπάρχει στην πραγματικότητα τίποτα, *-ούτε ανάγνωση, -ούτε συγγραφή*. (Blanchot, 2003 σσ. 17-19).
[14] Ο Maurice Blanchot πιστεύει ότι *ο συγγραφέας δεν υπάρχει παρά μονάχα μέσα στο έργο του*, στο οποίο εξαφανίζεται. Υπάρχει μόνο ως *κοινή παράξενη πραγματικότητα που φτιάχτηκε και χαλάστηκε από την αντενέργεια των πραγματικοτήτων.* (Blanchot, 2003).
[15] Όμως ο αναγνώστης συνεχίζει ο Maurice Blanchot *δεν θέλει ένα έργο γραμμένο για τον ίδιο,* (…) *οι άλλοι δεν θέλουν να ακούσουν τη δική τους φωνή.* (Blanchot, 2003).
[16] Ο Terry Eagleton καταλήγει επίσης για τα έργα τέχνης σε μια ιστορική προοπτική, ότι είτε είναι γραμμικής ανάπτυξης είτε όχι, συνδέονται με την ενεργή δημιουργική ανάμειξη του ακροατήριου (του κοινού). Φτάσαμε *να κατανοήσουμε* ότι *ο ένας από τους παραγωγούς* (*των κειμένων*) *είναι ο αναγνώστης, ο θεατής ή ο ακροατής, που είναι ο αποδέκτης του καλλιτεχνικού έργου, και ο συν-δημιουργός του, χωρίς τον οποίο δεν θα υπήρχε* (το καλλιτεχνικό έργο).
-Βλ. βιβλ.: Terry Eagleton, *After Theory*, (2004).
[17] Ο ιστορικός τέχνης Hal Foster στο άρθρο του που δημοσιεύτηκε με τους διαφορετικούς τίτλους, *Arty Party*, και *Chat Rooms* (2003), κατατάσσει τα σύγχρονα εικαστικά έργα σε μια τυπολογία που καλύπτει όπως αναφέρει τους χώρους *ανάμεσα στις δημόσιες εγκαταστάσεις, στις δυσδιάκριτες εκτελέσεις και στα ιδιωτικά αρχεία,* -τα οποία *μπορεί κανείς να βρει εκτός των αιθουσών τέχνης.* Αυτά τα έργα είναι δύσκολο (στο σύστημα-τέχνη) να αποκρυπτογραφηθούν με αισθητικούς όρους. Αναφέρει χαρακτηριστικά ότι *στις μέρες μας ΄Ο θάνατος του συγγραφέα΄ δε σημαίνει ΄τη γένεση του αναγνώστη΄ όπως πιθανολόγησε ο Roland Barthes τόσο, όσο τη σύγχυση του θεατή.* (Foster, 2003).
[18] Βλ. βιβλ.: Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, N.Y.: Lukas & Sternberg. (2002).
[19] Βλ. βιβλ.: Roland Barthes. *Πόσες αναγνώσεις;* (2001). στο:[συγγρ.] συλλογικό, [επιμ.] Γ. Κουζέλης. [μεταφρ.] Κ. Καψαμπέλη. Γραφή και ανάγνωση: Για τη χρήση της γλώσσας στις επιστήμες. Αθήνα: Ε.Μ.Ε.Α.–Νήσος. (2001). Τόμ. Τοπικά γ', (σσ. 47-48).
-Βλ. άρθρο: Jorge Louis Borges, *Ο κήπος των διχαλωτών μονοπατιών*, (1941). [επίσης στο: *Μυθοπλασίες*. & στο: *Λαβύρινθοι*. & στο: *Άπαντα τα Πεζά Ι*, (2014). Αθήνα: Πατάκης].
[20] Βλ. βιβλ.: William Kurtz Jr. Wimsatt - Monroe C. Beardsley, *The Intentional Fallacy*, στο: The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry. Lexington: University of Kentucky Press, (1954).
[21] Αναφέρουν χαρακτηριστικά ότι το νόημα ενός ποιήματος το οποίο παράγεται με την ανάγνωση, *μπορεί να είναι προσωπικό φυσικά, με βάση την αίσθηση πως ένα ποίημα εκφράζει μια προσωπικότητα, ή μια κατάσταση της ψυχής, παρά αν το αντιληφθούμε ως ένα φυσικό* (απόλυτο) *αντικείμενο όπως ένα μήλο, -ακόμα όμως και αν ένα μικρό λυρικό ποίημα είναι δραματικό, επεμβαίνει η αντίδραση του ομιλητή* (εκφωνητή) που απαγγέλει (η ερμηνεία), *ανεξάρτητα από το πόσο αφηρημένα προσλαμβάνεται* (…). *Το ποίημα δεν αποτελεί κριτική αφ' εαυτού, ούτε είναι* (η κριτική) *του συγγραφέα, είναι αποσπασμένο από τον συγγραφέα με τη γέννησή του και πηγαίνει, σε σχέση με τον κόσμο, πέρα από τη δύναμη που σκοπεύει αυτό, ή πέρα από τον έλεγχό του. Το ποίημα ανήκει στο κοινό. Ενσωματώνεται στη γλώσσα και η ιδιόμορφη κατοχή του κοινού αποτελεί για τον άνθρωπο αντικείμενο κοινής γνώσης.*

-(ό.π.). Βλ. βιβλ.: William Kurtz Jr. Wimsatt - Monroe C. Beardsley, *The Intentional Fallacy*, στο: The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry. Lexington: University of Kentucky Press, (1954).

[22] Οι σύγχρονες παραστάσεις σε περιβάλλοντα εμβύθισης στην *΄επιτελεστική χορογραφική εγκατάσταση΄ εγείρουν ερωτήματα σχετικά με τη φύση της πνευματικής δημιουργίας του εκτελεστή*, -αν δηλαδή ο περφόρμερ (*performer*) (ή ο ακροατής) ενδυναμώνεται να αλλάξει το περιβάλλον αντικαθιστώντας στοιχεία, στο οποίο εκτελεί τη δράση του (μη-γραμμικά και χωρίς τέλος) ή δραστηριοποιείται στον αυτοσχεδιασμό του, αποβαίνοντας σε παραγωγό και συντάκτη της δουλειάς.
-Βλ. άρθρο: Sarah Rubidge, *Digital Technology in Choreography: Issues and Implications*, (2002). [http://www.sensedigital.co.uk/writing/DigChorIss02.pdf, πρόσφατη είσοδος 10/2/2012].

[23] Διερωτάται χαρακτηριστικά *μέχρι ποιο σημείο ένα βιβλίο επηρεάζεται από τη ζωή του συγγραφέα,* (…) *οι λέξεις είναι ευπαθείς και δεκτικές του χαρακτήρα του;* (Wolf, 1999 σσ. 17-33).
Η τέχνη του ποιητή (…) *μας κάνει την ίδια στιγμή θεατές και θεατρίνους*.
-Βλ. βιβλ.: Virginia Wolf, *Πώς πρέπει κανείς να διαβάζει ένα βιβλίο*. (1932). στο: Virginia Wolf. Δοκίμια. Αθήνα: Scripta. (*How Should One Read a Book*, 1932).

[24] Το διάβασμα ενός κειμένου (μυθιστορήματος) όπως περιγράφει η Virginia Wolf είναι μια τέχνη πολύπλοκη και σύνθετη, -μια αλληλοσυγκρουόμενη διαδικασία καταστολής και τονισμού των εντυπώσεων. Ο αναγνώστης θα πρέπει να διαθέτει αντίληψη και φαντασία έτσι ώστε να εισάγεται στο έργο καλύτερα μέσα από την εμπειρία της γραφής, για την καλύτερη εξοικείωση και πειραματισμό του στη συνέχεια. (Wolf, 1999).

[25] Ο Félix Guattari αναφέρει (Guattari, 1995) ότι ο Mikhail Bakhtin περιγράφει τη διαλεκτική ανάμεσα στον δημιουργό και στον θεατή-παρατηρητή της καλλιτεχνικής δουλειάς, ως μια διαδικασία μεταβίβασης υποκειμενικότητας. Ο παθητικός θεατής σύμφωνα με τον Mikhail Bakhtin όπως αναφέρει ο Marcel Duchamp από ΄καταναλωτής΄ μετατρέπεται σε συνδημιουργό. Κάτι ανάλογο εμφανίζεται με την διάρρηξη της αίσθησης, την διακοπή, την αποσπασματική σύλληψη, ή την αποκοπή από το σημειωτικό περιεχόμενο λ.χ. στο ντανταϊστικό και στο σουρεαλιστικό πλαίσιο. Η αισθητική μορφή επιτελεί αυτό το αποτέλεσμα *μέσα από τη συσκευή της απομονωμένης ή της διαχωρισμένης λειτουργίας* (που αποσπά και αυτονομεί) *απέναντι στο νόημα του περιεχομένου, με τέτοιον τρόπο ώστε η εκφραστική ύλη να γίνεται μορφοποιητικά δημιουργική*. (Guattari, 1995).

[26] Όπως αναφέρει *η δημιουργική διαδικασία δεν εκτελείται από τον καλλιτέχνη από μόνο του, ο θεατής φέρνει σε επαφή τη δουλειά με τον εξωτερικό κόσμο, με την αποκρυπτογράφηση και τη διερμηνεία* (…) *προσθέτοντας τη συνεργασία του στη δημιουργική πράξη.* (*The Creative Act*, 1957).

[27] *Είτε πρόκειται για την εφημερίδα είτε για τον Marcel Proust, το κείμενο αποκτά σημασία από τους αναγνώστες του, και αλλάζει μόνο μαζί τους, διατάσσεται σύμφωνα με αντιληπτικούς κώδικες* (*που του διαφεύγουν*). (Certeau de, 2010 σ. 70).

[28] συγκροτώντας έναν *τόπο / ου-τόπο* (*μια μυστική σκηνή, γωνιές σκιάς /νύκτας* απέναντι *στην τεχνοκρατική διαφάνεια*). (Certeau de, 2010).

[29] Ορίζεται όπως αναφέρει (…) *από μια σειρά ειδικών και πολύπλοκων πράξεων· δεν παραπέμπει άνευ άλλου τινός σε ένα πραγματικό άτομο αλλά, μπορεί να δώσει έδαφος ταυτόχρονα σε πολλά εγώ, σε πολλές θέσεις-υποκείμενα που μπορούν να καταληφθούν από διαφορετικές τάξεις ατόμων*. (Foucault, 2001 σ. 93).

[30] *Η απόκρισή του εξαρτάται από τη μοναδική ικανότητά του για ευαίσθητη υποδοχή της εκτέλεσης*, (…) *αποδίδοντας, -τα υπαρξιακά διαπιστευτήριά του, -την αίσθηση των προϋποθέσεων που προσιδιάζουν σε αυτόν, -την προσδιορισμένη κουλτούρα του, -το σύνολο των δοκιμών του* (προτιμήσεων, αναφορών), καθώς και *-τις προσωπικές του κλίσεις και προκαταλήψεις*.
-Βλ. βιβλ.: Umberto Eco, *The Open Work*, (1989). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

[31] *Η ερμηνεία γίνεται το μέσο της πρόσβασης στην εικαστική δουλειά αποκαλύπτοντας την φύση της δουλειάς, εκφράζοντας επίσης κανείς τον εαυτό του* σε κάθε επιχείρηση *πρόσβασης για την κατοχή της δουλειάς, η οποία διακρίνεται μέσα στην πληρότητά της με την ανησυχία ότι μπορεί συνεχώς να επανεξετάζεται από ένα διαφορετικό σημείο θέασης.* (Eco, 1989).

[32] Στην περίπτωση που η κρίση του έργου τέχνης (ο Umberto Eco διαπιστώνει) υπαγορεύεται από ένα σύστημα οπτικών θεάσεων το οποίο εξαρτάται από την φυσική παρουσία του παρατηρητή (λ.χ. κινητική τέχνη, οπτική τέχνη, μινιμαλισμός) κάτω από την ιδανική γωνία παρατήρησης του έργου, τότε οι αισθητικές κρίσεις (εντυπώσεις) αποκτούν δυνητικότητα και πολλαπλότητα.

Στην πραγματικότητα ο ιδανικός τόπος θέασης σχετικοποιείται από τις ξεχωριστές παραμέτρους της κάθε οπτικής φυσιολογικής αντιληπτικής ανθρώπινης συσκευής και το έργο γίνεται *΄ανοικτό΄* σε σχέση με την ενδεχομενικότητα των εκάστοτε (ιδανικών) οπτικών εμπειριών.
Στην περίπτωση που παρέχεται πρωτότυπη οδηγία ΄κατανάλωσης΄ του έργου από τον παραγωγό, το νόημα θα προκύπτει από την ταύτιση, το συντονισμό της εστιασμένης τροχιάς του βλέμματος με την προκαθορισμένη ΄πρωτότυπη΄ κατεύθυνση (πορεία) στο εξαρτημένο αυτό σύστημα.

[33] Αντίθετα ο Umberto Eco χαρακτηρίζει το λογοτεχνικό έργο του Franz Kafka από μόνο του ως ένα ΄ανοικτό΄ έργο αφού δεν μπορεί στην πολλαπλότητά του να το καθορίσει καμία ερμηνευτική εγκυκλοπαίδεια, αλλά (όπως αναφέρει) *ούτε κάποιο ανάλογο παράδειγμα στον κόσμο παρέχει το κλειδί για τις συμβολικές έννοιες που κατασκευάζει* και μεταχειρίζεται.
Αντίστοιχα για το συγγραφικό έργο του Bertolt Brecht θεωρεί ότι είναι ΄ανοικτό΄ αφού *τα συμπεράσματα από εκείνο που έχουν δει οι θεατές στη σκηνή ανήκουν στους ίδιους* και η εξήγηση *προκύπτει από μια συλλογική προσπάθεια που καταβάλουν οι θεατές* (…). Ο Bertolt Brecht διακήρυττε πως το θέατρό του λειτουργεί ως *εργαλείο επαναστατικής διαπαιδαγώγησης*. (Eco, 1989).

[34] Ο Umberto Eco βέβαια τονίζει ότι το ερμηνευτικό λεξικό είναι ανοικτό εννοιολογικά στην πολλαπλότητα, διατίθεται για την ανασύσταση ενός πρωτογενούς υλικού προς κάθε κατεύθυνση (από το χειριστή του) αλλά όπως αναφέρει αυτό δεν το κάνει ανοικτό εικαστικό έργο. (Eco, 1989).

[35] Ο Umberto Eco στην ανάλυσή του για την *΄ανοικτή΄ δουλειά* διερευνά την διαλεκτική σχέση της καλλιτεχνικής δουλειάς μεταξύ του μουσικού εκτελεστή και της εκτέλεσης από τον μαέστρο (διευθυντή της ορχήστρας). (Eco, 1989).

[36] *Η ΄δουλειά σε κίνηση΄ αφήνει ανοικτή την πιθανότητα για έναν αριθμό διαφορετικών προσωπικών ερμηνειών και προσεγγίσεων χωρίς όμως να παραμένει μια άμορφη πρόσκληση που προσκαλεί για ανεμπόδιστη συμμετοχή,* (…) αλλά αντίθετα που *προσφέρει στον εκτελεστή την ευκαιρία για μια προσανατολισμένη εισαγωγή σε κάτι που παραμένει συνεχώς στον κόσμο και προτείνεται από τον πνευματικό δημιουργό.* (Eco, 1989).

[37] Ο Umberto Eco αναφέρεται τα κινητικά έργα του Alexander Calder κ.α.. (Eco, 1989).

[38] Ο πνευματικός δημιουργός *προσφέρει, -στον διερμηνέα, -στον εκτελεστή,* ή *-στον παραλήπτη ένα έργο που προορίζεται να ολοκληρωθεί, χωρίς να γνωρίζει* (ο ίδιος εκ των προτέρων) *πως θα καταλήξει αυτό.* Είναι εκείνος ο οποίος σχεδιάζει τις συνθήκες, *που προτείνει* (*την πραγματοποίηση μιας σειράς συνεπειών*) *έναν αριθμό πιθανοτήτων, που έχει οργανώσει ορθολογικά και έχει προσανατολίσει, ή προικίσει λεπτομερώς με δυνάμεις ελευθερίας, προσιδιάζουσες* (στο πλαίσιο του έργου) *(...) αναπτύξεις γύρω από τα αυθεντικά δεδομένα* (*που έχει ήδη καταχωρήσει ο πνευματικός δημιουργός*). (Eco, 1989).

[39] Ο Umberto Eco αναφέρεται σε ΄ανοικτότητα΄ πρώτου 1ου βαθμού και σε *΄ανοικτότητα΄* 2ου δεύτερου βαθμού (σε αναλογία με την κυβερνητική), κατατάσσοντας στην πρώτη περίπτωση *το είδος της δράσης που θεμελιώνεται στην αισθητική εκτίμηση της κάθε μορφής,* -στην αισθητική ευχαρίστηση που εξαρτάται από τους ίδιους μηχανισμούς ενσωμάτωσης χαρακτηριστικών (όπως σε όλες τις γνωσιακές διαδικασίες). Στη δεύτερη περίπτωση αποδίδεται *μεγαλύτερη έμφαση στους ιδιαίτερους μηχανισμούς, όπου τοποθετείται η αισθητική ευχαρίστηση λιγότερο στην τελική αναγνώριση της μορφής και περισσότερο στην κατανόηση της συνεχούς ανοικτής διαδικασίας που επιτρέπει σε κάποιον να εξερευνήσει συνεχώς μεταβαλλόμενα προφίλ και δυνατότητες σε μια μοναδική μορφή.* (Eco, 1989).
Η ΄ανοικτότητα΄ και ο δυναμισμός της εικαστικής δουλειάς στοιχειοθετείται από συνιστώσες, κάτω από τις λογικές των πολλαπλών τιμών που κερδίζουν την τρέχουσα χρήση και την κάνουν επιδεκτική σε ένα σύνολο πεδίου ενσωματώσεων. (Eco, 1989).

[40] Είναι θεωρητικός, κριτικός τέχνης, διευθυντής της Σχολής *Καλών Τεχνών* École Nationale Supérieure des Beaux-Arts στο Παρίσι.

[41] Συνεπώς ο Nicolas Bourriaud βρίσκει αναλογίες της *΄ανοικτής΄ δουλειάς* με το διαδραστικό ή το συμμετοχικό συμβάν του Allan Kaprow που όπως αναφέρει *προσφέρει στον αποδέκτη μια ευρύτητα πράξεων-δράσεων επιτρέποντας να αντιδράσει στην αρχική έλξη –κίνητρο που δόθηκε από τον πομπό,* έτσι ώστε *το να συμμετέχεις σημαίνει να ολοκληρώσεις το προτεινόμενο σχήμα*. (Bourriaud, 2002).
Κάτι που θεωρεί ο Nicolas Bourriaud ότι συμβαίνει στη βάση της θέσης του Pierre Lévy ότι *΄΄οι πιθανότητες διάδρασης προσφέρονται στον κυβερνοχώρο από το αναδυόμενο τεχνοπολιτισμικό περιβάλλον που ενθαρρύνει την ανάπτυξη νέων τύπων τέχνης που αγνοούν τον διαχωρισμό ανάμεσα στη μετάδοση και την υποδοχή, τη σύνθεση και την ερμηνεία΄΄.* (Bourriaud, 2002).

[42] Η *μεταπαραγωγή* αναπαράγει δουλειές από το παρελθόν. Αναφέρεται στην παραγωγή μιας εικαστικής δουλειάς που βασίζεται σε αντικείμενα που προϋπάρχουν (που έχουν ήδη παραχθεί). Τοποθετείται ανάμεσα στην παραγωγή και στην κατανάλωση, στη δημιουργία και την αντιγραφή, στο έτοιμο αντικείμενο (*readymade*) και στο αυθεντικό έργο.
[43] συμπεριλαμβάνοντας *τη συνεργασία και τη διαπραγμάτευση ανάμεσα στον εικαστικό και το κοινό που προσεγγίζει τη δουλειά του*. (Bourriaud, 2002).
[44] *Κάνουμε μεταπαραγωγή χρησιμοποιώντας το τηλεκοντρόλ, επινοώντας μονοπάτια πληροφορίας στις ιστοσελίδες και στα chatroom στο διαδίκτυο όπου προστίθενται συλλογικά, επαναλαμβανόμενα απαντητικά σχόλια στα μηνύματα.* (…) *Η παραγωγή είναι μόνο ένας πομπός για τους επόμενους παραγωγούς,* σε μια διαδικασία όπου *εγκαθιδρύεται μια κυκλικότητα*. (Bourriaud, 2002).
[45] Ενεργοποιείται κάτω από τις πρακτικές λ.χ. *ακούγοντας μουσική ή διαβάζοντας ένα βιβλίο*, σε μια διαδικασία όπου παράγεται νέο υλικό από τους αναγνώστες οι οποίοι μετατρέπονται σε συμμετέχοντες παραγωγούς. (Bourriaud, 2002).
[46] Η θεωρία του μιξάζ (του μιξαρίσματος) παρουσιάζεται στον διαδικτυακό τόπο *remixtheory.net* και στο βιβλίο του ερευνητή και κριτικού των μέσων Eduardo Navas.
-Βλ. βιβλ.: Eduardo Navas, *Remix Theory: The Aesthetics of Sampling*, (2012).
[47] Η ανάμειξη συνεπάγεται τη συστηματική αναδιάταξη ενός συνόλου και προέρχεται από τις πρακτικές της μουσικής διασκευής των *disc jockey* (DJ), όπου πετυχαίνονται πολλαπλές εισαγωγές μουσικών κομματιών με αλλαγή της έντασής τους από πολυκάναλους μίκτες (*multi-track mixers*). Παρουσιάζεται στην βιομηχανία της ποπ μουσικής κουλτούρας που αναδύθηκε από τη ντίσκο της δεκαετίας του ΄80 και συνεχίστηκε με το *rap*, το *house* και το *techno* (Manovich, 2002) αλλά και αργότερα με τη *rave* σκηνή. Στο μουσικό μιξάζ, σε σχέση με τα άλλα πεδία στις τέχνες, τα αποτελέσματα διαφοροποιούνται λόγω του επαναληπτικού ρυθμού της λούπας.
[48] Ο πολιτισμός του *mash-up* σχετίζεται με τις λογισμικές εφαρμογές και τους διαδικτυακούς τόπους και προσδιορίζεται από *την ανάμειξη δεδομένων που συνδυάζουν περιεχόμενα από περισσότερες από μια πηγές σε μια ενοποιημένη εμπειρία*. (Wikipedia). (Manovich, 2007).
[49] *Το παιχνίδι δεν προσφέρεται στους χρήστες για να παίζουν* αλλά για *να χρησιμοποιούν το λογισμικό για να δημιουργήσουν τους χαρακτήρες τους και να σχεδιάσουν τις περιπέτειές τους*. (Manovich, 2002).
[50] Ο όρος *οικειοποίηση* στην τέχνη της δεκαετίας του ΄80 (Ανώτατη σχολή καλών τεχνών Παρισιού , 1991 σσ. 21-24) διαφέρει από την πρακτική της ανάμειξης. Βασίστηκε στη συστηματική τεχνική επαναεπεξεργασία του αντιγράφου της πηγής επιδιώκοντας την επανα-νοηματοδότηση και την *κριτική επίκαιρων αναπαραστάσεων*. Επίσης αφορά την επανένταξη (επαναπλαισίωση) του συνόλου μιας εικόνας σε κάποιο διαφορετικό πλαίσιο, -από μια σφαίρα σε κάποια άλλη παρά επιμέρους κριτικές εστιάσεις ή υποσημειώσεις κάποιου ειδικού στοιχείου της. (Manovich, 2002).
[51] Το διευρυμένο πεδίο δημιουργίας και εφαρμογής των πρακτικών ανάμειξης αφορά γενικούς χρήστες και ειδικούς καλλιτέχνες όμως (αναφέρει ο Lev Manovich) παραβλέπεται να τονιστεί η πρακτική της διασκευασμένης επεξεργασίας και χρήσης έτοιμου υλικού ανοικτά γιατί θεωρείται ότι σε αυτά τα πεδία παραβιάζονται τα πνευματικά εταιρικά δικαιώματα που εκμεταλλεύονται οι εμπορικές δημιουργίες.
[52] Είναι φιλόσοφος και πολιτικός επιστήμονας.
-Βλ. άρθρο: Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, (2004).
[53] Σημαίνει την *εκποίηση και την αποξένωση της ανθρώπινης κοινωνικότητας ως τέτοιας* αλλά είναι και ένας *καθαρός τύπος διαχωρισμού.* (…) *Όταν ο πραγματικός κόσμος μετατρέπεται σε μια εικόνα και οι εικόνες γίνονται αληθινές, τότε η πρακτική δύναμη των ανθρώπων διαχωρίζεται από τον εαυτό της και παρουσιάζεται ως ένας* (αυτόνομος) *κόσμος δια μέσου των μέσων.* (Agamben, 2007).
-Η δύναμη της εικόνας στο διήγημα του Adolfo Bioy Casares παρουσιάζεται μέσα από τη δύναμη μιας διάταξης παραγωγής επαυξημένης εικονικής διάχυτης πραγματικότητας που προβάλλει στον πραγματικό κόσμο μαγνητοσκοπημένες ενισχυμένες επαναλήψεις μιας παρελθούσας ζωής οι οποίες διαμεσολαβούν και υπερνικούν την πραγματικότητα.
-Ο M. de Certeau αναφέρει ότι *ο τηλεθεατής δεν γράφει πια τίποτα στην οθόνη της τηλεόρασης* (…) *χάνει τα ΄πνευματικά διακαιώματά του΄ ως δημιουργός,* ενώ, -η οθόνη, (…) σαν *μια εργένησα μηχανή* δεν έχει ανάγκη τον τηλεθεατή για να αναπαραχθεί. (Certeau de, 2010 σ. 135).
-Βλ. βιβλ.: Adolfo Bioy Casares, *Η εφεύρεση του Μορέλ,* (2006). Αθήνα: Πατάκης. (*La invención de Morel, 1940*).

-Βλ. βιβλ.: Michel de Certeau, *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική, η πολύτροπη τέχνη του πράττειν,* (2010). Αθήνα: Σμίλη.

[54] Βλ. βιβλ.: Guy Debord, *Η κοινωνία του θεάματος,* (1967). Αθήνα:Διεθνής Βιβλιοθήκη. (2000). (La société du spectacle, 1967). (σσ. 22-26, σ.168) (στίχος 18, στίχος 221).

[55] Ο Guy Debord ορίζει ότι *΄το θέαμα είναι μια κοινωνική σχέση μεταξύ ανθρώπων που διαμεσολαβείται από εικόνες΄.*

[56] μεταξύ άλλων ο Guy Debord προτείνει την εκτροπή, την οικειοποίηση και την λογοκλοπή.

[57] Βλέπε 5^{ο} Κεφ..

[58] Στο εύρος αυτής της αντίθεσης αποτυπώνονται οι δύο τάσεις του μοντέρνου πρωτοποριακού θεάτρου. Το επικό θέατρο του Bertolt Brecht βασίζεται στην ιδέα της αποστασιοποίησης του θεατή από τη δράση και στην εξ αποστάσεως ουδέτερη εξέταση του θεάματος, ενώ το θέατρο της σκληρότητας του Antonin Artaud βασίζεται πάνω στην ιδέα της εμπλοκής του θεατή και της ζωηρής του ενσωμάτωσης στη δράση.

[59] Βλ. βιβλ.: Richard Sennett, *Ο θεατής*, (1999). στο: Richard Sennett. Η τυραννία της οικειότητας. Αθήνα: Νεφέλη. (1999). (σσ. 265-280).

-Βλ. βιβλ.: Luigi Pirandello, *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*, (2^{η} /2011). Αθήνα: Ηριδανός. (Luigi Pirandello, *Six Characters in Search of an Author,* 1921).

-Βλ. βιβλ.: Virginia Woolf, *Ανάμεσα στις πράξεις,* (2007). Αθήνα: Μεταίχμιο. (Virginia Woolf, *Between the Acts*, 1941).

[60] Αυτές οι εκδηλώσεις δεν είχαν τον χαρακτήρα του έργου τέχνης, ασκούσαν συνολική κριτική στο θεσμό της τέχνης ως προς την παραγωγή και τη διανομή του έργου και *διακατέχονταν από μια πολεμική εναντίον της ατομικής δημιουργικότητας από τον εικαστικό-καλλιτέχνη*. (Bürger, 2010).

[61] Ο πρωτοποριακός καλλιτέχνης αναφέρει ο Peter Bürger αποβλέπει στο *σόκ* επενδύοντας στο ισχυρό ερέθισμα *για τη μεταβολή της συμπεριφοράς* του κοινού. Όμως το σοκ είναι *εν γένει μια αφηρημένη* αυτόματη αντίδραση που η επίδρασή της ΄καταναλώνεται΄ αρκετά γρήγορα. (Bürger, 2010).

[62] Βλέπε: κεφ.10. §επιτελέσεις, εκφωνήσεις, συνταγή.

[63] Ο Jacques Rancière αναφέρει ότι *το ΄καλό΄ θέατρο είναι το θέατρο που χρησιμοποιεί τη διαχωρισμένη πραγματικότητα με την αποστολή να την αποσιωπήσει, να μετατρέψει τη θεατρική μορφή στη μορφή της ζωής της κοινότητας. Όλη η κατάσταση του θεάτρου τοποθετεί βασικές ισοδυναμίες: την ισοδυναμία του θεάτρου και της κοινότητας, του βλέποντος και της παθητικότητας, της εξωτερικότητας και του διαχωρισμού, της διαμεσολάβησης και της προσομοίωσης, -αλλά και αντιθέσεις: μεταξύ συλλογικού και ατομικού, εικόνας και ζωντανής πραγματικότητας, δράσης και παθητικότητας, αυτοκυριαρχίας και αποξένωσης.* (Rancière, 2007).

[64] Η χειραφέτηση του μαθητή αφορά την διαδικασία της επιβεβαίωσης της ανισότητας με τον δάσκαλο, προφανώς μακριά από συμπεριφορές υπεροπτικής επίδειξης ή ανωτερότητας που θα είχε στόχο την γελοιοποίηση ή τον χλευασμό του μαθητή.

Το ανθρώπινο ζώο μαθαίνει τα πάντα, παρατηρώντας, συγκρίνοντας, επαναλαμβάνοντας, όπως ο επιστήμονας που κτίζει υποθέσεις,-με την ίδια ευφυΐα δημιουργεί σχήματα και προσπαθεί να τα επικοινωνήσει και να κατανοήσει τις άλλες νοημοσύνες μεταφράζοντας αυτές. (Ranciere, 2008).

[65] Ο *αδαής μαθητής* λοιπόν βρίσκεται εξαρχής σε μια άνιση σχέση με τον δάσκαλο ο οποίος γνωρίζει την παιδαγωγική απόσταση μεταξύ γνώσης και άγνοιας. Σύμφωνα με τον Jacques Rancière είναι εκείνος ο οποίος αγνοεί ότι δεν γνωρίζει εκείνο που δεν γνωρίζει και επίσης αγνοεί τον τρόπο που μπορεί να το γνωρίσει. (Ranciere, 2008).

Ο *αδαής δάσκαλος* δεν είναι μόνο εκείνος ο οποίος γνωρίζει ακριβώς τι παραμένει άγνωστο στον *αδαή μαθητή* αλλά γνωρίζει και πώς να του το κάνει γνωστό, το πότε (σε ποια χρονική στιγμή) και το που, όπως και σύμφωνα με ποιο πρωτόκολλο θα πραγματοποιηθεί η μετάδοση της γνώσης, δηλαδή με ποια σειρά θα μεταφερθεί το κάθε τμήμα γνώσης στον κατάλληλο χρόνο. Δεν διδάσκει (ο *αδαής δάσκαλος)* τη γνώση του αλλά καθοδηγεί ελέγχοντας βήμα προς βήμα με σεβασμό. Είναι ο σύνδεσμος των δύο γνώσεων (του μαθητή και του δασκάλου) και είναι αδαής γιατί αγνοεί ηθελημένα (γνωρίζοντας) το κενό που υπάρχει μεταξύ των διαφορετικών επιπέδων νοημοσύνης.

Πνευματική χειραφέτηση για τον μαθητή σημαίνει την ακριβή επίγνωση του σημείου της διαφοράς με τον *αδαή δάσκαλο*. (Ranciere, 2008).

-Βλ. Βιβλ.: Jacques Rancière, *Ο αδαής δάσκαλος, πέντε μαθήματα πνευματικής χειραφέτησης,* (2008). Αθήνα: Νήσος.
[66] Είναι θεωρητικός και ιστορικός τέχνης.
-Βλ. άρθρο: Anna Dezeuze, *Everyday life, 'relational aesthetics' and the 'transfiguration of the commonplace'*, (2006).
[67] Η Anna Dezeuze σχολιάζει ότι η ποιητική του Michel de Certeau *συλλαμβάνει επιτυχημένα τη μοναδικότητα των πράξεων στην καθημερινή ζωή όμως συναντά προβλήματα όταν προσπαθεί να θεωρητικοποιήσει* (Guy Debord, Henry Lefebvre) *το πολιτικό ανατρεπτικό δυναμικό αυτών των πρακτικών.* (Anna Dezeuze, 2006).
[68] που παρέχει λ.χ. η Alison Knowles στην επιτέλεση (*performance*) για την παρασκευή μιας σαλάτας, *Make a Salad* (1962 - 2008) (περιγράφεται στο 10^{ο} κεφ.), είτε στη διαφορά που παρουσιάζεται αντίστοιχα στο *Three Chair Events* (1961), του George Brecht, μεταξύ της εκθεσιακής και της πραγματικής καρέκλας και στην πράξη του καθίσματος.
Το ίδιο ερώτημα θα μπορούσε να επεκταθεί συμπεριλαμβάνοντας και ΄άλλες καρέκλες΄ που χρησιμοποιήθηκαν ιστορικά λίγο αργότερα στην τέχνη όπως: Joseph Kosuth, *One and Three Chairs* (1965), σε σχέση με το δίλλημα της δύναμης της αναπαράστασης πάνω στην πραγματικότητα αλλά και η πρώιμη σύνδεση με τις τεχνολογίες και τις λογικές διάδρασης στο έργο του Robert Rauschenberg, *Soundings* (1968).
-Βλ. βιβλ.: *Interact! Schlusselwerke Interactiver Kunst*, (Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, 1997 pp. 58,59).
[69] Είναι κριτικός τέχνης και φιλόσοφος.
-Βλ. άρθρο: Arthur Danto, *The world as warehouse: fluxus and philosophy*, (2007). στο: Arthur C. Danto. Unnatural Wonders: Essays from the Gap Between Art and Life. Columbia University Press. (2007).
[70] Βλ. άρθρο: Roy Ascott, *Art and Education in the Telematic Culture*, (1988). στο: Leonardo Supplemental Issue. Vol. 1, Electronic Art. The MIT Press. (pp. 7-11).
[URL: http://www.jstor.org/stable/1557902, πρόσφατη είσοδος 10/2/2012].
[71] Οι Maturana και Varela θεωρούν ότι δεν ευσταθεί το επιχείρημα για τη *μεταφορά του αγωγού* πως *΄προϋποθέτει μια ενότητα με αυτό που επικοινωνείται, που θεωρείται αναπόσπαστο τμήμα με εκείνο που ταξιδεύει΄* (την πληροφορία).
[72] Είναι καθηγητής ανθρωπολογίας στο Τμήμα Ανθρωπολογίας του Πανεπιστήμιου της Καλιφόρνια στο Σαν Ντιέγκο.
-Βλ. άρθρο: Thomas J.Csordas, *Intersubjectivity and Intercorporeality*, (2008).
Αναφέρει (ο Thomas J.Csordas) ότι η ανάλυση στις εθνογραφικές περιπτώσεις υποστηρίζει πως η διυποκειμενικότητα είναι μια δομική παρά μια αφηρημένη σχέση πρωταρχική ως επίτευγμα της συμπαρουσίας των απομονωμένων Εγώ. (Intersubjectivity and Intercorporeality, 2008).
[73] Είναι καθηγήτρια φιλοσοφίας και ανθρωπιστικών επιστημών στο Columbian College Τεχνών και Επιστημών (διδάσκει: φαινομενολογία, υπαρξισμό, φεμινιστική θεωρία, κριτική θεωρία, φιλοσοφία της λογοτεχνίας).
[74] Ανθρωπολόγος, γλωσσολόγος. (†1939).
[75] Στη χειρονομία της εναπόθεσης των χεριών για ευλογία και προσευχή η διάδραση και το νόημα αποτελούν τον διπλό τόπο του πολιτισμού αντίστοιχα· τον αντικειμενικό /συμπεριφορικό και τον υποκειμενικό /νοηματικό.
Σύμφωνα με τον Thomas Csordas το να αντλεί κανείς από μια τέτοια χειρονομία *ένα είδος ενέργειας, ή δύναμης, ή πνεύματος, είναι ως γεγονός σαν να αφαιρείς ενέργεια από την ίδια την διαδικασία της διάδρασης και να την τοποθετείς στην ΄υποκειμενική πλευρά΄. Σε αυτή τη μορφή η ενέργεια θεωρείται παραδόξως ως μια διανοητική οντότητα που μπορεί να γίνει φυσικά κατανοητή.*
Ο Thomas Csordas θέτει τα εξής ερωτήματα: -πως μπορούμε να τοποθετήσουμε την ενέργεια πίσω, μέσα στην διάδραση πάλι, ή πιο ακριβέστερα, πως μπορούμε πραγματικά να μετρήσουμε αυτό που αφαιρείται από την διάδραση ως ενέργεια; Η απάντηση θεωρεί ότι βρίσκεται στην αρχή της αναλογίας. (Intersubjectivity and Intercorporeality, 2008).
[76] Το να είσαι υποκείμενο για τον εαυτό κάποιου είναι εντελώς ασυνεχές προς τη βιωμένη εμπειρία του προσώπου, εφόσον οι προσλαμβάνουσες των προσώπων είναι θεμελιωδώς διαφορετικές για ένα πράγμα και χαρακτηρίζονται από τη σύγχρονη τοποθέτηση των δύο υποκειμένων. Αυτός ο

διπλασιασμός του υποκειμένου γίνεται το σημείο της κριτικής. (Intersubjectivity and Intercorporeality, 2008).

[77] Στο παράδειγμα του Thomas Csordas, του *ανοίγματος της πόρτας* από εκείνον που συνοδεύει προς τα έξω εκείνον που φεύγει, *τα χέρια* σε αυτή την περίπτωση γίνονται ο σύνδεσμος μιας διασωματικής αμοιβαιότητας. Στην περίπτωση της μαθητείας του *ψιθυριστού ψαλμού* εμφανίζεται μια έντονα σωματική χειλική δράση όπου ο ψαλμός φτάνει στον διυποκειμενικό χώρο, από την κειμενικότητα στη σωματικότητα (το ηχητικό άγγιγμα), από το περιεχόμενο και το τεχνολογικό μέσο στη βιωμένη χωρικότητα και την φυσική εγγύτητα. (Intersubjectivity and Intercorporeality, 2008).

[78] Ήταν δομικός γλωσσσολόγος και σημειολόγος, (1902-1976).

-Βλ. βιβλ.: Emile Benveniste, *Η φύση του γλωσσικού σημείου*, (1981). στο: E. Benveniste, R. Barthes, J. Derrida, Ch. Peirce, M. Foucault. Κείμενα Σημειολογίας. Αθήνα: Νεφέλη. (1981). (σσ. 15-23).

-Βλ. βιβλ.: Emile Benveniste, *The nature of the linguistic sign*, p.63-69, Paul Cobley (ed.) The Communication Theory Reader. London, N.Y.: Routledge. (1996). (*Nature* du *signe linguistique*, *Problèmes* de *linguistique* générale. Paris: Gallimard. 1966).

[79] Συνεπώς *το σημαίνον και το σημαινόμενο, η ακουστική εικόνα* (αντίστοιχα) *και η νοητή παράσταση* (του πράγματος) *είναι λοιπόν στην πραγματικότητα τα δύο πρόσωπα της ίδιας έννοιας και συντίθενται όπως το ενσωματώνον και το ενσωματούμενο.* (Benveniste, 1996), (Benveniste, 1981).

[80] Η διασωματικότητα (υλική ύπαρξη) αναγνωρίζεται ως ένα μοντέλο της συλλογικής παρουσίας στον κόσμο και στην ευρύτερη κοινωνική σκηνή. (Intersubjectivity and Intercorporeality, 2008).

[81] Ο Grant Kester αναφέρει για τον Mikhail Bakhtin ότι διαφώνησε πως η διαλογική ανταλλαγή έχει αμοιβαία επίδραση, δηλαδή ότι *το αποτέλεσμα της διαλογικής διυποκειμενικής συνάντησης είναι ανοικτό, -προς τους δύο συμμετέχοντες,* κατορθώνοντας ένα (…) *προσωρινό θόλωμα των ορίων ανάμεσα στον εαυτό και το εξωτερικό Άλλο*. (Kester, 2004 p. 122).

[82] Συγγραφέας, ποιητής και κριτικός λογοτεχνίας. (Μαρτινίκα 1928 –†2011).

-Βλ. άρθρο: Édouard Glissant, *Poetics of Relation*, (2005). The University of Michigan Press.

[83] Σύμφωνα με τον Édouard Glissant η *ρίζα* είναι το αντίθετο του ριζώματος των Deleuze και Guattari. Η ρίζα είναι ολοκληρωτική, *μοναδική* και *μονογλωσσική, -παίρνοντας για τον εαυτό της και σκοτώνοντας τα πάντα γύρω της. Οι κατακτητές αποτελούσαν την κινητή μεταβατική ρίζα των ανθρώπων. Τα περισσότερα από τα έθνη που κέρδισαν την ελευθερία τους από την αποικιοκρατία ωθήθηκαν να επανασχηματιστούν γύρω από την ιδέα της ισχύος και της ρίζας. Ο ολοκληρωτισμός οδηγεί σε μια μοναδική ρίζα παρά σε περιφερειακές θεμελιώδεις Σχέσεις με το Άλλο.* (Glissant, 2005).

Ο Édouard Glissant θεωρεί ότι *το περιεχόμενο της απορίζωσης μπορεί να δουλέψει σε σχέση με την ταυτότητα. Η εξορία μπορεί να ειδωθεί ως ευεργετική όταν βιώνεται ως μια αναζήτηση του Άλλου* (*μέσα από τον κυκλικό νομαδισμό*) *παρά ως διάθεση επέκτασης της επικράτειας,* της *εδαφικότητας*, (όπως στο *νομαδισμό τύπου βέλος*).

Η *εδαφικότητα έχει σαν βάση της την κατάκτηση, ενώ απαιτεί το δεσμό που νομιμοποιείται και προσδιορίζεται από τα όριά της, τα οποία πρέπει συνεχώς να επεκταθούν.* (Glissant, 2005).

[84] *Ο κυκλικός νομαδισμός είναι πια ενδογενής και χωρίς μέλλον κάτω από την νομιμοποίηση της κατάκτησης*. (Glissant, 2005).

[85] Ο Édouard Glissant θεωρεί ότι *η αποαποικιοποίηση* θα έχει κάνει πραγματική δουλειά όταν κατευθύνει πέρα από τα όρια των αντιθέσεων.

Εντοπίζει στα μεταποικιακά ζητήματα της ταυτότητας ότι τίθενται σε μια τραγική εκτροπή κατευθύνοντας προς την εύρεση ταυτότητας. Όπως αναφέρει για περισσότερο από δύο αιώνες όλοι αυτοί οι πληθυσμοί έπρεπε να την διεκδικήσουν αντίθετα προς την διαδικασία της εκμηδένισης που έρχονταν ως διαδικασία φυσικοποίησης της κατωτερότητας της ταυτότητας που συστήνονταν από τους κατακτητές και ήταν ενεργοποιημένη από τους εισβολείς. (Glissant, 2005).

-Βλ. βιβλ.: Paulo Freire, *Αγωγή του καταπιεζόμενου,* (1970). Αθήνα: Κέδρος. (2009).

-Βλ. έργο: Ricardo Basbaum, *NBP project*: *New Bases for Personality*. [http://www.nbp.pro.br/projeto.php].

-Βλ. άρθρο: Maria Moreira, *Rigor/Resonance + Art as confrontation*, (2002). [http://www.acertainbrazilianness.net/htmlpages/rigor.html, πρόσφατη επίσκεψη 21/8/2013].

-Βλ. άρθρο: Guy Brett, *Art in the Plural*, (2002).

[86] (…) *η γενίκευση είναι ολοκληρωτική*. (Glissant, 2005).

[87] Η ταυτότητα ως ένα σύστημα σχέσεων που αναχρονιστικά αντιλαμβάνονταν ως ρίζα, (…) *είναι μια μορφή βίας που επιδιώκει το γενικευμένο καθολικό* (οικουμενικό) *και επιβεβλημένο, ακόμα και αν αξιώνει αυστηρά την ιδιαιτερότητα*. (Glissant, 2005).
[88] Η *Ταυτότητα της Ρίζας:*
- βρέθηκε σε μακρινή απόσταση στο παρελθόν σε ένα όραμα, ένα μύθο της δημιουργίας του κόσμου.
- αγιοποιήθηκε από την κρυμμένη βία του δεσμού που ευθέως παρακολουθεί μέσα από εκείνον το επεισόδιο της εύρεσης.
- επικυρώθηκε από την αξίωση νομιμότητας που επιδιώκει μια κοινότητα να επικυρώσει ως τιτλοποίηση την κατοχή (κυριότητα) της γης, που μετατρέπεται σε εδαφικότητα (επικράτεια).
- διασώζεται προβαλλόμενη σε άλλες εδαφικότητες, μετατρέποντας τους κατακτητές σε νόμιμους δικαιούχους, καθώς μέσα από την ιδέα της παρεκβατικής (χωρίς συνέπεια) κατασκευής γνώσης.
Η ταυτότητα της ρίζας για αυτόν τον λόγο ριζώνει τη σκέψη του εαυτού και εκτός επικράτειας, και απομακρύνει τη σκέψη από το Άλλο και από το ταξίδι. (Glissant, 2005).
[89] Η *Σχεσιακή Ταυτότητα:*
- δεν συνδέεται με τη δημιουργία του κόσμου αλλά με τη συνείδηση και την αντιφατική εμπειρία των επαφών μεταξύ των πολιτισμών.
- παράγεται στο χαοτικό δίκτυο της Σχέσης και όχι στην κρυμμένη βία του δεσμού!
- δεν κληροδοτεί καμία νομιμότητα ως να είναι εγγυητής τίτλων, αλλά περιστρέφεται, και εκ νέου επεκτείνεται!
- δεν αντιλαμβάνεται τη γη ως εδαφικότητα από την οποία προβάλλεται προς άλλες εδαφικότητες αλλά ως έναν τόπο όπου καθένας τον αποδίδει προς-και-μαζί, παρά τον αρπάζει. (Glissant, 2005).
[90] *Η σχεσιακή ταυτότητα αγαλλιάζει στη σκέψη της περιπλανώμενης ζωής εκτός ολότητας.* (Glissant, 2005).
[91] Είναι θεωρητικός, κριτικός τέχνης και επιμελητής. Διευθυντής της Σχολής Καλών Τεχνών, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, στο Παρίσι. Έχει συγγράψει στη δεκαετία του ’00 τα: *Relational Aesthetics*, (1998), (αγγλική έκδοση 2002) και *Postproduction*, (2001).
[92] Βλ. βιβλ.: Nicholas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, (2002). [μτφρ.] S. Pleasance & F. Woods. Dijon: les presses du reel. (2002). (*Esthetique relationnelle*, 1998).
[93] *Η τέχνη λειτουργεί σαν ένα αγγελικό πρόγραμμα που θέτει αποστολές που ενδιαφέρουν παράπλευρα ή από κάτω το πραγματικό οικονομικό σύστημα, έτσι ώστε υπομονετικά να συρράβεται το σχεσιακό υφαντό*. (Bourriaud, 1998).
[94] Μέσα από αυτούς τους τρόπους δουλεύουν οι καλλιτέχνιδες Cristine Hill, Sophie Calle κ.α..
[95] Ως προς την σχεσιακή αξία της σύνθεσης, συνομιλώ σημαίνει δημιουργώ είτε συνδέομαι με έναν κώδικα που καταρτίζει κάποιος άλλος. Πρόκειται για μια *εργασία σε ήχους, χωρίς γραμματική, χωρίς κατευθυντήρια ιδέα,* που λειτουργεί ως *πρόσχημα για τη γιορτή, για τη συνάντηση σκέψεων, -η σύνθεση παύει να είναι κεντρική δέσμη* και *αναπόφευκτος μονόλογος, για να γίνει πραγματική δυνητικότητα σχέσης ανάμεσα στα σώματα*. (Attali, 1991).
[96] Είναι ιστορικός τέχνης, επιμελήτρια και θεωρητική, διευθύντρια του ερευνητικού Ιδρύματος Κέντρο εικαστικών τεχνών και πολιτισμού "Euro-Balkan".
[97] Η Claire Bishop εντοπίζεται σε μια κριτική (Bishop, 2004) προς τους εικαστικούς Rirkrit Tiravanija και Liam Gillick, τους οποίους υποδεικνύει ο Nicolas Bourriaud ως τους χαρακτηριστικούς για την *σχεσιακή αισθητική* του, εκτιμώντας ότι αυτές οι επιλογές αποτελούν μια κίνηση προώθησης στο σύστημα-τέχνη αυτών των ονομάτων, ενώ από την άλλη πλευρά η ίδια αντιπροτείνει τους Santiago Sierra και Thomas Hirschhorn, ως το χαρακτηριστικό ζευγάρι της πολιτικής τέχνης του *ανταγωνισμού* υποστηρίζοντας πως *΄κάνουν καλύτερη τέχνη΄*. Η διαφορά στην επιλογή της βασίζεται στο ότι οι καλλιτέχνες που αντιπροτείνει δίνουν έμφαση κατά την άποψή της στην ιδέα του πραγματικού κριτικού διαλόγου και στην επιλογή συμμετοχής συνεργατών (ενώ δεν αναφέρονται όλοι) οι οποίοι προέρχονται από διαφορετικά οικονομικά και βιοτικά επίπεδα.
Η Claire Bishop αναφέρει ότι *οι εικαστικοί που υποστηρίζει* (ο Nicolas Bourriaud) *με ανεξάρτητο τρόπο, εμφανίζονται να ενδιαφέρονται λιγότερο για τις κοινωνικές σχέσεις, κατανοώντας ως σχεσιακές τις σχέσεις που επικεντρώνονται στον χώρο και κατευθύνονται* από έννοιες όπως, μεταβλητότητα, *προσωρινότητα, πλοκή, και σχεδιασμός.* (Bishop, 2006 a).
-Βλ. άρθρο: Claire Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, (2004). October Magazine, τ.110.
-Βλ. άρθρο: Claire Bishop, *The Social Turn: Collaboration and its Discontents*, (2006).

-Βλ. άρθρο: Sarah Browne, *Artists not Farmers*, (2005).
-Βλ. άρθρο: Hans Ulrich Obrist, *The Land*, (2003).
[98] Είναι ιστορικός και κριτικός τέχνης, αναπληρώτρια καθηγήτρια στο City University της N.Y. (CUNY).
[99] Όπως επισημαίνει η Claire Bishop, ως προς την δουλειά του εικαστικού Rirkrit Tiravanija, θεωρεί ότι αποτυγχάνει να απευθύνει την πολιτική άποψη της επικοινωνίας και συνοψίζεται στα χαρακτηριστικά σχόλια όπως: -Το κοινό (οι θεατές) αποτελούν αντικείμενο της λίστας των υλικών του ενισχύοντας την θέση της persona του καλλιτέχνη ως εμπόρευμα. -Ο εντοπισμός του γύρω από την αισθητική και πρακτική δραστηριότητα του φαγητού για παράδειγμα, αναβιώνουν τις στρατηγικές του απο-υλικοποιημένου εικαστικού προγράμματος στα πλαίσια της γενικότερης κριτικής του ’60 και ’70 που ασκήθηκε στο σύστημα-τέχνη, συχνά με τη διάθεση της ανάμειξης της τέχνης με την ζωή που όμως στην περίπτωση του Rirkrit Tiravanija σκηνοθετείται σε ελεγχόμενα θεσμικά περιβάλλοντα τα οποία (όπως αναφέρει) δεν λειτουργούν, παρά την προπαγάνδα που ασκήθηκε ώστε να πείσει ότι πρόκειται για ένα είδος κοινοβίου ασύλου για όλους, ενώ από την άλλη επιστρατεύεται η ιστορικής σημασίας επιβεβαίωση του ακροατήριου από τον Joseph Beuys μέσα από τα ρητά του *΄είστε όλοι καλλιτέχνες΄* και *΄κάθε ένας είναι καλλιτέχνης΄*.
-Αντίστοιχα ο Liam Gillick κατευθύνεται: -στην παροχή οδηγιών χρήσης προς το κοινό (ενέργεια που προέρχεται από το Fluxus) καθώς σε χωρικές κατασκευές όπως: λεωφορεία, καταφύγια, καντίνες, αναφέροντας ότι *χωρίς ανθρώπους δεν είναι τέχνη αλλά κάτι άλλο,* εκδηλώνοντας σαφώς το ενδιαφέρον του προς την κατεύθυνση των συνεργατικών πρακτικών με επίκεντρο την Performance και το Happening.
[100] Σύμφωνα με την Anna Dezeuze οι σχεσιακοί χώροι ως *΄κοινωνικά διάκενα΄* αποτελούν δάνειο από το Karl Marx στην αναφορά του Nicolas Bourriaud, ο οποίος χρησιμοποιεί τον όρο ΄διάκενο΄ για να περιγράψει κάτι *ασταθές* και *ανοικτό σε ανταλλαγές και στον διάλογο όπου συναντώνται ετερογενείς οντότητες΄*. Είναι χώροι ανταλλαγής και απόδρασης από την κρατούσα καπιταλιστική οικονομία που θα πρέπει να εκλαμβάνονται ως διάρκειες εναλλακτικών εμπειριών που εμπεριέχουν κοινωνικές συναντήσεις, επιτελέσεις, συμπεριφορές, και διαδικασίες.
[101] Οι *΄τακτικές΄* σε αντίθεση είναι <u>*διαδικασίες*</u> που δεν έχουν τόπο (ιδιότοπο) ούτε αυτονομία και εξουσία αλλά κάνουν χρήση του χρόνου. Είναι ο τόπος του Άλλου όπου παρεισδύουν ευκαιριακά και αποσπασματικά. Περιγράφουν κίνηση ως περιστάσεις και *δράσεις που λαμβάνουν τόπο μεμονωμένα εντός του χώρου της εποπτείας* ή της σφαίρας κάποιου. (Certeau de, 2010 σ. 66).
[102] Οι *΄στρατηγικές΄* σύμφωνα με τον Michel de Certeau είναι <u>*ενέργειες*</u> που σχετίζονται με την ορθολογικότητα και την οριοθέτηση ενός (αυτόνομου) τόπου εξουσίας μέσω της εποπτείας της όρασης και μέσω της γνώσης πειθαρχιών, (…) *αποτελώντας τη βάση από όπου θα γίνει η διαχείριση των σχέσεων* των συσχετισμένων και συναρθρωμένων τόπων. (Certeau de, 2010 σ. 66). *Έχουν την σημασία του* (αντικειμενικού) *υπολογισμού* του *συσχετισμού των δυνάμεων και της χειραγώγησης προκειμένου να αποκτηθεί εξουσία πάνω από έναν άλλον, σε καταστάσεις διάκρισης του χώρου* (*μεταξύ κάποιου και ενός Άλλου*).
[103] Βλ. άρθρο: Anna Dezeuze, *Everyday life, 'relational aesthetics' and the 'transfiguration of the commonplace'*, (2006).
[104] (…) *η τέχνη μπορεί να γίνει ΄πράξη΄ και ΄ποίηση΄ σε κοινωνική κλίμακα: η τέχνη του να ζεις μέσα στην πόλη σαν έργο τέχνης* (…) *το μέλλον της τέχνης δεν είναι καλλιτεχνικό αλλά αστικό*. (Lefebvre, 2007 σσ. 173-175).
-Βλ. βιβλ.: Henry Lefebvre, *Δικαίωμα στην πόλη, χώρος και πολιτική,* (2007). (μτφρ.) Π. Τουρνικιώτης, Κλ. Λωράν. Αθήνα: Κουκίδα. (2007). (σσ. 173-175).
[105] Από τον Hal Foster επιχειρούνται αναλογίες με τις αποτυχημένες όπως αναφέρει *πρόσωπο-με-πρόσωπο* περιστασιακές εκδοχές χαλαρού φλερτ που είναι χωρίς νόημα και εκδηλώνονται στο μπαρ στις τυχαίες συναντήσεις των βλεμμάτων που μοιράζουν υπονοούμενα κενά περιεχομένου.
[106] Ο Nicolas Bourriaud δήλωνε αντίστοιχα ότι (…) *το ΄90 μας έφερε την ανάδυση συλλογικών μορφών ευφυΐας και τύπους ΄δικτύων΄ για την επεξεργασία της εικαστικής δουλειάς* μέσα *από τη δημοτικότητα του διαδικτύου, όπως επίσης συλλογικές πρακτικές από την τέκνο μουσική σκηνή* (…). (Bourriaud, 1998 σ. 81)**.**
[107] Είναι ιστορικός και κριτικός τέχνης, αναπληρώτρια καθηγήτρια στο Πανεπιστήμιο City της N.Y. (CUNY).

[108] Είναι καθηγήτρια πολιτικής θεωρίας στο Κέντρο για τη σπουδή της δημοκρατίας στο Πανεπιστήμιο του Westminster στο Λονδίνο.
-Βλ. άρθρο: Chantal Mouffe, *Η κριτική ως αντι-ηγεμονική παρέμβαση*, (2008). (μτφρ.) Γ. Κατσαμπέκης. [http://eipcp.net/transversal/0808/mouffe/el, πρόσφατη είσοδος 22/8/2013].
[109] Βλ. βιβλ.: Ernesto Laclau, Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, (1985). (Verso: 2001). (κ.α. συγγράμματα δεκαετία ’90 και ’00).
[110] Αυτοπεριορίζοντας τον λόγο της σε ένα αμφισβητούμενο περιβάλλον στην εμβέλεια και τις επιδιώξεις εκθέσεων στο σύστημα-τέχνη.
Ο εικαστικός Thomas Hirschhorn δηλώνει αντίστοιχα ότι, *δεν θέλω να κάνω ένα διαδραστικό έργο. Θέλω να κάνω ένα ενεργό έργο. Για μένα, η πιο σημαντική δραστηριότητα που μπορεί να προκαλέσει ένα έργο είναι η δραστηριότητα της σκέψης*. Η δουλειά του Thomas Hirschhorn (όπως δηλώνει) δεν αποσκοπεί στη διαδραστική ενεργοποίηση των θεατών, οι οποίοι μετατρέπονται σε μέσα για την εκπλήρωση κάποιων διαδραστικών απαιτήσεων, αλλά ζητά εμπλεκόμενους, σκεπτόμενα υποκείμενα από την πλευρά του κοινού (που κινητοποιούνται από την δουλειά χωρίς να συμμετέχουν ως εκτελεστές-ηθοποιοί).
[111] Στα πλαίσια του συστήματος-τέχνη και των ιδρυματικών θεσμών, οι αίθουσες τέχνης διανέμουν αυτά τα έργα, που αφορούν ένα περιορισμένο δίκτυο μεταξύ των εμπόρων τέχνης και των ομοϊδεατών ΄εραστών΄ της τέχνης, σε καθημερινού τύπου συνευρέσεις που χαρακτηρίζονται από μια ΄χαλαρή΄ διάθεση, σε μια ελεγχόμενη ατμόσφαιρα (σαν νυκτερινό μπαρ μέχρι αργά το βράδυ). (Hal Foster).
Αυτή η σχεσιακή ατμόσφαιρα αναπτύσσεται στο ασφαλές ιδιωτικό περιβάλλον της αίθουσας τέχνης ή του Ιδρύματος και συνοδεύεται από δραστηριότητες όπως: προσκλήσεις και συνεντεύξεις στον τύπο, προ-εγκαίνια και δεξιώσεις. Στο ημι-δημόσιο Ιδρυματικό αυτό περιβάλλον σημειώνει η Claire Bishop πως αναπτύσσεται κάποιος επικοινωνιακός χαρακτήρας, όμως στη βάση της κοινωνικής μετριοπάθειας και της γενικής ουδετερότητας που αποτυπώνεται στους καλούς τρόπους των συναντήσεων οι οποίες δεν έχουν ιδιαίτερο περιεχόμενο.
[112] Ο Nicolas Bourriaud δηλώνει, *η διαθεσιμότητα των πραγμάτων δεν τα κάνει αυτόματα κοινό τόπο*.
[113] Βλ. άρθρο: Hal Foster, *΄Arty Party΄*, (2003).
[114] Η ανάμειξη του ακτιβισμού αντίθετα για τον Paulo Freire όπως εμφανίζεται στην διατύπωση της *διαλογικής θεωρίας* της πολιτιστικής δράσης, αναλογεί για εκείνον σε μια άσκοπη χωρίς περιεχόμενο μηχανιστική δράση. (Freire, 1977).
-Βλ. βιβλ.: Paulo Freire, *Η αγωγή του καταπιεζόμενου*, (1977). (στα: Κεφ. 3^{ο}. *Ο διάλογος και ο αντιδιάλογος*, και Κεφ. 4^{ο}. *Η πολιτιστική δράση*).
[115] Εγκλωβίζοντας ή παγιδεύοντας συνειδητά ο Santiago Sierra ιερές υπάρξεις στους εκθεσιακούς χώρους και πέρα από τους εκθεσιακούς χρόνους, η ανθρώπινη παρουσία έρχεται στο επίπεδο της νατουραλιστικής αναπαράστασης, στο αντίτιμο της αξίας που επιβάλλει ο ανελέητος ανταγωνισμός σύμφωνα με το μότο *΄κάθε πράγμα έχει την τιμή του΄*.
Την ώρα που καταδεικνύεται η ανθρώπινη εκμετάλλευση, την ίδια ώρα υπογραμμίζεται και αναπαράγεται στωικά ο πνευματικός, ηθικός και σωματικός εξευτελισμός που υιοθετείται στο ίδιο το μοντέλο του εικαστικού-επαγγελματία (υπεύθυνου πολίτη στην πραγματική ζωή).
Ο Santiago Sierra αναπτύσσει την πολιτική συμπεριφορά του σε κάθε συναλλαγή απέναντι στην ετερότητα, ως ένα είδος ΄εθνογραφικού ρεαλισμού΄, θεωρώντας πως δεν θα πρέπει να πέφτει σε σφάλματα επιδιώκοντας να γίνεται διδακτικός προς το κοινό ή να επιτρέψει να φθαρεί (το απόλυτο σύγχρονο έργο του) από ηθικές αναστολές και αφελείς φραγμούς που πιθανότατα να κρύβουν ρομαντικές ή υποκριτικές μικροαστικές συμπεριφορές. Αναπαράγει όμως μια αποστασιοποιημένη (ανεύθυνη, αμέτοχη) διαγνωστική κριτική στάση όπως οι καλλιτέχνες της πρωτοπορίας, μόνο που η ονειροπόλα διάθεση έχει αντικατασταθεί από έναν ηττοπαθή ουδέτερο ρεαλισμό.
[116] *Δεν μπορώ να αλλάξω τίποτα. Δεν υπάρχει καμία πιθανότητα που μπορούμε να αλλάξουμε τίποτα με την εικαστική δουλειά μας. Κάνουμε τη δουλειά μας επειδή κάνουμε τέχνη και επειδή πιστεύουμε ότι η τέχνη θα πρέπει να είναι κάτι που ακολουθεί την πραγματικότητα. Αλλά δεν πιστεύω στην πιθανότητα αλλαγής*. (Santiago Sierra: Works 2002-1990, Birmingham: Ikon Gallery, p.15.)

Κεφ.7. συνεργατικότητα - διαδραστικότητα - διαλογικότητα [κοινός-χώρος]

εισαγωγή

Στο κεφάλαιο διερευνούνται οι διαλογικές μορφές της συνεργασίας, της διάδρασης και του διαλόγου στις εικαστικές τέχνες μέσα από θεωρητικές κριτικές που τοποθετούν το διαλογικό είδος στις οριζόντιες πρακτικές που προσανατολίζονται στην πραγματική ζωή.
Ο φιλοσοφικός στοχασμός και η πολιτική σκέψη γύρω από την έννοια της διαλογικότητας προσδιορίζεται στον 20ο αιώνα όπου οι θεωρητικές συμβολές στα γνωστικά πεδία (της πολιτικής και της κοινωνικής θεωρίας) συγκρότησαν τη θεωρητική βάση της ιδέας του διαλόγου.
Αυτές οι θεωρητικές συμβολές δικαιολογούν το μετασχηματισμό και τον εντοπισμό των πρακτικών γύρω από τη συλλογική πνευματική δημιουργία και τις πολιτισμικές τακτικές που ως συνθήκες οδήγησαν στη μεταβολή του τοπίου στις εικαστικές τέχνες με την εστίαση του βλέμματος προς την κατεύθυνση του κοινωνικού χώρου.

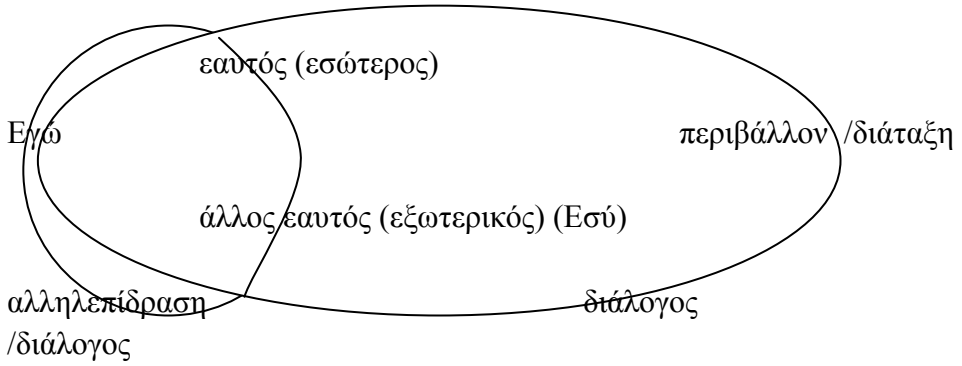
Οι νέες διαλογικές τακτικές που μορφοποιήθηκαν στα τελευταία χρόνια (τις δύο τελευταίες δεκαετίες) επαναδιαπραγματεύονται αρχιτεκτονικές του έργου τέχνης στα όρια με την πραγματική ζωή.
Από τον διαλεκτικό χώρο του χειραφετημένου θεατή φτάνουμε στον διαλογικό χώρο του εμπλεκόμενου ομοσυντάκτη που γίνεται ο ενεργός ρυθμιστής και ο συμπαραγωγός, αν όχι ο πνευματικός πραγματικός δημιουργός μιας σε εξέλιξη ατελούς δημιουργίας που ενεργοποιεί τόπους και καταλαμβάνει χώρους σε πραγματικούς πολλαπλούς χρόνους.
Το ακροατήριο (το κοινό) στον διαλογικό χώρο αποκτά μια διαφορετικής τάξης σημασία κάτω από συμμετοχικούς (δημιουργικούς, ενεργητικούς) ρόλους ενορχήστρωσης, σύμφωνα με τις προθέσεις ή τον τρόπο που σχεδιάζεται και αναδύεται η καλλιτεχνική δουλειά, εντοπισμένη στους τόπους και στις περιστάσεις και προσανατολισμένη στο κοινωνικό συμφραζόμενο ή το περιεχόμενο του χώρου.
Σε αυτές τις τάσεις συμπεριλαμβάνονται διαλογικές διατάξεις και επιτελέσεις οι οποίες προκύπτουν από την ενσωμάτωση χαμηλής συμβατικής τεχνολογίας και την υιοθέτηση αυτοσχέδιων πρακτικών (DIY) με πρόθεση τη διαμόρφωση τύπων ανοικτών διεπαφών για την ανάδυση κοινών-τόπων, και πεδίων ανταλλαγής.

Οι παραπομπές στο διαλογικό περιβάλλον αναφέρονται σε ένα (ολοκληρωμένο) συλλογικό περιβάλλον που λαμβάνει υπόψη του τον ανθρώπινο παράγοντα και πολύ περισσότερο που επιδιώκει να συν-διαμορφώνει, να διασυνδέει και να ενισχύει τους δεσμούς της κοινωνικής υποδομής μέσα από συλλογικούς τόπους διάδρασης.
Όμως η ιδέα της διάδρασης (αλληλεπίδρασης) αποκτά ηθελημένα για το καθιερωμένο θεσμικό περιβάλλον στις εικαστικές τέχνες ένα ΄ρηχό΄ περιεχόμενο, σε συνέχεια με τους παραδοσιακούς ιστορικούς διαχωρισμούς του τεχνο-λογικού από την ΄ελεύθερη αισθητική

έκφραση΄ των οπτικών τεχνών, καθώς επίσης σε συνέχεια με την αντίληψη αποστασιοποίησης και απομόνωσης (παραδοσιακά) των τεχνών από την πραγματική τεχνολογική ζωή αλλά και από την πειραματική, νοούμενη ως ΄ορθολογική΄, επιστημονική κοινότητα.
Κάτω από αυτή την πεποίθηση η διάδραση εμφανίζεται ως φυσική απαίτηση αλληλένδετη με το τρέχον τεχνολογικό, που κατανοείται ως περιορισμένο ή περιοριστικό περιβάλλον για τις τέχνες (σε απόσταση από την ευρύτερη κατανόηση της τεχνολογίας όπως την αντιλήφθηκαν λ.χ. ο L. Mumford, ο M. Foucault, κ.α.).
Η διάδραση (η διαδραστικότητα) στο φαινομενολογικό επίπεδο συνδέεται απλοποιητικά (και λανθασμένα) με την ανούσια επαναληπτική αυτόματη αντίδραση, την αυτόματη πράξη της απόκρισης απέναντι σε ένα ερέθισμα, είτε κατανοείται ως ένα στατικό φαινόμενο παραγόμενων παραλλαγών, αλλαγών μέσα σε ένα προσδιορισμένο από δεδομένα, ολοκληρωμένο (κλειστό) προγραμματισμένο περιβάλλον.

Στις περιστάσεις όπου η έννοια της διάδρασης οικειοποιείται αποσπασματικά από αντιθετικούς χώρους (του πολιτισμού), η χρήση της αρκετές φορές συνοδεύεται από παρερμηνείες αποστερώντας το συνολικό της ευρύ περιεχόμενο.
Τα τελευταία χρόνια που η έννοια αποδυναμώνεται από το σύστημα – τέχνη εισάγεται αποσπασματικά και συνδέεται μεμονωμένα με συγκεκριμένους τουριστικούς στόχους μαζικών γιγαντο-οργανώσεων μέσα από εγχειρήματα που επιδιώκουν ένα θεαματικό φορτίο όπου τα στεγανά τεχνοφοβικά σύνδρομα και οι δυσχέρειες κάμπτονται εφήμερα για χάρη της εναρμόνισης με το εμπόριο και τη διαφήμιση, -υπερπηδώντας παρά την ευκολία που γενικότερα διακατέχει την αγορά του θεάματος.
Από την άλλη πλευρά οι διαλογικές δομές διεκδικούν περιοχές αυτόνομης πνευματικής πειραματικής συλλογικής πράξης πέρα από τις Ιδρυματικές εξαρτήσεις.
Στο κοινωνικό επίπεδο η ιδέα της συλλογικής ακτιβιστικής εικαστικής διαλογικής δράσης οδηγεί: στο πληθυντικό πρόσωπο, στην ομάδα ή στην κολεκτίβα, σε συνενώσεις μελών σε ισότιμη βάση, παρακάμπτοντας θεσμικές ιεραρχίες κέντρων που θέλουν να παρεμβαίνουν επίμονα στις νοούμενες για εκείνα σε μεγάλο βαθμό τις διαδικασίες στις τέχνες, ως οικονομικές πολιτισμικές συγκυρίες, κάτω από διαθέσεις πύκνωσης δύναμης / κύρους.

.4. *Συλλογικές εικαστικές επιτελεστικές διαλογικές πρακτικές:* ***Διαλογικότητα***



.2. Συλλογικές Εικαστικές Διαλογικές Πρακτικές: Συνεργατικότητα

συνεργατικές (διαλογικές) εικαστικές πρακτικές

Ο Lev Manovich[1] θεωρεί ότι τα συνεργατικά μοντέλα, αν εξαιρέσουμε το ρομαντικό παραδοσιακό μοντέλο του απομονωμένου μονού δημιουργού που προβάλλεται ιστορικά πάνω από τις συνεργατικές πρακτικές, αποτέλεσαν στην ιστορία[2] τον κανόνα παρά την εξαίρεση στις καλλιτεχνικές πρακτικές και παραμένουν ως μοναδικές ή σχεδόν αποκλειστικές παραγωγικές διέξοδοι και δυνατότητες δημιουργίας.
Θεωρεί πως σήμερα τα συνεργατικά μοντέλα μπορούν να παράξουν νέες μορφές κοινωνικού πολιτισμού και επικοινωνίας, υπαγορεύοντας και προϋποθέτοντας νέους τρόπους παραγωγής διανομής και κατανάλωσης στην πολιτισμική βιομηχανία, ικανούς να επαναπροσδιορίσουν και να θεμελιώσουν νέα μοντέλα κατανομής των *πνευματικών δικαιωμάτων*.
Ο ιδανικός χώρος των συνεργατικών πρακτικών σύμφωνα με τον Lev Manovich εντοπίζεται σήμερα στα αναφερόμενα ως *΄νέα μέσα΄*, που μπορούν να ενεργοποιούν και να υποστηρίζουν, ή να προκαλούν διαφορετικές μορφές και σχήματα συνεργασίας σε πολλαπλούς χρόνους όπως: ομάδες, δίκτυα, ή μεμονωμένα πρόσωπα, οδηγώντας σε αλυσίδες ή σειρές αποτελεσμάτων, είτε σε μεμονωμένα στοχευμένα καλλιτεχνικά αποτελέσματα.
Ο τόπος της συνεργασίας μεταξύ προσώπων ή και ομάδων είναι ένας κοινωνικός τόπος ανταλλαγής και συμμετοχής όπου όλα τα εμπλεκόμενα μέρη συμμετέχουν με διαφορετικούς βαθμούς σε μια διαλογική κοινή διαδικασία.

Σύμφωνα και με την Claire Bishop[3] ο τόπος αναγνωρίζεται πια ως κοινωνική συνθήκη, πέρα από το τυπικό, φαινομενολογικό του πλαίσιο. (Bishop, 2006).
Η τρέχουσα καλλιτεχνική δραστηριότητα και το ενδιαφέρον γύρω από την συμμετοχικότητα, την συνεργασία και την άμεση εμπλοκή με *΄αληθινούς΄ ανθρώπους* (αναφέρει η Claire Bishop) φέρνει στο προσκήνιο ως αποτέλεσμα πρακτικές που διατηρούν αδύναμους δεσμούς με τον εμπορικό κόσμο της τέχνης και την επικρατούσα αγορά[4].
Αναφέρει χαρακτηριστικά ότι *οι εικαστικές ερευνητικές δουλειές που προκύπτουν συλλογικά είναι δύσκολο να εμπορευθούν* και να καταναλωθούν λόγω της πολλαπλής εμπλοκής (πνευματικών δικαιωμάτων) και ανάμειξης αρκετών διαφορετικών παραγόντων στην διαμόρφωσή τους, αντίθετα με αυτό που συμβαίνει με τα ατομικά έργα των εικαστικών που εντάσσονται εύκολα στον εμπορικό κόσμο και στην παθητική διαδικασία επιλογής και κατανάλωσης από τους θεατές.
Αυτό συμβαίνει όπως αναφέρει λιγότερο για τον λόγο ότι πρόκειται για εικαστικές δουλειές που δεν προσφέρονται λόγω της μορφής που λαμβάνουν, όπως υποστηρίζονταν από την πλευρά της αμφισβήτησης και της θεσμικής κριτικής του ΄60 και ΄70 (λ.χ. εννοιολογική

τέχνη) όπως λ.χ., -ένα κοινωνικό γεγονός, -μια δημοσίευση, -ένα εργαστήριο ή μια περφόρμανς (*performance*), όσο για το γεγονός της ανάμειξης ή της σύντηξης αυτών των διάχυτων μορφών πια στην κυριολεκτική ζωή, παραμένοντας υπό αυτή την έννοια, δυσδιάκριτες /αθέατες και στην αφάνεια για το ευρύ κοινό, και απόμακρες ως μορφές από τους επίσημους μηχανισμούς διανομής και κατανάλωσης τέχνης. (Bishop, 2006 a).
Θεωρεί επίσης πως η επιτακτική ανάγκη αναζήτησης κοινωνικού περιεχομένου στις εικαστικές δουλειές μέσα από τις κοινωνικές πρακτικές της συνεργασίας (συμβαίνει καθότι) ενσωματώνει αυτόματα χειρονομίες αντίστασης.
Ακόμα και όταν πρόκειται για βαρετά συμμετοχικά προγράμματα κατά την άποψή της γίνονται ουσιώδη τελικά, εξαιτίας της κοινωνικής αποστολής τους ή των βλέψεων και των απαιτήσεων που θέτουν στο επίπεδο του κοινωνικού δεσμού που επιδιώκουν. Από την άλλη πλευρά όμως διαφωνεί ως προς την έμφαση, το βάρος και την κρισιμότητα που αποδίδεται στις διαλεκτικές μεθόδους, -της σύγκρισης, -της ανάλυσης και -της κριτικής συζήτησης, για την κατάταξη αυτών των πρακτικών στις τέχνες, αντίθετα προς τον Grant Kester[5].
Θεωρεί ότι η χρήση του είδους των συνεργατικών εικαστικών πρακτικών προϋποθέτει επίσης αλλαγές στον τρόπο σκέψης και προσέγγισης της ασκούμενης κριτικής, που θα πρέπει να βασίζεται (όπως αναφέρει) σε κριτήρια και όχι σε ασαφή και αόριστα μεγέθη προφανώς όπως η αισθητική εμπειρία και μάλιστα πίσω από την επιδίωξη ή την διάθεση αυτά να γενικεύονται. (Bishop, 2006 a).

Ο Otto von Busch[6] θεωρεί πως η ερευνητική δράση είναι μια πρακτική δράση που διαφοροποιείται ανάλογα με τη συνεργατική ή προσωπική μορφή που μπορεί να παίρνει:

.1. Η εμπλοκή στο πεδίο οδηγεί τον δρώντα στην αυτογνωσία και στη συναίσθηση (σε πρώτο-πρόσωπο) μέσα από μια αυτοκριτική διαδικασία (ως προς την υποκειμενικότητά του), ο οποίος αλλάζει τις προσωπικές του καταβολές ή προσεγγίσεις σύμφωνα με τις εμπειρίες του. (Busch, 2008b).
.2. Η διάσταση της συνεργασίας δύο-προσώπων στη *συνεργατική* μορφή της ομάδας παράγει μια στενή κοινή κατάσταση για τους δύο συμβαλλόμενους, μέσα από τη συνδυασμένη ατομική προσωπική (από πρώτο-χέρι) και την ομαδική διυποκειμενική εμπειρία.
.3. Η σε τρίτο-πρόσωπο (ερευνητική) δράση εμπλέκει συμμετέχοντες που δεν είναι δυνατόν να συναντηθούν πρόσωπο-με-πρόσωπο και αποκτά διαπροσωπική ποιότητα μέσα από τις διασκορπισμένες, από απόσταση ΄εξωτερικές΄ απόψεις τρίτων. (Busch, 2008b).

Ο ψυχισμός στις ανθρώπινες νοήμονες συλλογικότητες όπως αναφέρει ο Pierre Lévy είναι εξαρχής και εξ ορισμού *συλλογικός* (αποτυπώνεται ως μεγαψυχισμός) αφού πρόκειται για μια *πολλαπλότητα σημείων-δραστών που βρίσκονται σε σχέση αλληλόδρασης*.
Παράλληλα η συλλογική νοημοσύνη μπορεί να απολαμβάνεται ατομικά, πιθανά τροποποιώντας την ατομική νοημοσύνη. (Lévy, 1999).

κριτική (ανταγωνισμός, συναίνεση)

Σύμφωνα με τον Kim Charnley[7], η Claire Bishop όπως και ο Grant Kester υπερασπίζονται πολιτικοποιημένες μορφές συνεργατικής τέχνης *και οι θέσεις τους μορφοποιούνται κάτω από όρους που εστιάζονται στην κοινωνικο-πολιτική πραγματικότητα της τέχνης.* (Charnley, 2011). Αναφέρει ο Kim Charnley πως για την Claire Bishop η κριτική συνεργατική τέχνη *πρέπει να παραμένει τυφλή απέναντι στις κοινωνικές σχέσεις που τη συγκροτούν*, ενώ για τον Grant Kester η συνεργατική τέχνη *αποβαίνει ως γενικευμένο ηθικό αίτημα εκ μέρους του ΄Άλλου΄ που η τέχνη αποκλύει.* (Charnley, 2011)**.**
Διαφοροποιούνται και οι δύο από τη *΄σχεσιακή αισθητική΄* του Nicolas Bourriaud, -αφενός ως προς τον Grant Kester αυτές οι πρακτικές βρίσκουν την αυθεντική μορφή τους στις πολιτικές του ακτιβισμού, και αφετέρου ως προς την Claire Bishop αυτές αποκτούν μορφή στις *προβοκατόρικες κριτικές πρακτικές* συνδυασμένες με το στοιχείο της συνεργασίας μέσα από μια συγκρουσιακή μορφή τέχνης. (Charnley, 2011)**.**
Όπως αναφέρει ο ερευνητής Kim Charnley, η Claire Bishop επιτίθεται στην ηθική πιστεύοντας πως η επιστροφή της ηθικής[8] με την εργαλειακή ορθολογικότητα της ρητορικής του ΄καλού΄ εμποδίζει την κριτική λειτουργία της συνεργατικής τέχνης και του ισχυρού πολιτικού της ρόλου και προωθεί την αφαιρετική κατασκευή των πνευματικών δικαιωμάτων στο όνομα μιας εμπεδωμένης συνεργασίας στο σεβασμό. (Charnley, 2011).
Το πρόβλημα που παρουσιάζεται στην προσπάθεια του Grant Kester σύμφωνα με τον Kim Charnley είναι ότι επιδιώκει να διυλίσει από τις εικαστικές δουλειές που παρουσιάζει *ένα γενικευμένο ηθικό πλαίσιο στις διαλογικές πρακτικές*.

Η άποψη του Grant Kester όπως αναφέρει ο Kim Charnley αντίστοιχα για την Claire Bishop είναι ότι *χρησιμοποιεί υποκριτικά την ιδέα της αυτονομίας της πολιτικής στην τέχνη,* ενώ *οι θέσεις της περιχαρακώνουν την τέχνη στα όρια μιας ελιτιστικής πρωτοποριακότητας,* -και παράλληλα *φυσικοποιεί την οικονομική ισχύ και το κοινωνικό γόητρο που συνδέονται με τις τέχνες* (Charnley, 2011) υποστηρίζοντας εικαστικές μορφές μέσα στο σύστημα-τέχνη.
Η Claire Bishop διακρίνει, στη συμμετοχική, στη συλλογική και στην ενσυναισθητική ή εμπαθητική *κοινωνική* τέχνη νοερές αναλογίες σύνθεσης αντικαπιταλισμού και χριστιανικής ηθικής που βασίζεται στην αυτοθυσία[9].
Αναφέρει (η Claire Bishop) ότι στη θέση των πνευματικών δικαιωμάτων που αναλογούν παραδοσιακά στον εικαστικό, έχουμε πια την ΄ομιλία΄ του εικαστικού διαμέσου της κοινότητας[10] (αντίθετα προς τον Grant Kester που πιστεύει ότι τα πνευματικά δικαιώματα στη συνεργατική διαλογική δουλειά διαμοιράζονται στην κοινότητα).

Σχετικά με τις εικαστικές παρεμβάσεις τις οποίες παρουσιάζει ο Grant Kester (Kester, 2004), η Claire Bishop διαφωνεί με τα λεγόμενά του[11] ότι *η συνεργατική και η διαλογική τέχνη απαιτούν μια αλλαγή στην κατανόησή μας για εκείνο που είναι η τέχνη, μακριά από το οπτικό και αισθητηριακό επίπεδο* (*των υποκειμενικών εμπειριών*), *προς την κατεύθυνση της συνομιλητικής ανταλλαγής και της διαπραγμάτευσης* (Bishop, 2006 a), θεωρώντας αντίθετα εκείνη ότι δεν έχουν θέση παιδαγωγικής ή δημιουργικής γνώσης. (Βλέπε στο 2ο Κεφ.: *εμπαθητική ακρόαση* και *εμπαθητική ταύτιση*[12]).
Ο Grant Kester (Kester, 2004) όπως σημειώνει ο Kim Charnley, διερευνά ένα εύρος

διαφορετικών τύπων *συνεργατικής τέχνης*[13] συμπεριλαμβάνοντας το *΄νέο-είδος-δημόσιας-τέχνης΄* (της δεκαετίας του ‘90) και τις κοινωνικές παρεμβάσεις[14] ομάδων που έχουν σαν κοινό τους στοιχείο τη χρήση της συνομιλίας και του διαλόγου *που προκαλεί* τη *φαντασία πέρα από τα όρια των προσδιορισμένων και των σταθερών ταυτοτήτων*. (Charnley, 2011).

Ο Kim Charnley θεωρεί ότι ο Jacques Rancière[15] κατανοεί διαφορετικά από την Claire Bishop τον όρο ηθική, ως ένα είδος συνειδητής οπτικής του κόσμου, ως ένα *είδος σκέψης όπου η ταυτότητα εγκαθίσταται στο περιβάλλον,* σε έναν χώρο *–μεταξύ, στην περιοχή της ύπαρξης και της αρχής της δράσης*.
Αν η τέχνη είναι έμφυτα πολιτική (όπως πιστεύει η Claire Bishop) τότε η συνεργατική τέχνη που εμπλέκει άμεσα τους συμμετέχοντες κτίζει πολιτική αξίωση γύρω από τους τύπους των κοινωνικών σχέσεων. (Charnley, 2011)**.**
Η πολιτικοποιημένη συνεργατική τέχνη αναδύεται όταν το πολιτικό δυναμικό μιας ΄αισθητικής΄ ενθέτεται στις πολιτικές του κοινωνικού. Στη συνεργατική τέχνη μπερδεύονται οι διαφορές ανάμεσα στο χάσμα των όρων ΄πολιτική της αισθητικής΄ και ΄αισθητική της πολιτικής΄.
Η δυσκολία (από τον Kim Charnley) εντοπίζεται γενικότερα στην προβολή και στη διάκριση της αισθητικής από την πολιτική και την ηθική.

Η πολιτική τέχνη για τον Jacques Rancière εγκαθίσταται μεταξύ δύο πόλων, από τη μια στα ουτοπικά οράματα όπου διαλύεται η τέχνη ως διακριτή σφαίρα και φιλοδοξεί να χαθεί η διαφορά μεταξύ του εαυτού και του κοινωνικού, και από την άλλη, στις πολιτικές της τέχνης, στην απόλυτη διάκριση της τέχνης από το κυριολεκτικό κοινωνικό.
Τέτοιου είδους αντιφάσεις (περί διακεκριμένου πολιτικού χώρου) θεωρούνται θεμελιώδεις για τον Jacques Rancière που κινείται μακριά από τη ιδέα της γεφύρωσης τέχνης-ζωής με αποτέλεσμα η συνθετότητα ηθικών, αισθητικών και πολιτικών αλληλοεξαρτήσεων να εμφανίζεται ως παράδοξη.
Όμως οι συνεργατικές μορφές τέχνης, πέρα από την όποια ηθική βάση που θέτουν, είτε την πολιτική ερμηνεία των πρακτικών που εγκαθίστανται στη διαλογική συνεργασία, -δείχνουν να εισβάλουν στην πραγματική ζωή και στις κοινωνικό-πολιτικές και ψυχολογικές πτυχές της, και απορρέουν από εκεί.
Αυτή η θέση για τη συνεργατική τέχνη τοποθετείται σε απόσταση από τις λογικές στο σύστημα-τέχνη που επιδιώκουν να διασώσουν τα ξεκάθαρα όρια, τους ρόλους και τα διευκρινιστικά πλαίσια που καθιέρωσαν διαχρονικά μέσα από τα θεωρητικά σχήματα ή αιτήματα: -αυτονομία τέχνης / καλλιτεχνικού προϊόντος, -πνευματικά δικαιώματα ενός δημιουργού, -προβάδισμα έγκυρων αισθητικών κρίσεων και ηθικών (αυθαίρετων) εκτιμήσεων.

Η Claire Bishop θεωρεί ότι η έμφαση που αποδίδει ο Grant Kester στην προσέγγισή του *στην ταύτιση με το Άλλο* (βλέπε *εμπαθητική ακρόαση* και *εμπαθητική ταύτιση*[16]) *είναι τυπική μιας συζήτησης γύρω από την κοινωνική συμμετοχή*, η οποία αντιπροσωπεύει κατά τη γνώμη της την συμπερίληψη των διανοητικών τάσεων της νεοφιλελεύθερης μεταποικιοκρατικής πολιτικής θεωρίας του ΄90, και της ταυτότητας που δομήθηκε πάνω: -στο *σεβασμό για το Άλλο, -στην αναγνώριση της διαφοράς, -στην προστασία των θεμελιωδών ελευθεριών, και -την*

εμπλοκή των ανθρωπίνων δικαιωμάτων.
Αυτά τα στοιχεία της φιλελεύθερης πολιτικής σκέψης γύρω από την ιδέα του ΄πολίτη΄ του κράτους μετατρέπονται σε ορθολογικά αιτήματα που υιοθετούνται και επιτελούνται αυτόματα, χωρίς όμως γενικότερα να μπορούν να προσάπτονται αβίαστα στην ανθρώπινη κατάσταση ή στην ανθρώπινη ιδιότητα[17].
Οι αντιλήψεις τους αυτές προβάλλονται στις (εικαστικές) στρατηγικές του ανταγωνισμού, μέσα από τις διαδικασίες υπερταύτισης που επιδιώκουν την κοινωνική αντιπαλότητα και την αποδιοργάνωση (Bishop, 2006 a) αποσκοπώντας συγκρουσιακά στον επανακαθορισμό της συλλογικής ταυτότητας.

Η Claire Bishop αντιλαμβάνεται τον Grant Kester ως μετριοπαθή και συναινετικό παρότι ο ίδιος υποστηρίζει ακτιβιστικές πρακτικές, σε μια συντηρητική όμως κατά την γνώμη της οπτική διάθεση.
Γενικότερα οι απόψεις των δύο συγκλίνουν ως προς το ότι οι πολλαπλές μικρές εξουσίες (συμπεριλαμβανομένου του συστήματος-τέχνη σε αυτές) τείνουν να καταλάβουν τον δημόσιο λόγο, ΄μιλώντας΄ υπέρ του Άλλου, αποσπώντας, αποστερώντας και ιδιοποιώντας ουσιαστικά τον λόγο από το Άλλο και παράλληλα απομειώνοντας (σε επόμενο επίπεδο) τον εικαστικό λόγο (μια κριτική κυρίως που προέρχεται από τον Grant Kester), είτε αφομοιώνοντας αυτόν τον λόγο σε μεθοδευμένες ουδέτερες πολιτικές (μια κριτική που προέρχεται από την Claire Bishop).

Για τον ερευνητή Kim Charnley και οι δύο κριτικοί ασκούν μια εξασθενισμένη κριτική από μια θέση διαφύλαξης και διατήρησης του συνολικού θεσμικού πλαισίου και της ιστορικής συνέχειας της τέχνης όπως κληρονομήθηκε, εγκολπώνοντας μια συνολική αποδοχή και νομιμοποίηση των συστημάτων και των κανόνων που επιβάλλονταν διαχρονικά και κατευθύνονται από μια αποστασιοποιημένη πνευματική ελίτ. (Charnley, 2011).
Σύμφωνα με τον Kim Charnley κάθε μια από τις δύο αυτές τοποθετήσεις των Claire Bishop και Grant Kester είναι αποτέλεσμα της αντίφασης που δημιουργείται όταν η αυτόνομη κριτική επιθέτεται στην τέχνη ως κοινωνικο-οικονομικός σύνδεσμος δύναμης φυσικοποιώντας το πολιτικό.
Οι διαφωνίες του Kim Charnley απέναντι στη συνεργατική τέχνη είναι ότι διακατέχεται από την αντίφαση του αισθητικού χώρου (κάτι που σημειώνει ο Hal Foster) όπου ενθέτονται όπως αναφέρει από τη μια πλευρά η κοινωνική και από την άλλη πλευρά η θεσμική πραγματικότητα της τέχνης με όλες τις παρεπόμενες αντιφάσεις τους. (Charnley, 2011).

συναινετικός διάλογος

Η *διαλογική δημοκρατία* προτάθηκε στα πλαίσια ενός *πολιτισμικού κοσμοπολιτισμού* προς την προσπάθεια επίτευξης συμφωνίας, επίλυσης συγκρούσεων, άμβλυνσης διαφορών και αντιθέσεων στο επίπεδο των *καθαρών σχέσεων* και της *αμοιβαίας ανεκτικότητας* (ανοχής), και προς τη *δημιουργία ενεργού εμπιστοσύνης* μέσα από επικοινωνιακές οριζόντιες διαδικασίες (αυτονομία), ανοικτής δημόσιας συζήτησης (διαβούλευσης) που δεν θα περιορίζεται στην πολιτική κοινότητα αλλά θα βρίσκει ευρύτερη έκφραση στην καθημερινή

ζωή.
Ο Anthony Giddens[18] πρότεινε τους όρους *διαλογική δημοκρατία* (συζητητική ή συνομιλητική)[19] και *διαλογικό εκδημοκρατισμό* (Giddens, 1999 σσ. 179-211) μέσα στη φιλελεύθερη παγκοσμιοποιημένη κατάσταση, (όπως αναφέρει) πέρα από την ξεφτισμένη έννοια της δημοκρατίας[20].
Ο διάλογος για εκείνον *κατέχει δημόσιο χώρο* με τον *διαλογικό εκδημοκρατισμό* να αφορά τις κοινωνικές και τις οικογενειακές δομές στην προσωπική ζωή αλλά και στα κοινωνικά κινήματα στην παγκόσμια αρένα.
Ο Anthony Giddens θεωρεί πως *η παγκοσμιοποίηση, η ανακλαστικότητα και η εξάρθρωση της παράδοσης*, είναι ικανές να *δημιουργήσουν ΄διαλογικούς χώρους΄* που επί της ουσίας κατανοούνται ως επιχειρηματικοί και επενδυτικοί (και άρα ανταγωνιστικοί).
Συνεπώς το τέλος του συγκρουσιακού μοντέλου στην πολιτική (διαγράφοντας τη θέση του αντιπάλου), μπορεί να διανοίξει το δρόμο για την αποδιάρθρωση της παράδοσης υπέρ της παγκόσμιας κοσμοπολιτικής (*cosmopolitical*) τάξης (της ΄προόδου΄).
Το αποκλειστικό ενδιαφέρον του στρέφεται στην προώθηση ενός διαλόγου μεταξύ συμφερόντων *αποεδαφικοποιημένων* και *αποεθνικοποιημένων*, διεθνών εταιρικών κυβερνητικών και μη-κυβερνητικών οργανισμών.
Όπως κατανοείται ο διάλογος για τον Anthony Giddens φαντάζει σαν μια γραφειοκρατική, επιχειρηματική, εταιρική αναπτυξιακή δομή μεταβίβασης υπευθυνότητας προς τα μέλη της βάσης (τους ΄συνεργάτες΄) μέσα σε μια αποστειρωμένη ιδεατή οργάνωση της πραγματικότητας, που ίσως και να παρεμβαίνει, (αν επιτρέπεται από τα συμφέροντα), ο τύπος ενός κρατικού προνοιακού (ισοδημοκρατικού) εξισωτισμού.

Η Chantal Mouffe (Mouffe, 2010 σσ. 106-108) σε σχέση με την *΄αρχή του διαλόγου΄* (από τη *θεωρία του διαλόγου* του Jürgen Habermas) δηλώνει πως αυτή ανήκει στο όραμα μιας οικουμενικής εξιδανικευμένης συναίνεσης που προβάλλεται στα πλαίσια μιας φιλελεύθερης επιστημονικής ορθολογιστικής προσέγγισης.
Θεωρεί (η Chantal Mouffe) πως η *διαλογική δημοκρατία* την οποία προτείνει ο Anthony Giddens επιλέγει την επίλυση στο επίπεδο των τεχνικών προβλημάτων με μη-συγκρουσιακούς τρόπους (Mouffe, 2010 σσ. 53-74) με σκοπό την επιδίωξη της ορθολογικής συναινετικής διακυβέρνησης χωρίς ενεργό συμμετοχή και συλλογικές αποφάσεις (διαβούλευσης). Επισημαίνει πως δεν πρόκειται σε καμιά περίπτωση για μια *ριζοσπαστική* πολιτική έκφραση αφού δεν αμφισβητεί τις κατεστημένες σχέσεις εξουσίας[21] χωρίς να είναι στην πραγματικότητα πολυπολική και πλουραλιστική πρόταση αλλά ένα κλειστό σύστημα αποκλεισμών που επιδιώκει τον χειρισμό της αποκαλούμενης *΄υποπολιτικής΄* (δηλαδή της κινηματικής εξωκοινοβουλευτικής πολιτικής).
Η Chantal Mouffe αντιλαμβάνεται τη συναίνεση μόνον ως μια μορφή *συγκρουσιακής συναίνεσης*, αφού η δημοκρατική πολιτική (όπως αναφέρει) είναι από τη φύση της *και κατ' ανάγκη συγκρουσιακή*, κάτω *από τις ηθικοπολιτικές αξίες της ελευθερίας και της ισότητας προς όλους.* (Mouffe, 2010).
Επιδιώκει να ενημερώσει το πολιτικό και το κοινωνικό με τη διάσταση του εγγενούς *΄ανταγωνισμού΄* (που αξιωματικά καλύπτει το πολιτικό), και που *είναι το πολιτικό* (Mouffe, 2010) σε συνδυασμό με την ανάδειξη των ηγεμονικών πρακτικών στο προσκήνιο από τη συνάρθρωση και την προώθηση μιας νέας ηγεμονικής οριζόντιας τάξης.

***Αυτοκρατορία*: κριτική**

Η Chantal Mouffe ασκεί κριτική στους T.Negri και M.Hardt (και στον P.Virno (Virno, 2007)) πάνω στα αισιόδοξα ή απαισιόδοξα σενάριά τους που αναδύονται από την *μεσσιανική προφητεία* και την *μεσσιανική επιθυμία τους*, (όπως τα χαρακτηρίζει αντίστοιχα) (Mouffe, 2010 σσ. 134-135) στην *Αυτοκρατορία* (Hardt, Michael - Negri, Antonio, 2002) και στο *Πλήθος* (ως μια αντι-*Αυτοκρατορία*) (Hardt, Michael - Negri, Antonio, 2011).
Όπως αναφέρει η Chantal Mouffe η *Αυτοκρατορία* χρησιμοποιεί ελκυστικές έννοιες τις οποίες επεξεργάστηκαν νωρίτερα οι Gilles Deleuze και Félix Guattari (Deleuze, 1988), (Deleuze, Gilles – Guattari, Felix, 1973), λ.χ. όπως το τοπικό ρίζωμα.
Το τοπικό ρίζωμα είναι ένας ανομοιογενής, ετερογενής, διαδραστικός, ανοικτός (ανοικτής σχεσιακότητας, χαλαρών ορίων και παραλειπόμενων συνδέσμων) *΄αυλακωτός χώρος΄* τον οποίο περιγράφει επίσης η Doreen Massey που διαθέτει μια ποικιλία επιπέδων και μια πολλαπλότητα κομβικών σημείων. (Massey, 2008 σσ. 27-32).

Η Chantal Mouffe θεωρεί πως οι θέσεις του Anthony Giddens ενυπάρχουν στην *Αυτοκρατορία* ως ένα όραμα *κοσμοπολιτικής φιλελεύθερης κυριαρχίας* απαλείφοντας όμως (ατυχώς για εκείνην) την ευρωπαϊκή πίστη.
Όπως αναφέρει η Chantal Mouffe στην κριτική της[22] η οποία εντοπίζεται αυστηρά *επί του πολιτικού*, η *Αυτοκρατορία* δεν θέτει το ζήτημα της *πολιτικής συνάρθρωσης των αγώνων* (…) μιας πληθώρας κινημάτων *με διαφορετικά συμφέροντα και αιτήματα που μπορεί να συγκρούονται μεταξύ τους* (Mouffe, 2010 σσ. 136,137) σε μια ηγεμονία, και μάλιστα απορρίπτει το μοντέλο της *οριζόντιας συνάρθρωσης*, προβάλλοντας αντίθετα το μοντέλο της αποστασίας της αποσκίρτησης, της αυτομόλησης, της *εξόδου και της ανυπακοής* ως απεμπλοκή και αυτονομία (Mouffe, 2008).
Από την άλλη πλευρά η *Αυτοκρατορία*, θέλει να ανήκει περισσότερο στην ποιητική μιας αναρχικής επιθυμίας, ως μια αντι-ηγεμονική κριτική αντίστασης, που κριτικάρει αρνητικά τις *μεταμοντέρνες ιδεολογίες της αστικής τάξης, -ιδεολογίες ξεφτισμένες*, που (…) *προσπαθούν να υφάνουν νέα δίκτυα κυριαρχίας γύρω από την ανάδυση νέων ανταγωνιστικών υποκειμενικοτήτων*. (Negri, Antonio & Hardt, Michael, 1994).
Η Chantal Mouffe (Mouffe, 2010) όμως υποστηρίζοντας τις *συλλογικές ταυτίσεις* (υπεύθυνες για τους εθνικούς μύθους του εθνικισμού) που εγκαθιδρύονται μέσα από την διαίρεση και τον ανταγωνισμό *΄Εμείς / Αυτοί΄* (και προϋποθέτουν το στοιχείο της απόλαυσης, όπου πέρα από ψυχολογικό στοιχείο γίνεται και ζωική λειτουργία) με τον κίνδυνο να πολιτικοποιηθούν και να φυσικοποιηθούν τα ένστικτα, εξασθενίζοντας τις αντιστάσεις μας απέναντι στα φαινόμενα του εθνικισμού και του φασισμού.
Η *ηγεμονία*[23] όπως και η ηγεμονική διάσταση των πρακτικών του λόγου που εμποτίζονται από την εξουσία, (είναι συγκροτητική για τις ταυτότητες) και θεωρείται ολοκληρωτική. Συναρθρώνεται σαφώς προς μια κεντρική εξουσία (παρά του ότι η Chantal Mouffe επικεντρώνεται σε μια πλουραλιστική δημοκρατία).
Ο φόβος για το μη-πολιτικό και τη μη-διαίρεση όπως εκφράζεται από την Chantal Mouffe, που δεν παράγει πολιτική ξεπερνιέται από τον ανταγωνισμό και την αντιπαράθεση που προκαλούν μορφές έναρξης διαλόγου σε συνθήκες πολυπολικότητας.

ελεύθερος διάλογος – διακινδύνευση

Θα πρέπει να θεωρήσουμε τον διάλογο όχι ως αποτέλεσμα μιας διαδικασίας ή ως εκδήλωση συνέχειας (όπως ο ανταγωνισμός), αλλά ως ένα απόσπασμα χωρίς συμπέρασμα, μια αρχή ή μια εκκίνηση που δεν καταλήγει ή που δεν ολοκληρώνεται, και που αρκετές φορές επίσης δεν ξεκινά καν.
Ο διάλογος μπορεί να αφορά το ίχνος της επαφής, ή την πρόφαση - πρόσχημα για επαφή, ένα απόσπασμα που μπορεί να παραμένει μόνο και μόνο στην πρώτη του υπόθεση που κινητοποιεί στην ανακάλυψη των διαφορών ίσως οδηγώντας και στην αντιπαράθεση, στη ρήξη, ή στη σύγκρουση.
Είναι μια κοινή επιχείρηση συνομιλίας που οδεύει προς την τυχαιότητα, -που δεν περιορίζεται από σταθερές αλλά όμως σημαίνει μετακίνηση ή διάθεση για μετακίνηση.
Θέλω να πάω σε διάλογο σημαίνει προπαρασκευή ενός διαλογικού πλαισίου και απεύθυνση πρότασης.
Ο διάλογος καταργείται στη μη-διακινδύνευσή του, κρύβοντας βαθιά συντήρηση, και στην άρνηση της κοινής επιχείρησης ανταλλαγής στη συνομιλία.

.3. Συλλογικές Εικαστικές Διαλογικές Πρακτικές: Διάδραση

διάδραση

Ο Bruno Latour[24] θεωρεί πως η κοινωνική ζωή στην ανθρώπινη μορφή της εξαρτάται από κάτι άλλο, πέρα από τον κοινωνικό κόσμο, εντοπίζοντας την εστία της στο ρευστό δίκτυο των σχέσεων και των πλαισίων τα οποία παράγονται μέσα από την *διάδραση*. (Latour, 2002).
Η διάδραση, που σύμφωνα με τον Bruno Latour ποτέ δεν την εγκαταλείπουμε, δεν είναι απλά και μόνο μια *κατασκευή* που ρυθμίζει πράγματα και καταστάσεις αλλά η ίδια η *συνθήκη* που τα κατασκευάζει (και σύμφωνα με τον Erving Goffman). (Latour, 2002).
Σκιαγραφεί διαπλεγμένα δίκτυα που χαρακτηρίζονται (αναφέρει) από μια πολλαπλότητα υψηλής ποικιλίας ημερομηνιών, τόπων και ανθρώπων[25]. (Latour, 2002).
Σύμφωνα με τον Bruno Latour η διάδραση *αφορά ένα πλαίσιο και ένα δίκτυο* (*που αποπροσανατολίζει την ταυτοχρονία, την εγγύτητα και την προσωπικότητα*) (Latour, 2002) και προτείνοντας την ιδέα της *πλαισιωμένης διάδρασης* που θεωρεί ότι είναι αναγκαία ως κατασκευή εξαιτίας της αδυναμίας πληθώρας καθημερινών πρόσωπο-με-πρόσωπο διαδράσεων.

Θεωρεί (ο Bruno Latour) πως η *πλαισιωμένη διάδραση* ως έννοια δεν είναι απομονωμένη και πως δεν είναι διαχωρισμένα σε αυτήν ο πράκτορας από την κατασκευή ή το άτομο από την κοινωνία, ούτε μπορούμε να υποθέτουμε έτσι απλά ότι μπορούν να διαμεσολαβούν πολλοί διαφορετικοί μεσάζοντες (επιτρέποντας μεταφορές μέσα από το όχημα της έξης - *habitous*)[26].
Αν η ανθρώπινη αλληλεπίδραση φαίνεται να είναι σε μεγαλύτερο βαθμό αποτοπικοποιημένη[27] χωρίς την ανάγκη ταυτοχρονίας, συνέχειας και ομοιογένειας, η κοινωνική ζωή παρουσιάζεται ανισσόροπη και αποπροσανατολισμένη στον χρόνο και στον χώρο, ώστε κάθε διάδραση την οποιαδήποτε στιγμή μπορεί να παίρνει προσωρινή και χωρική έκταση[28], ιδιαίτερα όταν μοιράζεται ανάμεσα σε μη-ανθρώπινα όντα. (Latour, 2002).

Ο Bruno Latour επικεντρώνει την προσοχή του σε ορισμένα στοιχεία της διάδρασης όπως:
.1. στο υποκείμενο του δράστη (συλλογικό ή ατομικό) που γεννιέται από την ίδια τη δράση, (όντας αντίθετος προς την ιδέα της κοινωνικής εξάρτησης του δρώντα, -ως ένα ανδρείκελο που κατευθύνεται από το κοινωνικό σώμα ή τις ΄κοινωνικές δυνάμεις΄),
.2. στην ιδέα του συμβάντος και του γεγονότος,
.3. στην πλαισίωση του γεγονότος[29] και,
.4. στην εστίαση στα *διάμεσα*, προτείνοντας να σκεφτούμε το κάθε ξεχωριστό σημείο ως μια διαμεσολαβημένη διεπαφή.

Θεωρεί (ο Bruno Latour) ότι δεν μπορεί να επιτευχθεί μια κοινωνική κατασκευή χωρίς την μεταφραστική εργασία του *διάμεσου* και παράλληλα κανείς μπορεί μέσω αυτής της μεταφραστικής εργασίας να επεξηγήσει την κατασκευή των επιδράσεων.
Το υποκείμενο της δράσης κάτω από αυτό το σκεπτικό είναι κάποιος ο οποίος μπορεί να διασυνδέει διάμεσα, πράγμα που σημαίνει πως, το να δρούμε αντιστοιχεί με το να παρεμβάλουμε μια δράση η οποία διαμεσολαβεί.

Η διαφορά των επιπέδων κλίμακας διεπαφών από το ΄μικροσκοπικό΄ στο ΄μακροσκοπικό΄[30] που εντοπίζονται παραβλέπει τις υλικές διασυνδέσεις, επιτρέπει σε έναν τόπο να διασυνδέεται με άλλους πέρα από τη δοξασία που στρέφεται στις ΄αγνές΄ *πρόσωπο-με-πρόσωπο* διαδράσεις[31]. (Latour, 2002).

διάδραση και εικαστικές τέχνες

Ο χώρος του ρήγματος (Georges Bataille) *που εμφανίζουν οι εικαστικές δουλείες είναι ο συνολικός χώρος της διάδρασης, -ο χώρος της ανοικτότητας που προαναγγέλλει τον συνολικό διάλογο*[32]. (Bourriaud, 1998).

Ο Nicolas Bourriaud[33] παραπέμπει στην ομιλία του Marcel Duchamp, *΄The creative act΄* (1954), όπως αναφέρει χαρακτηριστικά για εκείνον που *ενδιαφέρεται να σιγουρευτεί επαρκώς ότι η διαδραστικότητα δεν είναι τίποτα άλλο παρά μια νέα ιδέα…* υπενθυμίζοντας πως η καινοτομία βρίσκεται αλλού.
Συνεχίζει λέγοντας πως θα πρέπει να λάβει κανείς υπόψη του *το γεγονός πως η γενιά των εικαστικών* την δεκαετία του 2000 (όπως αναφέρει) εκλαμβάνουν την *διάδραση ως σημείο αρχής αλλά και ως εξαγόμενο αποτέλεσμα, -εν ολίγοις ως τους βασικούς πληροφοριοδότες της δραστηριότητάς τους.*
Δεν θεωρούν την δι-υποκειμενικότητα και την διάδραση ούτε ως θεωρητικές μοδάτες μικροεφευρέσεις, ούτε ως τεχνολογικά πρόσθετα, κάτι που αποτελεί *άλλοθι για την παραδοσιακή εικαστική πρακτική.*
Σύμφωνα με τον Nicolas Bourriaud τα εικαστικά έργα εμπλέκουν γενικότερα *μεθόδους κοινωνικών ανταλλαγών, διαδραστικότητας με τον θεατή, εντός της αισθητικής εμπειρίας που προσφέρεται σε διαφορετικές επικοινωνιακές διαδικασίες, στην απτή τους διάσταση ως εργαλεία που εξυπηρετούν τη διασύνδεση μεταξύ των υποκειμένων και των ομάδων.* (Bourriaud, 2002 p. 43).
Αλλού αναφέρει ότι *το πεδίο του παραλήπτη της δράσης στο καλλιτεχνικό έργο σήμερα επιλύεται από τον πολιτισμό της διαδραστικότητας που επιβεβαιώνει την ύπαρξη της μεταβατικότητας του πολιτισμικού αντικείμενου ως κάτι που έχει επιτελεσθεί.* (…) *Η συμμετοχή της διαδραστικότητας αυξάνει σε ένταση μέσα στο σύνολο των επικοινωνιακών οχημάτων. Από την άλλη πλευρά, η ανάδυση των νέων τεχνολογιών όπως το διαδίκτυο και τα πολυμεσικά συστήματα τοποθετούνται στη συλλογική επιθυμία ως προς τη δημιουργία νέων περιοχών ευθυμίας και συστήνουν νέους τύπους συναλλαγών αναφορικά με το πολιτισμικό αντικείμενο*[34].

Στη μοντερνιστική αισθητική, αναφέρει η Suzi Gablik[35], ο ρομαντικός μύθος του αυτόνομου ατομικισμού *ενθάρρυνε στην απόσταση και την υποτίμηση του Άλλου* (…) *από μια ελίτ στη δυτική παράδοση που αναδύθηκε μέσα από την διαδικασία της απαγόρευσης και της άρνησης*. (Gablik, 1992).
Η μοντέρνα αισθητική όπως αναφέρει η Suzi Gablik, *με την εστίαση στον ατομικισμό, με την απαίτηση να κρατήσει την τέχνη διαχωρισμένη από τη ζωή, οριοθέτησε το ρόλο του κοινού στον αποσπασμένο παθητικό θεατή-παρατηρητή.*

Ένα τέτοιο είδος τέχνης όμως *δεν μπορεί ποτέ να οικοδομήσει κοινότητα. Για αυτό και χρειαζόμαστε τις διαδραστικές και διαλογικές πρακτικές που προσελκύουν* (προσκαλούν) *τους άλλους* (…) *που αντιπροσωπεύουν την διάνοιξη ενός πειραματικού χώρου* που επιτρέπει *να θεσμοθετήσεις και να ασκήσεις μια νέα τέχνη που βρίσκεται περισσότερο σε αρμονία με αρκετά διαδραστικά και οικολογικά μοντέλα που αναδύονται στον πολιτισμό μας* (…) *απορρίπτοντας το προσανατολισμένο στον καταναλωτικό πολιτισμό, προϊόν, και βρίσκοντας τρόπους συνύφανσης με το περιβάλλον και την κοινωνική υπευθυνότητα.* (Gablik, 1992).
Η Suzi Gablik δήλωνε δύο δεκαετίες νωρίτερα πως τα νέα μοντέλα σκέψης, *που προωθήθηκαν από την κβαντική φυσική, την οικολογία και τη συστημική θεωρία επαναπροσδιόρισαν τον κόσμο με τους όρους των διαδραστικών διαδικασιών και των σχεσιακών πεδίων αναζητώντας ενοποιημένους τρόπους σκέψης που εστιάζουν στη σχεσιακή φύση της πραγματικότητας παρά στα ξεχωριστά αντικείμενα*[36].

Η Suzanne Lacy[37] αντίστοιχα θεωρεί πως *΄΄εστιάζοντας στις απόψεις της διάδρασης και των σχέσεων παρά στα αντικείμενα τέχνης καλούμε για ριζική αναδιάταξη των προσδοκιών μας απέναντι σε αυτό που κάνει ο εικαστικός΄΄*. (Gablik, 1992).
Η Suzi Gablik έχοντας υπόψη το παράδειγμα του Hilton Kramer[38] συμπεραίνει πως χωρίς *αμφιβολία ο κόσμος της τέχνης αποδοκιμάζει διακριτικά τους καλλιτέχνες που επιλέγουν την διάδραση ως μέσο για την έκφρασής τους παρά την αποσωματοποιημένη όραση. Από την στιγμή που η δημιουργικότητα στον δυτικό κόσμο βασίστηκε στην κατανόηση του εαυτού ως αυτόνομου*[39] *και διαχωρισμένου, η ηγεμονία του ματιού είναι* (ακόμη) *ισχυρή στην κουλτούρα μας*. (Gablik, 1992).
Η Suzi Gablik θεωρεί πως για να υπερβούμε το μοντερνιστικό οπτικά επικεντρωμένο παράδειγμα και την επιστημολογία του θεάματος, χρειαζόμαστε μια ανα-πλαισιωμένη διαδικασία η οποία να παράγει την αίσθηση μιας πιο *διαδραστικής, διυποκειμενικής* αναδυόμενης πρακτικής. (Gablik, 1992).
Όμως *δεν πρόκειται μόνο για έναν σχεσιακό και διαδραστικό* (χώρο) *ο οποίος έχει συμμετοχικό προσανατολισμό να διευθετεί τις πιο θηλυκές ηθικές αξίες της φροντίδας και της συμπόνιας* (…), της εμπάθειας και της θεραπείας, που αποτελούν παραμέτρους των *σχεσιακών κοινωνικών ανταλλαγών*, αλλά που απευθύνεται γενικότερα, *πέρα από τους πολιτισμικούς διαχωρισμούς του φύλου, της τάξης, και των φυλετικών ιεραρχιών*. (Gablik, 1992).
Μια άλλη επισήμανση της Suzi Gablik βασίζεται στην παρανόηση που γίνεται σε σχέση με την *κοινωνικά-εμπλεκόμενη-τέχνη*, να συγχέεται ή να συγκρίνεται με το κοινωνικό λειτούργημα που αναλαμβάνουν οι ειδικοί, που έχουν διαφορετικές επιδιώξεις από εκείνες που στοιχειοθετούν οι εικαστικές πρακτικές.
Το κοινωνικό πλαίσιο λειτουργεί ως συνεχές που προσφέρεται για διάδραση, -σε μια διαδικασία σχεσιακότητας και συνύφανσης που δημιουργεί ρευστότητες, όπου δεν υπάρχει η απόσταση του θεάματος, ούτε η ανταγωνιστική επιτακτικότητα, αλλά ούτε όμως και η αμοιβαιότητα, έννοιες τις οποίες βρίσκουμε στο *παιχνίδι*[40]. (Gablik, 1992).
Όπως σημειώνει ο Christian Kravagna[41] για την Suzi Gablik[42] εκείνη προσπαθεί χαρακτηριστικά να γεφυρώσει την τέχνη με τους ΄πραγματικούς ανθρώπους΄ , τους ΄πραγματικούς γείτονες΄, με στόχο να κτίσει αυτή τη γέφυρα από τα νοήματα της *΄διαλογικής κατασκευής΄*.

Όμως η ΄επιθυμία για το Άλλο΄ ή η ΄διάθεση για σύνδεση΄ σημαίνει (αναφέρει ο Christian Kravagna) κατά προτίμηση *μη-λευκούς εργάτες και φτωχούς άστεγους σε καταλύματα*. Θεωρεί λοιπόν πως ασκείται μια ρητορική από το *΄νέο-είδος-δημόσιας-τέχνης΄* που συσκοτίζει τη διαδικασία ύπαρξης του ΄Άλλου΄ (της ετερότητας, του διαφορετικού)[43] προς την κατασκευή του ΄Άλλου΄ ως στερεότυπου, ή σταθερής συνθήκης για επόμενες προβολές.

κατηγορίες (τύποι) **διάδρασης στις εικαστικές τέχνες**

Ο Nigel Power[44] εξετάζει τον χαρακτήρα που διαμορφώνουν οι πρακτικές των *΄νέων μέσων΄*[45] στην τέχνη με επίκεντρο το ακροατήριο (το κοινό), χρησιμοποιώντας τον όρο *΄αισθητική-με-επίκεντρο-το-κοινό΄*.
Αναφέρει χαρακτηριστικά ότι *τα περιβάλλοντα ανοικτού λογισμικού* κατευθύνουν το κέντρο βάρους εστιάζοντας στο κοινό. *Συνιστούν τον πηρύνα της πρακτικής της εξελισσόμενης αυτής κοινότητας και φαίνονται να στρέφονται στη γαλούχηση μιας νέας γεννιάς τεχνολόγων-εικαστικών*. (Power, 2010).
Σύμφωνα με εκείνον απαιτούνται ή και παράγονται διαφορετικοί τύποι ακροατηρίου (κοινού) από διαφορετικούς τύπους μέσων, τους οποίους χειρίζεται η τέχνη μέσα από διαφορετικές εικαστικές πρακτικές.
Η κατηγοριοποιήση που κάνει σε σχέση με την ποιοτική ανάμειξη της εμπλοκής του ακροατηρίου (του κοινού) και τους βαθμούς απαιτήσεων της διάδρασης είναι:

.1. το κοινό στην κατάσταση όπου θα πρέπει να ξανασκέφτεται και να ΄κτίζει΄την εμπειρία του με αφορμή και πέρα από το έργο (Marcel Duchamp),
.2. το κοινό στην κατάσταση όπου θα πρέπει να είναι ιδεολογικά (πολιτικά) εξοπλισμένο για να ανταποκριθεί στο έργο (Joseph Beuys),
.3. το χειραφετημένο κοινό που θα πρέπει να είναι αμερόληπτο (ουδέτερο και αποστασιοποιημένο) αλλά να παραμένει ενεργά εμπλεκόμενο σε διανοητικό επίπεδο (Bertolt Brecht),
.4. το κοινό στην κατάσταση όπου θα πρέπει να συναισθάνεται, να συμπάσχει και να είναι συναισθηματικά εμπλεκόμενο (Antonin Artaud),
.5. το κοινό στην κατάσταση όπου παίζει και εκπαιδεύεται (Lygia Clark, Helio Oiticica, Franz E. Walther),
.6. το κοινό στην κατάσταση όπου αποκτά το ρόλο του ενεργού συμπαραγωγού στην καλλιτεχνική δημιουργία με την ευθύνη να την επιτελεί παράλληλα στην πραγματικότητα της ζωής του αναλαμβάνοντας πρωτοβουλίες εντός της εκτέλεσης και πέρα από αυτήν (Stephen Willats),
.7. το κοινό στην κατάσταση όπου θα πρέπει να μετατρέπεται το ίδιο στο εικαστικό έργο και να διαχέεται σε αυτό (Allan Kaprow).

Ο Andy Cameron[46] σημειώνει πως η *συμμετοχή*, η περφόρμανς (*performance*) και το *παιχνίδι*, είναι κυρίαρχα στις διαδραστικές ΄ασταθείς΄ και ευμετάβλητες όπως τις χαρακτηρίζει, εικαστικές δουλειές που οδηγούν στον *διάλογο* και στην ανταλλαγή, συνδέοντας τις καλλιτεχνικές πρακτικές (εφαρμογές) με την πραγματική ζωή.

Διαφωνεί με την άποψη πως οι νέες διαδραστικές τεχνολογίες συμβιβάζονται με τον κυρίαρχο τεχνολογικό πολιτισμό (κάτι που όπως αναφέρει υποστηρίζεται στη *σχεσιακή αισθητική,* του N. Bourriaud) και σχηματοποιεί δύο βασικές κατηγορίες:

.1. Τα *μη-διαδραστικά μέσα*, που *περιλαμβάνουν γραμμική διαδικασία με καθαρά προσδιορισμένο διαχωρισμό μεταξύ του αποστολέα του μηνύματος* (*του δημιουργού*) *και του αποδέκτη του μηνύματος,* (του παθητικού παραλήπτη) *του ακροατηρίου*.
.2. Τα *διαδραστικά μέσα* που *περιλαμβάνουν την ανάμειξη της γραμμής μεταξύ δημιουργού και ακροατηρίου, όπου το ακροατήριο* (το κοινό), *σε κάποιο βαθμό συμμετέχει στη δημιουργία του μηνύματος από μόνο του.*

Η Suzana Milevska[47] δικαιολογεί την διαφοροποίηση της έννοιας της διάδρασης από της συμμετοχής μέσα από το παράδειγμα συμβατικών εκθεσιακών μοντέλων -θεσμών, σε σχέση με τον ρόλο που επιδιώκει να έχει ο εικαστικός σε αυτά.

.1. Στη *΄διάδραση΄* οι σχέσεις *εγκαθίστανται ανάμεσα στα μέλη από το κοινό, ή μεταξύ των μελών από το κοινό και των εικαστικών αντικείμενων και είναι περισσότερο παθητικές και συμβατικές. Συνήθως διευθύνονται από προκαθορισμένες τυπικές οδηγίες που δίνονται από τους εικαστικούς καλλιτέχνες και προορίζονται να ακολουθηθούν κατά τη διάρκεια της έκθεσης.* (Milevska, 2007).
.2. Η *συμμετοχικότητα* στις εικαστικές τέχνες αφορά την *ενεργοποίηση διαφόρων σχέσεων που ξεκινούν και διευθύνονται από τους εικαστικούς καλλιτέχνες.* Συχνά οι συμμετοχικές διαδικασίες *ενθαρρύνονται από καλλιτεχνικά Ιδρύματα και μερικές φορές γίνονται το αποκλειστικό αντικείμενο των εικαστικών προγραμμάτων*. (Milevska, 2007).

Το εννοιολογικό περιεχόμενο των εικαστικών *συμμετοχικών πρακτικών* σύμφωνα με τον Christian Kravagna διαφοροποιείται επίσης τόσο από της *διαδραστικότητας* όσο και από της *συλλογικής εικαστικής δράσης*.
Όμως αναφέρει ότι μπορούν να εμφανίζονται συνδυασμοί των τριών αυτών καταστάσεων, αφού τα όριά τους είναι διαπερατά και συχνά δυσδιάκριτα, ενώ οι αυστηρές κατηγοριοποιήσεις μάλλον επιφυλάσσουν *περιορισμένες προθέσεις από εκείνον που τις υιοθετεί*. (Kravagna, 1998).
Συνεπώς:
.1. Η *διαδραστικότητα* κατευθύνεται κάπως ευρύτερα, πέρα από την απλή εποπτεία μιας διαδικασίας, επιτρέποντας μια ή περισσότερες αντιδράσεις που επηρεάζουν το έργο, -στιγμιαία (ακαριαία), -αντιστρεπτά (αναστρέψιμα) και -επαναληπτικά.
Εκδηλώνεται χωρίς να προϋποθέτει θεμελιώδεις ή καθοριστικές αλλαγές στην κατασκευή του.
.2. Η *συλλογική παρέμβαση* αφορά τη σύλληψη, την παραγωγή και την υλοποίηση εικαστικών έργων ή δράσεων από διαφορετικούς ανθρώπους χωρίς να παρουσιάζεται διαφοροποίηση επί της αρχής στη μεταξύ τους, υπό όρους, κοινή συμφωνία επιρροής. (Kravagna, 1998).
.3. Οι *συμμετοχικές πρακτικές* βασίζονται στη διαφοροποίηση μεταξύ των παραγωγών και των αποδεκτών, στοχεύοντας στη συμμετοχή των δεύτερων, αποδίδοντάς τους πλήρως το

μερίδιο της εμπλοκής τους σε οποιαδήποτε φάση της καλλιτεχνικής δουλειάς, είτε στο σημείο της σύλληψης του περιεχομένου, είτε σε επόμενα στάδια. (Kravagna, 1998).

Η έννοια της *΄διάδρασης΄* θεωρεί ο Lev Manovich[48] πως *λογαριάζεται λανθασμένα όταν* εξισώνονται *στο όνομα μιας ψυχολογικής αντίδρασης κυριολεκτικά οι ανθρώπινες ενέργειες με την άμεση φυσική πράξη της αλληλεπίδρασης μεταξύ του χρήστη και του εικαστικού έργου* (όπως λ.χ. *όταν πιέζει ένα κουμπί*).
Στην ουσία (όπως αναφέρει ο Lev Manovich) πρόκειται για το γεγονός της εξαντικειμενοποίησης της διαδικασίας της ανθρώπινης σκέψης από ένα μέσο που οικειοποιείται την γνωσιακή ανθρώπινη εργασία παράγοντας ένα νέο είδος ταυτότητας για το υποκείμενο της διάδρασης (χρήστη) η οποία συνίσταται στην ταύτισή του με το μέσο (όπως λ.χ. στο cyborg).
Η σύλληψη της διαδραστικής τέχνης μέσα από τον υπολογιστή κρύβει κατά την άποψή του κάποιον πλεονασμό και παράλληλα μια ταυτολογία αφού η διεπαφή του ανθρώπου με τα μέσα που βασίζονται και συσχετίζονται με τον υπολογιστή (όπως σημειώνει ο Lev Manovich) είναι εξορισμού διαδραστική *μέσω μιας ΄κλειστής΄ ή ΄ανοικτής΄ διάδρασης* που λαμβάνει χώρα. (Manovich, 2001).

Οι διαδραστικές εικαστικές εγκαταστάσεις με υπολογιστές (Manovich, 2001) προετοιμάστηκαν από τα κινήματα του Φουτουρισμού και του Νταντάϊσμού που συνάρθρωναν και συσχέτιζαν διαφορετικά μέρη, παρέχοντας νέες μορφές τέχνης, όπως και στη δεκαετία του ΄60 στις μορφές των γεγονότων (*Events*), των επιτελέσεων (*happenings, performances*), των εικαστικών περιβαλλόντων (*environments*) και των εικαστικών εγκαταστάσεων (*installations*), που συνεχίζονται μέχρι και σήμερα σε παρεμφερείς μορφές από νέα πλαίσια και τεχνολογίες.
Στις αρχές του ΄90 όπως αναφέρει ο Lev Manovich, η *διαδραστικότητα* αποτελούσε έναν νέο όρο που ενέπλεκε τη συνεργατικότητα με την έννοια της διαμοιρασμένης κατανόησης και των αμοιβαίων και κοινών απολαβών (ωφελειών) ανάμεσα στον χειριστή (χρήστη) και τον παραγωγό (δημιουργό).
Θεωρεί όμως πως στην περίπτωση των διαδραστικών μέσων η πραγματική και ουσιαστική συνεργασία συχνά απουσίαζε ενώ καμία από τις δύο πλευρές, του χρήστη ή του δημιουργού, δεν προσέγγιζαν ως πραγματικό συνεργάτη η μια την άλλη πλευρά αλλά αντίθετα προωθούσαν τύπους *΄κακής επικοινωνίας΄*. (Manovich, 2002).
Ο Lev Manovich αναφέρει πως αυτό συνέβαινε καθότι *μετά τον σχεδιασμό της καλλιτεχνικής δουλειάς από τον δημιουργό, εκείνος δεν είχε καμία ιδέα σχετικά με τις αξιώσεις και τις προθέσεις του κάθε ιδιαίτερου χρήστη που απευθύνονταν* (…) *ενώ από την άλλη πλευρά ο χρήστης, προσέγγιζε την εικαστική δουλειά* (στα *νέα μέσα*), *επίσης συνήθως χωρίς να γνωρίζει τίποτα σχετικά με το είδος αυτής της δουλειάς,* δηλαδή *τι πρόκειται να κάνει και που βρίσκεται ή ποια είναι η διεπαφή, κ.α.*. (Manovich, 2002).

Τα μη-καθορισμένα και αφανή αυτά στοιχεία από την άλλη πλευρά ίσως να προκαλούν και να κινητοποιούν το ενδιαφέρον για την εξερεύνηση των ορίων (και από τις δύο πλευρές) της συμπαραγωγής (σχεδιαστής, κοινό) κάτω από την υπόσχεση ενός ανοικτού πεδίου ανακαλύψεων των αποθεμάτων της πληροφορίας προς δυνητικές κατευθύνσεις ή

καταστάσεις δεδομένων.
Σε αυτά τα πλαίσια μπορούν να προκύπτουν νέες παραγωγές από υπερκειμενικές δυνητικές διασυνδέσεις, που δεν είναι απόλυτα προσχεδιασμένες, επιτρέποντας τη μεταβλητή της ασάφειας.
Το ενδιαφέρον συνεπώς μετατοπίζεται προς τις αναδυόμενες δυνατότητες κάτω από διαφορετικούς τρόπους προσέγγισης, διάθεσης οικειοποίησης, ανάμειξης- εμπλοκής, και κατανόησης, σχετικά με τις γενικότερες συμπεριφορές και τους χειρισμούς που ακολουθούνται από τον κάθε ένα συμμετέχοντα χωριστά, παίζοντας πρωταρχικό ρόλο στην κατασκευή του αποτελέσματος, και σε επόμενο επίπεδο υποδεικνύοντας πιθανότητες αλλαγών στον σχεδιαστή (παραγωγό).
Τα διαδραστικά μέσα, όπως όλα τα μέσα ιστορικά, *εξωτερίκευαν και αντικειμενοποίησαν τη σκέψη* (τη νόηση) που *παρέμενε ιδιωτική και κρυμμένη*, ώστε να διαμοιράζεται δημόσια. Ζητούν από τα υποκείμενα να κατασκευάσουν την δική τους (πολλαπλή) ταυτότητα[49] συμβάλλοντας και προσφέροντας με τις δικές τους ελλειπτικές κατασκευές. (Manovich, 1996).

Σχετικά με την εκτίμηση του Alexei Shulgin[50] για την *΄διαδραστική εγκατάσταση΄*, ο Lev Manovich συμφωνεί μαζί του διακρίνοντας στον εαυτό του την πολιτισμική καταγωγή επίσης ενός μετακομουνιστικού υποκείμενου, το οποίο περιγράφει ο Alexei Shulgin[51], έχοντας και ο ίδιος εμπειρία από πρώτο χέρι και κοινά βιώματα μεγαλώνοντας στη Μόσχα, (όπως αναφέρει ο Lev Manovich) στο πρώην ανατολικό μπλοκ της εποχής του ψυχρού πολέμου.
Αυτά τα βιώματα συγκλίνουν όπως σημειώνει παρόμοια επίσης με του κριτικού τέχνης Boris Groys, και για αυτό αποτιμούν και οι δύο με ανάλογο τρόπο (σημειώνει ο Lev Manovich), τον όρο ΄διαδραστική τέχνη΄, διαδραστικά ΄μέσα΄ και ΄διαδραστική υπολογιστικότητα΄. (Manovich, 1996).
Ο Lev Manovich πάνω στα λεγόμενα του Alexei Shulgin αναφέρει ότι *η ανάδυση της τέχνης των ΄νέων μέσων΄ χαρακτηρίζεται από την μετάβαση από την αναπαράσταση προς τον χειρισμό ή την παραπλάνηση*.
Οι *΄διαδραστικές εγκαταστάσεις΄ μέσω του υπολογιστή αντιπροσωπεύουν πράγματι μια προωθημένη μορφή χειρισμού για τον ακροατή, με το υποκείμενο να τοποθετείται σε μια παρόμοια δομή με εκείνη μιας πειραματικής εγκατάστασης του είδους που παρακολουθούμε συχνά στα κατασκοπικά φιλμ και τις ιστορίες που αναφέρονται στην εποχή του ψυχρού πολέμου, συνθήκες τις οποίες μπορούμε να βρούμε αντίστοιχα στο ψυχολογικό εργαστήριο, στο βασανιστήριο υψηλής τεχνολογίας ή στο θάλαμο* κάποιας μυστικής υπηρεσίας (*της CIA ή της KGB*). (Manovich, 1996).

.4. Συλλογικές Εικαστικές Διαλογικές Πρακτικές: Διαλογικότητα

> *Μόνο ο διάλογος που απαιτεί κριτικό στοχασμό είναι ικανός να γεννήσει επίσης κριτικό στοχασμό*. (Freire, 1977)

διαλογικός διυποκειμενικός χώρος (*–μεταξύ δύο*), **διαλογικός κοινός-τόπος**, **συνομιλία**

Η διαλογική τέχνη αντλεί το περιβάλλον των συμβάντων, τις συνθήκες των οποίων κατασκευάζει, από την έννοια της διαλογικότητας που εκδηλώνεται στα πεδία ή στα φάσματα: -της εθνογραφικής διαλογικής παιδαγωγικής και μεταφυσικής (Paulo Freire, Joseph Jacotot, Carlos Castaneda κ.α.), -της επιστημονικής φαντασίας (William Gibson, Isaac Asimov, Mary Shelley, Jules Verne κ.α.), -της κυβερνητικής της συνομιλίας (Gordon Pask κ.α.), -των μελετών της καθημερινής ζωής (Michel de Certeau, Henri Lefebvre, Georges Perec κ.α.), -της φιλοσοφίας της φαινομενολογίας (Edmund Husserl, Maurice Merleau Ponty κ.α.), -της φιλοσοφίας του διαλόγου (Martin Buber, Jean-Luc Nancy κ.α.), -της πολιτικής διαλογικής θεωρίας (Jürgen Habermas, Anthony Giddens κ.α.), -των μελετημάτων /δοκιμίων στον διάλογο (Mikhail Bakhtin, Umberto Eco κ.α.).

Η διαλογική φιλοσοφία του Martin Buber πέρα από το θεολογικό της μανιφέστο, βασίστηκε πάνω στην ιδέα των πολιτικών δηλώσεων ότι το *΄Εγώ και το Εσύ΄* συσχετίζει τα υποκείμενα μέσα από την αμοιβαιότητα όπως επίσης ότι το πνεύμα δεν βρίσκεται μέσα στα υποκείμενα αλλά καταλαμβάνει έναν χώρο -*μεταξύ* τους.
Ο Martin Buber έκανε σαφές *ότι οι συνδέσεις του ΄Εγώ – Αυτό΄* (το *Αυτό* υποδηλώνει κάποιο πράγμα ή αντικείμενο) *εξαντικειμενικοποίησαν τα υποκείμενα* στις σχέσεις μεταξύ τους με δυσανάλογο τρόπο, εμπλέκοντας προοπτικές ελέγχου πάνω στα *παθητικά αντικείμενα* (υποκείμενα). (Kac, 1999).
Η θεωρία της διαλογικής δράσης αντίθετα δεν επιβάλλει κάποιο Υποκείμενο το οποίο κυριαρχεί μέσα από την κατάκτηση σε κάποιο κυριαρχημένο, κατακτημένο αντικείμενο, αλλά συναντιούνται για να κατονομάσουν τον κόσμο με σκοπό στη συνέχεια να τον μετασχηματίσουν. (Freire, 1977).
Σύμφωνα με τον Martin Buber, *I and Thou* (N.Y.: 1958), στη διαλογική συνεργασία το διαλογικό *Εγώ* γνωρίζει ότι συμπίπτει επακριβώς με το *Εσύ* (το *Όχι-Εγώ*) μέσα από το οποίο φέρνει στην επιφάνεια την ύπαρξή του αποτελώντας με τη σειρά του ένα *Εγώ* που εμπεριέχει μέσα του το *Εσύ*. Έτσι στη διαλεκτική των διαλογικών σχέσεων το *Εγώ* και το *Εσύ* γίνονται δύο *Εσύ* που είναι ταυτόχρονα δύο *Εγώ*. (Buber, 1937).

Για τον Martin Buber ο διάλογος[52] λειτουργεί ως ένας ουσιαστικός επικοινωνιακός ανθρώπινος δεσμός, ως ένα εγχείρημα που οδηγεί μέσα από την επικοινωνία στην κοινότητα. Επισημαίνει πως για το συμβάν της συνομιλίας *μεταξύ* των ανθρώπων δεν είναι απαραίτητη η παρουσία κανενός ήχου ούτε καν κάποιας χειρονομίας, αφού ο κόσμος του διαλόγου μεταξύ ανθρώπων εκδηλώνεται μυστηριακά.

Η *πιθανότητα διαλόγου εμφανίζεται μόνον όταν* έχουμε βαθιά την *επίγνωσή του, αλλά όμως* ο πραγματικός διάλογος βρίσκεται συνεχώς αποκρυμμένος και αρκεί να υπάρχει μόνο στη σκέψη. (Buber, 2002).
Ο Martin Buber αναφέρει για τη *ζωή του διαλόγου* ότι *δεν περιορίζεται στην επικοινωνία του ενός ανθρώπου με τον άλλο δείχνοντας ότι αφορά τη σχέση του ενός ανθρώπου με τον άλλο η οποία αποτυπώνεται μόνο και μόνο στην επικοινωνία* (Buber, 2002 p. 9). Συνεπώς ο αναπτυσσόμενος διάλογος δεν είναι περιφερειακός της επικοινωνίας, ή μέσο και φορέας της, και επί της ουσίας δεν έχει να κάνει με τους ανθρώπους αλλά σχετίζεται με εκείνα που στο βάθος απασχολούν τους ανθρώπους.
Από την άλλη πλευρά (αναφέρει ο Martin Buber) ότι ο απομονωμένος άνθρωπος δεν ζει τη ζωή ενός μονόλογου γιατί αυτή τη ζωή τη ζει εκείνος που είναι ανίκανος να κάνει διάλογο με τον εαυτό (και τους άλλους) στα πλαίσια μιας κοινότητας.
Δύο άνθρωποι αποκτούν δεσμό μεταξύ τους πάνω στον διάλογο (ακόμη και αν περιλαμβάνονται σε αυτόν μορφές χωρίς ήχο ή χωρίς χειρονομίες) *σε μια διαδικασία όπου ο ένας απευθύνεται προς τον άλλο,* όταν στρέφεται ο ένας προς τον άλλο (Buber, 2002 p. 9) (ίσως όχι μόνο εκδηλώνοντας αυτή τη διάθεση εμπαθητικά /συναισθητικά αλλά ίσως ανταγωνιστικά και συγκρουσιακά).

Σύμφωνα με τον Martin Buber οι σφαίρες επιρροής του διάλογου και του μονόλογου δεν αναλογούν σε προθέσεις κυριαρχίας, και το σύμπτωμα της συνομιλητικής ανταλλαγής εμφανίζεται σε τρεις (3) ανεξάρτητες εκδοχές διαλογικών πράξεων:
.1. Στον πραγματικό διάλογο, -*άσχετα με το αν αυτός εμφανίζει ομιλία ή σιωπή, κάθε ένας από τους συμμετέχοντες έχει αληθινά στο μυαλό του τον άλλο ή τους άλλους, την παρουσία τους, και στρέφεται προς αυτούς με την πρόθεση ειδικότερα εγκατάστασης μιας ζωντανής αμοιβαίας σχέσης μεταξύ του εαυτού και των άλλων.* (…) Ο συνηθέστερος αυτός τύπος γίνεται πια σπάνια.
.2. Στον τεχνικό διάλογο ο οποίος παρακινείται (υποκινείται) από την ανάγκη της αντικειμενικής κατανόησης.
.3. Στον επί της ουσίας μονόλογο, που παίρνει τη θέση του διαλόγου ανάμεσα σε δύο ή περισσότερους συνομιλητές οι οποίοι συναντιούνται και μιλάνε κάθε ένας για τον εαυτό του παράλληλα, με παράξενους, στριφνούς και περιστροφικούς τρόπους, χωρίς να μπορούν να ξεπεράσουν το κοινωνικό βάσανο της υποκατάστασή τους από τους τίτλους που φέρουν και τους οικονομικούς τους πόρους. (Buber, 2002).

Η συνομιλία (σύμφωνα με τον Martin Buber) χαρακτηρίζεται από την ανάγκη να επικοινωνηθεί κάτι και όχι να μάθει κάποιος περιφερειακά ή να πληροφορηθεί συγκεκριμένα σχετικά με κάτι συγκεκριμένα. Ακόμη για να επιδράσει κάποιος σε κάτι, ή να αποκτήσει τον έλεγχο, είτε να συνδεθεί με κάποιον κάτω από την επιθυμία να θέτει κανείς τον εαυτό του αποκλειστικά στην εξάρτηση του απρόσωπου φάσματος της συνομιλίας (Buber, 2002 pp. 22-25) χωρίς προϋποθέσεις.
Στη φιλοσοφία του διαλόγου (ή της συνάντησης)[53] *Εγώ ο Εαυτός μου μπορώ να υπάρχω ως ένα συγκεκριμένο όν μόνο σε συνάρτηση με τον Άλλον* (…).
Προϋποθέσεις για την εκκίνηση της διαλογικής διαδικασίας αποτελούν: η εξίσωση, η συνάντηση και η ίδια η συνομιλία. (Kapuściński, 2011 σσ. 74, 80).

Η Fiona Harrisson[54] αναφέρει ότι στο υπάρχον αστικό περιβάλλον, στρέφονταν όχι στο να θέτει αξιώματα για το δημόσιο χώρο, όσο στην κατανόηση της κατασκευαστικής δραστηριότητας ως ένα μέσο για τη δημιουργία σχέσεων ανάμεσα στους ανθρώπους.
Όπως αναφέρει ο Aldo van Eyck[55] χρησιμοποίησε τον όρο του -*μεταξύ* για να περιγράψει την προσέγγισή του στην αρχιτεκτονική και στον κόσμο, θεωρώντας ότι ο αληθινός *διάλογος* δεν μπορεί να ισχύσει όταν ένα από τα εμπλεκόμενα μέρη βρίσκεται στη θέση του κυρίαρχου.
Η διαλογική του προσέγγιση επηρεάστηκε από τον φιλοσοφικό λόγο του Martin Buber που πρότεινε ότι ο γενεσιουργός διάλογος βρίσκεται σε έναν -*μεταξύ* χώρο και *΄΄ριζώνει από το γεγονός ότι μια ύπαρξη αντιλαμβάνεται κάποια άλλη ως μια καθαρά διακριτή ύπαρξη΄΄* (και όχι ανταγωνιστικά). (Not Nothing Shades of Public Space, 2003).

Για τον Jean Luc Nancy[56] αντίστοιχα το κοινό περιβάλλον (του διαλόγου) που διαμορφώνεται αφορά τη σχέση ενός *κοινού-και-σε-απόσταση* εξωτερικού περιβάλλοντος ως προς τον εαυτό με το εσωτερικό πληθυντικό περιβάλλον του εαυτού (πολυδιάστατο).
Στον εξωτερικό αυτό χώρο εντοπίζονται κοινά τοπολογικά πεδία, –*μεταξύ* που δεν ορίζονται απαραίτητα ως πεδία ταύτισης, αλλά ως κοινά πεδία συνομιλίας, συνεύρεσης πάνω στη διαφορά για την κατασκευή μιας κοινής σχεσιακής (ριζωματικής) ταυτότητας.
Η διαλογική ανταλλαγή αυτή μπορεί να μην καταλήγει κάπου συγκεκριμένα αλλά να οδηγεί με διαφορετικούς τρόπους σε χαρακτήρες *κοινών-τόπων* όπως:
α/ στην περίπτωση του Jürgen Habermas, στον τόπο της σύγκλισης, του συμβιβασμού και της συναίνεσης,
β/ στην περίπτωση των Chantal Mouffe, Doreen Massey, κ.α., στον τόπο της διαφωνίας και της προβολής του ανταγωνισμού και της διεκδίκησης (αγωνισμού)[57], είτε ακόμη της ευθείας αντιπαράθεσης και της σύγκρουσης (που οδηγεί σε μια νέα ηγεμονία),
γ/ στην περίπτωση των Michael Hardt & Antonio Negri, στους (μικρο)τόπους της παραίτησης, της αποσκίρτησης και της εξόδου που λαμβάνονται παράλληλα ως θετικά παραγωγικά υποστρώματα πολλών ηγεμονιών πάνω σε διαφορετικά εναλλακτικά περιβάλλοντα.

Η επέκταση του εαυτού εκτός (του εαυτού) προς τα έξω από τον εαυτό αφορά κοινές περιοχές εξωτερίκευσης του διαλόγου που περιλαμβάνουν επιπλέον το *΄Εσύ΄*[58], τροποποιώντας τα ρευστά όρια του εαυτού.
Η Luce Irigaray[59] θέτει το ερώτημα, κατά πόσο η διαλογική διαδικασία αποτελεί αποκλειστικό προνόμιο των ορθολογιστών (Irigaray, 2007), συνυπολογίζοντας στη διαδικασία του διαλόγου τη σιωπή, που δεν θα πρέπει να μεταφράζεται ως αποχώρηση από τον διάλογο ή απουσία αλλά ως μια θετική ποσότητα που αποτελεί όπως επισημαίνει αναπόσπαστο κομμάτι της καθημερινής διαλογικής εμπειρίας[60].
Επιδιώκει (η Luce Irigaray) την ανάδειξη στην κατασκευή της γλώσσας του φαινομενικά ουδέτερου κυρίαρχου αντρικού λόγου[61] (κάτι που έκανε η αποδόμηση).
Η επανεφεύρεση μιας νέας διαλογικής γλώσσας (όπως αναφέρει) θα βοηθούσε στην ανακάλυψη νέων περιοχών παραγωγής νέων ομιλιών για τα πράγματα, πιο επικοινωνιακών, σε εγγύτητα με τον άλλο για την αναζήτηση εκ νέου του εαυτού, επαναπροσδιορίζοντας την εσωτερικότητά του και γενικότερα τη σχεσιακή υποκειμενικότητα. (Irigaray, 2007).

Η Luce Irigaray τονίζει τη διάσταση της σχεσιακής κουλτούρας (*΄στη σχέση-με΄*) ως μια αποφασιστική λειτουργία για την (αυτο-)επίγνωση του εαυτού προς την κατεύθυνση μιας νέας υποκειμενικότητας, από την εκ νέου συγκρότηση της ταυτότητας-του-εαυτού *που δεν θα είναι οριστική και ούτε θα ορίζεται εκ των προτέρων*. (Irigaray, 2007).
Συμπορεύεται με τον φιλοσοφικό λόγο του Martin Buber εστιάζοντας στον σχεσιακό, κοινό, μη-δυϊκό χώρο ανάμεσα στους δύο (που δεν είναι διαιρούμενος σε δύο μέρη), -σε έναν κοινό χώρο που δεν ανήκει ούτε στον ένα, ούτε στον άλλο, και προκύπτει ως αποτέλεσμα ταυτόχρονα πράξεων εγγύτητας και απόστασης που απομακρύνουν και φέρνουν σε επαφή. Διερευνά λογικές για πραγματική *συνάντηση* και *συνομιλία* σε-σχέση-με τον άλλο, ο οποίος είναι και θα πρέπει να παραμείνει ένας άλλος, –διαφορετικός από εμένα, προσκαλώντας τον στη συνάντηση.

Οι επικοινωνιακές δυνατότητες έχουν προϋποθέσεις:
α. την ανάγκη της δεκτικής εμπαθητικής (συναισθητικής) ακρόασης του *Άλλου,* ενός *Άλλου* που δεν ανάγεται στο ένα κοινό δικό μου και που δεν ιδιοποιείται και,
β. την ύπαρξη ενός ανοικτού λόγου (πέρα από τον κυριολεκτικό λόγο) που εκδιπλώνεται από το μη-λεκτό, συμπεριλαμβάνοντας επίσης τη σιωπή[62] όπου η σημασία αναζητείται ανάμεσα στις λέξεις, έτσι ώστε η ακρόαση από παθητική να γίνεται πολυαισθητική και συμμετοχική.

Η Luce Irigaray προσεγγίζει τη συνομιλία ως μια σχέση προσέγγισης (πλησιάσματος), διαμοιρασμού και ανταλλαγής ανάμεσα σε δύο αυτόνομα μέρη, που συγκροτούν *ένα κοινό μέρος ανάμεσα-σε-δύο, που δεν είναι ούτε το άθροισμα των μισών, ούτε των συμπληρωματικών, ούτε των αντιθέτων τους*, αλλά ένα ακέραιο μεσοδιάστημα που ορίζεται από τη συνθήκη *ούτε-ο-ένας, ούτε-ο-άλλος*, σε μια κοινή ασταθή και ατελή κατάσταση. (Irigaray, 2007).
Μια συνομιλία που γενικεύεται και απευθύνεται σε πολλούς ως αποτέλεσμα γίνεται ουδέτερη προσπαθώντας να διατηρήσει και να μεταφέρει ένα κλειστό νόημα (όπως μια Διαθήκη, ή όπως ένα έργο προς πραγμάτωση). Μεταβαίνει στην κατάσταση ενός μονόλογου προς ένα αντικείμενο, και αποχωρίζεται από τον εαυτό και από τον άλλο (αυτή η μορφή προάγεται συνήθως από το αρσενικό υποκείμενο και από την συμβατική σχέση δασκάλου - μαθητή). (Irigaray, 2007).
Θεώρει η Luce Irigaray πως, *το να πλησιάσουμε τον άλλο σημαίνει μάλλον να καταστούμε γνώστες της ποικιλότητας των κόσμων μας και να δημιουργήσουμε μονοπάτια* (…) που *επιτρέπουν να στήσουμε διαλόγους*. (Irigaray, 2007).
Δομικό στοιχείο του *διαλόγου* (για την Luce Irigaray) προς την υποστήριξη της σχέσης Υποκειμένου-Υποκειμένου είναι το ρήμα. Το ρήμα γίνεται όργανο κατασκευής της ταυτότητας του υποκείμενου *σε-σχέση: -με τον εαυτό, -με τον άλλο, και -με τον κόσμο*.
Στο *διάλογο* θα πρέπει να επιτρέψουμε την ανάδυση της οικειότητας, πράγμα που σημαίνει διάνοιξη δρόμων εγγύτητας και διαχωρισμού μεταξύ των δύο και όχι (σύμφωνα με τον Jean Luc Nancy) μόνο την εύρεση γειτνιάσεων.
Η απόσταση και η εγγύτητα ταυτόχρονα μπορούν να διασφαλίζουν ελεύθερους χώρους ως τόπους διαφοράς στο κοινό συν-ανήκειν με τον άλλο που δεν αφορά κενούς χώρους αλλά το (διά)μεσο του αέρα που υπάρχει (ανάμεσα) και διαχωρίζει τους δύο, (*για μια ανταλλαγή στη διαφορά*). (Irigaray, 2007).

διαλογική λογοτεχνία

Η διαλογική μορφή στη λογοτεχνία, πάνω στην ιδέα ότι το νόημα αναδύεται μέσα από τις διαλογικές σχέσεις με το *΄Άλλο΄*, εκφράστηκε από το μυθιστορηματικό είδος και μελετήθηκε δοκιμιακά από τον Mikhail Bakhtin[63]. (Bakhtin, 2014), (Bakhtin, 1995), (Bakhtin, 2000), (Bakhtin, 1980), (Newton, 2013).
Απόκτησε κοινωνική και πολιτική ευρύτερη διάσταση η οποία συμπεριλαμβάνει κοινωνικοπολιτικές παραμέτρους στις σφαίρες του καθημερινού και του τυχαίου (του απρόβλεπτου, του προκλητικού, του πειραματικού και του ανατρεπτικού).
Για τον Mikhail Bakhtin η ανθρώπινη *συνείδηση* αφορά τη σημειωτική επιμιξία του ενός υποκείμενου με το άλλο.
Η συνείδηση μπορεί να είναι *ταυτόχρονα εσωτερική και εξωτερική του υποκειμένου, ενώ η διαλογική αλληλεπίδραση* στο ίδιο το υποκείμενο αφορά τη σχέση των δύο αυτών *διακριτών συνειδήσεων*[64]. (Kac, 1999).
Η γλώσσα που μεταχειρίζεται το υποκείμενο την κατασκευάζει το ίδιο και πρόκειται για ένα σύστημα σημείων[65].
Μια πτυχή στην *αληθινά διαλογική φύση της γλώσσας* (εντοπίζει ο Eduardo Kac) αφορά το στοιχείο του μη-προβλέψιμου. Η απρόβλεπτη κατάσταση της γλώσσας εμφανίζεται στον προφορικό διάλογο, και σύμφωνα με τον Mikhail Bakhtin *΄΄δεν μπορεί να προέλθει μέσα από τη μονολογική καλλιτεχνική προσέγγιση΄΄*. (Kac, 1999).

Η έννοια της διαλογικότητας εκφράστηκε μέσα από έναν δρόμο διαλογικής φαντασίας στα πλαίσια του μυθιστορηματικού είδους[66] (Bakhtin, 1995) που μελετήθηκε από τον Mikhail Bakhtin στα λογοτεχνικά μελετήματά του[67].
Όπως προσεγγίζεται από τον Mikhail Bakhtin αποτελεί μια θετική έννοια, ανοικτή προς τη ρευστή, πλουραλιστική συνάντηση που συμπεριλαμβάνει (ή εμπεριέχει) την αντιπαράθεση *του ΄Εγώ΄ με τον ΄Άλλο΄* (Bakhtin, 2000), πέρα από τις λογικές της διαλεκτικής σύνθεσης (που θέτει ως στόχο *η επικοινωνιακή δράση* του Jürgen Habermas) και πέρα από τη διάθεση της σύγκρουσης, είτε του αυταρχικού δογματισμού.

Ο Mikhail Bakhtin επεξεργάστηκε στο μυθιστόρημα επίσης την έννοια του καρναβαλιού, διαπιστώνοντας ότι πρόκειται για συγγενικές έννοιες με της διαλογικότητας, διαπερνώντας η μια, με τα στοιχεία της, την άλλη.
Και οι δύο έννοιες (όπως αναφέρει) προϋποθέτουν τη μεταβλητότητα, την ενδεχομενικότητα, τη δυνητικότητα, και την εκκρεμότητα, στο *ημιτελές και ανοικτό παρόν τους* ως έννοιες *εν τω γίγνεσθαι* (Bakhtin, 1995) παράλληλα συγκεντρώνοντας, -αντιθετικά, -αντιφατικά, -αμφίθυμα, -δισυπόστατα, -αμφίρροπα στοιχεία προσανατολισμένα στην αυτοπαρωδία, στον αυτοσαρκασμό, στην ειρωνεία, στο γέλιο και στη σάτιρα.
Ειδικότερα η μελέτη του εντοπίστηκε στην *υβριδική, εσωτερικά διαλογοποιημένη*, κατασκευή της γλώσσας στο μυθιστόρημα, σε γραμματικό, σε συντακτικό και σε συνθετικό επίπεδο. (Bakhtin, 1980).
Στην κατασκευή του διαλογικού μυθιστορήματος ο *συγγραφέας* - *αφηγητής* απελευθερώνεται από τη μια και μοναδική του γλώσσα, εγκαταλείποντας το λείο μονογλωσσικό πλέγμα[68].

Στην πραγματικότητα η γλώσσα του ομιλούντα (του συγγραφέα ή του αφηγητή) συγχέεται από δύο ταυτόχρονες διατυπώσεις (ή *τρόπους του λέγειν*). Συνοδεύεται από δύο εισαγόμενες γλώσσες οι οποίες ανήκουν σε δύο διαφορετικές σημασιολογικές, κοινωνιολογικές προοπτικές, και χαρακτηρίζονται από δύο διαφορετικούς τονισμούς, δύο ύφη, ή δύο αποκλίνουσες έννοιες.
Οι δύο αποκλίνουσες αυτές καταστάσεις υλοποιούν ένα τριπλό, τριών διαστάσεων περιβάλλον, και είναι:
Η αντικειμενική προοπτική που είναι: -παρωδιακή, -ειρωνική, -καταστροφική, -υποκριτική και αντιπροσωπεύει στην κύρια πρόταση την κοινή γνώμη (ή το γενικότερο περιβάλλον) μέσα από τον συγκαλυμμένο λόγο του άλλου, και
Η υποκειμενική προοπτική του ήρωα είναι η κυριολεκτική γλώσσα του συγγραφέα-αφηγητή που παρουσιάζεται στη δευτερεύουσα πρόταση χωρίς να βρίσκεται με έναν καθαρό τρόπο αποκλειστικά στη μια ή στην προοπτική, προσφεύγοντας κατά περίπτωση και στις δύο.
Παρουσιάζεται λοιπόν μέσα από μια δισυπόστατη, αμφίσημη, διαλογική διπλή κατασκευή, χωρίς να συνοδεύεται από κάποιο ευδιάκριτο σύνορο διαφοροποίησης της μεταβολής το οποίο να διαγράφεται μεταξύ των δύο αποφάνσεων.
Η υποκειμενική προοπτική κατοικεί στον τρόπο της γλώσσας, στον τρόπο των λόγων, και στις προοπτικές τους, από άποψη σύνθεσης ή σύνταξης, αποκρυμμένη στα μη-ορατά και ασταθή όρια ενός ενιαίου συντακτικού συνόλου.

Ο Mikhail Bakhtin ξεκαθαρίζει ως προς την διαλογική κατασκευή ότι δεν πρόκειται για έναν εσωτερικό δυισμό, μια διαφωνία ή μια αντίφαση που είναι εσωτερική σε έναν μονόλογο, και αποκρίνεται στη βάση του στυλ του ρητορικού διαλόγου (της διαλεκτικής), ή ακόμη για ένα πολλαπλό σημασιολογικά, όμως μονοφωνικό σύνολο που ανήκει σε μια ποιητική δισημία (ή πολυσημία). (Bakhtin, 1980).
Πρόκειται ουσιαστικά για έναν τρισδιάστατο ιδεολογικά ποικίλο και πολύμορφο (από ντοπιολαλιές και ιδιώματα), -πολυφωνικό, -πολυγλωσσικό, -κοινωνικά διαστρωματωμένο, προοπτικά διαλογοποιημένο, λόγο[69], ο οποίος διαθλά τις προθέσεις του συλλογικού διάχυτου, αμφίθυμου αισθήματος προς πολλές κατευθύνσεις και επίπεδα.
Αυτός ο λόγος σχηματοποιείται:
α/. κάτω από τη διαλογική ζεύξη, -δύο γλωσσών, -δύο προοπτικών, -δύο αντιληπτικών συλλήψεων ή κατασκευών, που συγχωνεύουν παραφωνίες, αντιφάσεις, παρανοήσεις κ..α., και
β/. κάτω από τη διαλογική εσωτερική αμφίλογη αντιπαράθεση διφωνικών γλωσσών (άποψη ενάντια σε άποψη, τονισμός ενάντια σε τονισμό, αποτίμηση ενάντια σε αποτίμηση), και κάτω από μια άτακτη, συγκεκομμένη ροή στο εσωτερικό της δομής των φαινομενικών μονόλογων από ένα σαρκαστικό περιβάλλον που παρεμβαίνει (που προβάλλει το Άλλο) απέναντι στο συμφραζόμενο του συγγραφέα, σε μια ανεξάντλητη διάδραση. (Bakhtin, 1980).

Συνεπώς η διαλογική γραφή αφορά τρόπους αφήγησης χωρίς πλοκή που βασίζονται στην ιδέα ότι πάνω στις συνθήκες της νοηματοδότησης το νόημα που συνιστά, εμφανίζεται να έχει δισυπόστατη διυποκειμενική χροιά για τον εαυτό.
Το νόημα αναδύεται στον -*μεταξύ* χώρο της έκφρασης και της κατανόησης, στις διαλογικές σχέσεις που συνάπτονται, με την ετερότητα ή το διαφορετικό, με το απόξενο ή το Άλλο, που

κατοικούν παρασιτικά στον εσώτερό μας εαυτό, κάτι το οποίο είναι διαφορετικό από την ψύχωση-υστερία, όπου εμφανίζεται το άκουσμα μιας αναδιπλασιασμένης σκέψης από τις εσώτερες φωνές του εαυτού που προβάλλονται εξωτερικά της σκέψης.
Η εξωτερική εμπειρία του εαυτού (εξωτερικά από εμένα) ισοδυναμεί με την ψύχωση, (Grosz, 2001), και κυριαρχείται από την αντίληψη του εσωτερικού εαυτού σε ένα διαιρεμένο σώμα, σε επιμέρους όργανα[70] που παράγει ένα σώμα με περιοχές ξένων οργάνων (οργανισμών), από μέλη φαντάσματα όπου ο εαυτός δραπετεύει σαν πνεύμα[71].
Μέσω της άναρθρης γλώσσας και του εκφωνήματος, αναδύονται διάλογοι από τον εσώτερο εαυτό από το *΄Εγώ΄* ενός Άλλου εαυτού, της ετερότητας που κρύβεται μέσα στον εαυτό, απέναντι στο επίσημα αναγνωρίσιμο *΄Εγώ΄* του εαυτού.
Το κυρίαρχο *΄Εγώ΄* ανακαλύπτει νεότερες εκδοχές (εκφάνσεις) της υποκειμενικότητας σε μια διαδικασία συνεχούς αναδόμησης της ταυτότητας.
Η αιφνίδια εμφάνιση των γλωσσών ίσως ξαφνιάζει το υποκείμενο που δομείται πολυφωνικά στη μη-ιεράρχησή τους.

Ο Mikhail Bakhtin (Bakhtin, 2000) εκφράζει την άποψη στο δοκίμιό του πως το, *-να είσαι-σημαίνει να επικοινωνείς διαλογικά.* Αναφέρει πως *όταν τελειώνει ο διάλογος τελειώνουν όλα. Για τον λόγο αυτό ο διάλογος, στην πραγματικότητα, δεν μπορεί και δεν πρέπει να τελειώνει.* (Bakhtin, 2000).
Τα πάντα για εκείνον αποτελούν διαλογικές σχέσεις, τονίζοντας τον ανοικτό και ανολοκλήρωτο χαρακτήρα αυτών των σχέσεων στο μυθιστόρημα. Με αυτόν τον ατελή τρόπο προσεγγίζει την αρχή της διαλογικότητας.
Συνεπώς η αρχή της διαλογικότητας δεν ταυτίζεται με την απλή παρουσία κάποιων διαλόγων όπως στην τέχνη των ρητορικών ή των αναστοχαστικών ερωτο-απαντήσεων που προάγουν την υπόθεση της διαλεκτικής ρητορικής (λ.χ. στο αρχαίο ελληνικό δράμα), αλλά αφορά τη διαδικασία *υβριδοποίησης* της γλώσσας στη μορφή της γλωσσικής ετερότητας.
Αφορά τη διαδικασία οικειοποίησης ξένων στοιχείων στον εαυτό όσο και απόμακρων καταπιεσμένων γεγονότων που βρίσκονται στο προ-συνειδητό[72] κάτω από τις απίθανες εκφορές της γλώσσας χωρίς όμως να αποδίδεται ιδιαίτερη σημασία στην προφορικότητα.
Οι κατηγορίες της πληθυντικής υβριδικής (υπερκειμενικά) συσσωματωμένης και διαστρωματωμένης γλώσσας είναι:
.1. Η *πολυγλωσσία* (*polyglossia*) (η πολυγλωσσική συνείδηση) εντοπίζεται στον τρισδιάστατο διαγλωσσικό πολύμορφο χαρακτήρα της διακειμενικής και υβριδικής φύσης της γλώσσας. Παρουσιάζεται στα θραύσματα των εσωτερικών ΄μικροδιάλογων΄ και συμπεριλαμβάνει: ιδιώματα, ντοπιολαλιές και επιμέρους διαλέκτους και ιδιολέκτους. (Bakhtin, 1995).
.2. Η *ετερογλωσσία* (*heteroglossia*) εντοπίζεται όταν δίνεται προτεραιότητα σε πολλά περιεχόμενα σε βάρος της συνέχειας της γλώσσας στο κείμενο (μπρικολάζ).
.3. Η *πολυφωνικότητα* (ή η διφωνικότητα) στοχεύουν σε διαφορετικές κατευθύνσεις οδηγώντας στην παρωδία όπως και στην συγχορδία (στη μουσική).
.4. Η *ετεροφωνικότητα* σημαίνει ένα μπρικολάζ διαφορετικών φωνών.
.5. Η *χρονοτοπία* (*chronotope*) αφορά τη σχέση ενός μη-ευκλείδειου χώρου και χρόνου με τη γλώσσα (μονοχρονία).

Οι Hardt και Negri αναφέρουν ότι στην πολυφωνική σύλληψη δεν υπάρχει κέντρο αλλά

οριζόντιες αποκεντρωμένες ανταλλαγές ανάμεσα στις συνδιαλεγόμενες μοναδικότητες που εκφράζονται ελεύθερα δημιουργώντας κοινές αφηγηματικές δομές, (κοινούς τόπους) και νέες υποκειμενικότητες.
Η πολυφωνική αφήγηση όπως προσδιορίζεται από τον Mikhail Bakhtin (αναφέρουν οι Hardt και Negri) *προβάλλει με γλωσσικούς όρους μια ιδέα παραγωγής για το κοινό* (τον κοινό-τόπο) *σε μια ανοιχτή δομή διάσπαρτου δικτύου.* (Michael Hardt, Antonio Negri, 2011).
Θεωρούν πως η διαλογικότητα πριμοδοτεί τα ομιλούντα υποκείμενα προς ένα λογοτεχνικό είδος που διαχέει στην πραγματικότητα τη γλωσσική επιτελεστική παραγωγή με τα φάσματα της πραγματικής ζωής και ταυτίζεται με τον κόσμο των σχέσεων.
Αντιλαμβάνονται επίσης ότι ο διάλογος δεν είναι μια *απλή συνομιλία μεταξύ δύο ή τριών προσώπων* αλλά ότι *μπορεί να λειτουργήσει ως ένας ανοικτός δημοκρατικός μηχανισμός στον οποίο το κάθε υποκείμενο* χωριστά *έχει ίση ισχύ και αξία σε σχέση με όλα τα άλλα.* (Michael Hardt, Antonio Negri, 2011).

Κάτω από αυτό το σκεπτικό χαρακτηρίζουν τα μυθιστορήματα του Fyodor Dostoyevsky ως *μεγάλους πολυφωνικούς μηχανισμούς που δημιουργούν έναν κόσμο στον οποίο αλληλεπιδρά ένα ανοιχτό επεκτατικό σύνολο υποκειμένων*. (Michael Hardt, Antonio Negri, 2011).
Ο διάλογος (στον Fyodor Dostoyevsky) σύμφωνα με τον Mikhail Bakhtin δεν αποτελεί μέσο για εκείνον αλλά αυτοσκοπό, *δεν αποτελεί τον προθάλαμο της δράσης αλλά παράγει την ίδια τη δράση*. (Bakhtin, 2000).
Ο αναγνώστης (στον Fyodor Dostoyevsky) θεωρείται ένας τρίτος που του απευθύνεται το κείμενο.
Ο άνθρωπος που περιγράφει είναι ακατανόητος στην εποπτεία του ολοκληρωμένα και με πληρότητα σε όλες τις αντιφατικές πτυχές του.
Πρόκειται για ένα πρόσωπο ατελείωτο, ανέτοιμο και ευμετάβλητο *που εξελίσσεται, μεταμορφώνεται,* (και) *διδάσκεται από την ζωή*[73]. (Bakhtin, 1995).
Η διαλογική διαδικασία στον Fyodor Dostoyevsky (σχολιάζει ο Mikhail Bakhtin) είναι *ανοικτή και ατελείωτη, χωρίς πλοκή* αφού *ο Ντοστογιεφσικός διάλογος είναι πάντα εκτός πλοκής* και *μεταφέρεται στο άπειρο ως αιώνια χαρά συνεύρεσης και συμφωνίας*, και ως *αδιέξοδη αντιπαράθεση* με τον ΄άλλο΄ (στον εαυτό), στην κατάσταση του εσωτερικού μικρο-διάλογου, που δεν καταλήγει και δεν οδηγεί πουθενά (Bakhtin, 2000), που είναι δίχως τέλος και παραμένει ανεξάντλητος, σε εκκρεμότητα, να αναβάλλεται, χωρίς να μπορεί να τελειώσει ποτέ.

Ο διφωνικός λόγος στο μυθιστόρημα ανήκει τυπολογικά σε έναν *πολυφωνικό ετεροφωνικό λόγο* όπου δρουν παράλληλα: ξένες, απόκρυφες, δευτερεύουσες, αντιφατικές εσωτερικές φωνές[74] οι οποίες κατοικούν στη συνείδηση.
Εμφανίζεται στις μεταπτώσεις των ηχητικών τόνων, μέσα από μικρής διάρκειας ανοικτά σενάρια που διαπερνούν παράλληλα την κοινή συνείδηση σε μια διαδικασία δυναμικής αλληλεπίδρασης με αυτό που κρύβουμε.
Οι μικροδιάλογοι συντελούνται στον εαυτό, επιβεβαιώνοντας έναν πολλαπλό πληθυντικό εαυτό *στην τρέχουσα ρευστή ζωή και στο ανολοκλήρωτο παρόν*.

(Μήτιδα): τοπολογία, πολυφωνία, χάκεμα

Η Μήτις (Μήτιδα)[75] είναι μια ενεργητική (δυνητική) νοημοσύνη. Είναι ένας τύπος νόησης που έχει ιδιαίτερη μορφή, ως μια διανοητική λειτουργία ή πράξη του νου που δολοπλοκεί, που προσχεδιάζει και διαλογίζεται, που προλέγει το μέλλον (που κάνει προγνωστικά), που κατασκευάζει και διευθύνει με την (κυβερνητική) τέχνη του πλοηγού και της διακυβέρνησης, *την κίνηση των πραγμάτων και των πράξεων που εκτελούνται.* (Vernant, 1993).
Η μήτιδα ως πολυδαίδαλη *διαλογική πρακτική νοημοσύνη* των αρχαίων ελλήνων (Vernant, 1993), επίσης εμφανίζεται στη μορφή μιας *πολύτροπης τέχνης του πράττειν* (Certeau de, 2010) που έχει πεδίο εφαρμογής τον χώρο (κόσμο): -του πολλαπλού, -του ασταθούς, -του απεριόριστου, -της κίνησης, -του καμπύλου, -του αρθρωτού, χωρίς συγκεκριμένο προσανατολισμό, σταθερές (σημάδια, όρια, κατευθύνσεις) διεξόδους ή τέρμα.
Η μήτιδα αφορά ρευστές (φευγαλέες) ευμετάβλητες πραγματικότητες και αντιφατικές καταστάσεις, διφορούμενες, αμφίσημες, αμφίλογες με αντιθετικούς όρους.
Προσαρμόζεται σε συνεχείς μεταμορφώσεις[76], στη διαδοχή των γεγονότων και στον απρόβλεπτο χαρακτήρα του απρόοπτου, του συμβάντος και των ειδικών περιστάσεων, φιλοδοξώντας να *ελέγχει όντα και πράγματα,* σε επιφυλακή (εγρήγορση ή επαγρύπνηση) και παράλληλα σε πλήρη απόκρυψη.

Σε ότι αφορά τελέσεις (επιτελέσεις), τροποποιήσεις και μεταμορφώσεις χώρων, λαμβάνει τις παρακάτω χωρικές μορφές:
α/ της ανεστραμμένης ανατομίας μιας αδιέξοδης παγίδας όπως: -τα δίχτυα, -οι βρόχοι (θηλιές), -οι κόμποι, -τα σπειροειδή τυλίγματα [Βλέπε: Lygia Clark, *Mobius -Moebius*[77], *Caminhando* (1964) (*flexible network*)],
β/ του κυκλικού δεσμού (του κύκλου) ως *τέλειου δεσμού που αναδιπλώνεται και περικλείεται στον εαυτό του χωρίς αρχή και τέλος, χωρίς μπρος και πίσω, με περιστροφή* (…) ή περίσφιξη,
γ/ των συνεχών δεσμών όπως: -τα δεσίματα, -τα πλέγματα, -οι πλέξεις, -τα καλάθια όπου ξηλώνοντας από την αρχή επιστρέφουμε πάλι στην αρχή, -στο σχήμα της αναστροφής, -στην ύφανση ή στο κέντημα.
δ/ του δικτύου των πλεγμάτων που βρίσκουμε: -στα μαλάκια /χταπόδια, -στους πολύπλοκους οργανισμούς που έχουν πολλά πλοκάμια τα οποία διανέμονται προς πολλές κατευθύνσεις χωρίς ιεραρχία, -στους κόμπους από κινούμενους και έμψυχους δεσμούς και δίκτυα. (Vernant, 1993).

Στον Fyodor Dostoyevsky[78] αναφέρει ο Mikhail Bakhtin ότι παρουσιάζεται η αλληλεπίδραση διασπασμένων αλληλοσυγκρουόμενων φωνών που διαπλέκονται και διασταυρώνονται, σε έναν πολλές φορές, αδιέξοδο (εξομολογητικό) και απρόσμενα πολυκατευθυνόμενο διάλογο. Συμμετέχουν ένας εσωτερικός λόγος που καθοδηγείται από κρυφές τοποθετήσεις, κρυφούς λόγους, χειρονομίες, μιμικές από αλλαγμένες φωνές, υπονοούμενα, διερωτήσεις, δισταγμούς και μεταπτώσεις που καταγράφονται στον τόνο του καθώς και επιθυμίες, μέσα από μια δεύτερη εσωτερική φωνή που υποκαθιστά την (ξένη) εξωτερική φωνή ενός εξωτερικού λόγου που προέρχεται από το εξωτερικό περιβάλλον.
Πολλές φορές συμβαίνει η εξωτερική φωνή ενός να συνδέεται ή να συμπίπτει με την εσωτερική φωνή κάποιου ήρωα, όσο επίσης τα αποσπάσματα μιας εξωτερικής ομιλίας

(λόγου) να ταυτίζονται και να αλληλεπιδρούν με τα αποσπάσματα της εσωτερικής ομιλίας του ήρωα. (Bakhtin, 2000).
Ο Mikhail Bakhtin μέσα από την ιδέα των παιχνιδιών της γλώσσας, της κατανόησης, της εξάρθρωσης της ομιλίας και της εκ νέου συνάρθρωσής της, για την κατασκευή νέων στοιχείων επικοινωνίας και κωδίκων διαλόγου με τον εσώτερο εαυτό (στην αυτο-εξομολόγηση ή την έκθεση), φαίνεται να περιγράφει ΄τολμηρές πράξεις΄ αντιστροφής μιας λειτουργίας, όπως με τις διαδικασίες των χάκερ-τακτικών.
Χαρακτηριστικά αναφέρει πως μέσα από το γέλιο, την αντίφαση, την παρωδία, την ειρωνεία, ένα αντικείμενο απομυθοποιείται, απογυμνώνεται και επιδεικνύεται, ενώ εισάγεται σε μια (καθημερινή) ζώνη άμεσης επαφής και ελεύθερης εξοικείωσης, εξερεύνησης ή παιχνιδιού.
Το αντικείμενο *μπορούμε να το ψηλαφήσουμε, να το στριφογυρίσουμε, να το αναποδογυρίσουμε, να το περιεργαστούμε από παντού, να σπάσουμε το εξωτερικό του περίβλημα, να επιθεωρήσουμε το εσωτερικό του, να προβληματιστούμε μ'αυτό, να το ανατμήσουμε, να το διαμελίσουμε, να το απογυμνώσουμε, να το ξεμασκαρέψουμε, να το αναλύσουμε και να πειραματιστούμε με αυτό εντελώς ελεύθερα!* (Bakhtin, σ. 55), -χωρίς να το καταστρέψουμε.
Το χάκεμα προϋποθέτει την εξάρθρωση αλλά και μια σειρά πράξεων και ρήξεων που μετατοπίζουν ή διαμορφώνουν με διαφορετικό τρόπο, ανάστροφης λογικής σκέψης, προετοιμάζοντας οποιοδήποτε περιβάλλον να δεχτεί κάποια παρέμβαση.

θεωρία της διαλογικής επικοινωνιακής δράσης

Ο Paulo Freire[79] ανέπτυξε τη θεωρία της διαλογικής δράσης ως μια επαναστατική εκπαιδευτική διαλογική πρακτική που ενσωματώνει ηθικά χαρακτηριστικά (όπως αγάπη, ταπεινοφροσύνη, πίστη, εμπιστοσύνη), με βασικό συστατικό στοιχείο τη *συνεργασία*.
Η διαλογική συνεργασία η οποία μπορεί να πραγματοποιηθεί στη βάση της διαλογικής επικοινωνίας, θέτει προβληματικές κριτικής ανάλυσης, προκαλώντας σε ένα πρώτο επίπεδο την από-κοινού αποκάλυψη – αποδόμηση της πραγματικότητας, ενώ σε ένα επόμενο επίπεδο, την από-κοινού δράση για τον μετασχηματισμό αυτής της πραγματικότητας.
Ο διάλογος ως βασική μορφή επικοινωνίας παρέχει το βήμα της συνεργασίας που αποβλέπει στην ελεύθερη σύμπτωση (ταύτιση) των εναλλακτικών επιλογών. (Freire, 1977).
Για τον Paulo Freire η ουσία του διαλόγου βρίσκεται στον Λόγο (όπως αντίστοιχα στον Jürgen Habermas, στη *θεωρία της επικοινωνιακής δράσης*), αποτελώντας μια ολοκληρωμένη πράξη μέσα στην οποία εμπεριέχονται τα συστατικά στοιχεία της σκέψης και της δράσης.
Η διαλογική διαδικασία σύμφωνα με τον Paulo Freire εμπεριέχει κριτικό στοχασμό που έχει θέση αυτόνομης δράσης.
Η δράση του διαλόγου την οποία περιγράφει είναι μια οριζόντια σχέση αμοιβαίας επικοινωνίας συνεννόησης (επικοινωνιακή δράση), -που αφορά το δημιουργικό έργο της ανταλλαγής μεταξύ των Υποκειμένων. Αφορά τη *συνάντηση* ανθρώπων οι οποίοι *υπάρχουν-μέσα-σε-ορισμένες-συνθήκες* σε ένα κοινό πλαίσιο, που έχουν κοινές επιδιώξεις οι οποίες προκύπτουν κάτω από την καλλιέργεια της κοινής πολιτικής αυτογνωσίας.
Ο Paulo Freire ορίζει το διαλογικό στο κοινό, συνεργατικά σε απόσταση από την ιδέα των ανταγωνισμών.

Η αντίληψη του διαλόγου του δεν αφορά στις ανταγωνιστικές τάσεις που φτάνουν σε αντιπαράθεση προκειμένου να αναδυθούν και να εκφραστούν οι υπάρχοντες ανταγωνισμοί οι οποίοι πιθανά να βρίσκονται σε αδράνεια, και υποκινούνται για την παραγωγή του πολιτικού, αποδιαρθρώνοντας την ίδια ώρα το κοινωνικό, προς νέες ισορροπίες.
Θεωρεί ότι πρόκειται για μια *από κοινού* πράξη *ονοματοθεσίας* του κόσμου (της πραγματικότητας) που κυριαρχείται από την συμπαθητική πράξη της έκφρασης βαθιάς *αγάπης*, που είναι για εκείνον *συγχρόνως το θεμέλιο του διαλόγου αλλά και ο διάλογος ο ίδιος*. (Freire, 1977).

Ο Paulo Freire ανέπτυξε τη διαλογική θεωρία της (συν)εκπαίδευσης[80] αποδίδοντας έμφαση στην κριτική απελευθερωτική διαδικασία αυτογνωσίας, προς ένα μεταποικιοκρατικό αναστοχαστικό περιβάλλον, η οποία θα μπορούσε να αναιρέσει την αντίφαση μεταξύ δασκάλου και μαθητή.
Σύμφωνα με τη θεωρία του Paulo Freire οι ηγέτες (ή οι παιδαγωγοί -δάσκαλοι) δεν θα πρέπει να βλέπουν ως ιδιοκτησία τους κατευθύνοντας τον λαό (ή τον ΄εκπαιδευόμενο΄) προς τη σωτηρία του, αλλά να τον αντιλαμβάνονται ως το ίδιο το υποκείμενο της απελευθερωτικής δράσης του από τους δυνάστες. (Freire, 1977).
Στη διαλογική παιδεία[81] απευθύνονται ερωτήματα προς τους συμμετέχοντες που αφορούν μια κριτική αυτοεξέταση των διανθρώπινων σχέσεων και των σχέσεων εαυτού – κόσμου, τα οποία προβληματοποιούν κριτικά τη μάθηση καθοδηγώντας προς την αυτοσυνείδηση (τη συνειδητοποίηση της πραγματικότητας, του εαυτού και του κόσμου). (Freire, 1977).
Μέσα από μια διαδικασία αποκωδίκωσης του κόσμου ενθαρρύνεται το Υποκείμενο να αναγνωρίσει στον εαυτό του μια ενδεχόμενη επόμενη κοινή κατάσταση, και να την διερευνήσει μαζί με τους άλλους.
Η συνειδητότητα του εαυτού μετατρέπει εφήμερα τα *΄Υποκείμενα που είναι σε αναμονή΄* σε ιστορικά υποκείμενα τα οποία βρίσκονται σε θέση να δομήσουν εκ νέου τις προσωπικές τους ταυτότητες. (Freire, 1977).
Η αυτο-μαθησιακή διαδικασία που οδηγεί στην αυτογνωσία, όπως περιγράφεται από τον Paulo Freire, παρουσιάζει αναλογίες με την αυτοδύναμη μαθησιακή (παρεμβατική) διαδικασία του *χάκερ* (*hacker*), περιλαμβάνοντας τα στάδια:
-της περιγραφής της κατάστασης που εμφανίζεται για την κατανόηση του περιβάλλοντος δράσης (ή του προβλήματος), -της αυτοεπίγνωσης και της αυτοαντίληψης των ορίων του, -της κριτικής συνειδητοποίησης (αυτογνωσίας) για την στόχευση της δράσης, -της εξαντικειμενίκευσης και επανερμηνείας της νέας κατάστασης η οποία έχει επέλθει μετά την παρέμβαση.

η κατασκευή του διαλόγου: ηθικοί κανόνες, συναίνεση, (*Εγώ-Εσύ*), μεμβράνη

Η συμβολή του Jürgen Habermas στη φιλοσοφία της διυποκειμενικότητας μέσα από την απελευθέρωση της δυναμικής του Λόγου, στη *θεωρία της επικοινωνιακής δράσης*, ως μια γενική θεωρία της γλωσσικής (αυτοθεσμιστική) διαλογικής επικοινωνίας[82], επιχειρεί να διαπλέξει τον (θεσμιζόμενο) κόσμο της ζωής (φιλοσοφία της ζωής) με την επικοινωνιακή καθημερινή πρακτική (φιλοσοφία των πρακτικών).

Περιγράφει (σκιαγραφεί) (όμως) ένα απομονωμένο από τον κοινωνικό χώρο, μοντέρνο υποκείμενο, που είναι επικεντρωμένο στο ίδιο του το σώμα (αντικείμενο) και συσχετίζεται εκκεντρικά μαζί του ενώ διαμεσολαβείται από τις κοινωνικές πρακτικές.
Οι Hardt και Negri διακρίνουν στον Jürgen Habermas ότι αναγνωρίζει τις απελευθερωτικές λειτουργίες της γλώσσας και της επικοινωνίας μόνο στο άτομο (υποκείμενο) και σε απομονωμένα μέρη της κοινωνίας (του ισχυρού λόγου) και όχι συνολικά στο σύνθετο κοινωνικό μόρφωμα. (Hardt, Michael - Negri, Antonio, 2002).
Αυτό το υποκείμενο αξιώνει να ελέγχει με την ΄ορθή του σκέψη΄ τον εξωτερικό κόσμο, αποδίδοντας σημασία και αξιοποιώντας από ένα σύνολο επικοινωνιακών προσφερόμενων δυνατοτήτων, το κανάλι της γλωσσικής εξορθολογισμένης πληροφορίας που επικεντρώνεται στην ορθολογική[83] στόχευση. (Habermas, 1997).
Η γλωσσική αυτή επικοινωνία διέπεται από την (ηθική) ενός πρακτικού συναινετικού, παραγωγικού διαλόγου που θεωρείται συλλογικό αποτέλεσμα, αποβλέποντας καταληκτικά στην επιβεβαίωση (ως απόδειξη) του ορθολογικού νου που ορίζει τον καθολικό εαυτό.
Η θεωρία του πράττειν[84] σε συνδυασμό με την παράμετρο της επικοινωνίας στη διαστρωμάτωση του λόγου και του πράττειν εδράζονται στη θεωρία της επικοινωνιακής δράσης[85] του Jürgen Habermas.
Η *επικοινωνική δράση*[86] αφορά την αλληλόδραση (*interaktion*) μεταξύ δύο τουλάχιστον υποκειμένων σε μια διυποκειμενική σχέση που συγκροτεί τον διυποκειμενικό χώρο της συνομιλίας από μια ανταλλαγή που επικεντρώνεται στο διαγλωσσικό τμήμα της επικοινωνίας.
Καθορίζεται από την επιτελεστική διάσταση των δηλώσεων, λαμβάνοντας υπόψη τη *θεωρία των ομιλιακών ενεργημάτων* του John Austin (Austin, 2003) και τη *συναινετική θεωρία* για την ανάδυση μιας γενικευμένης, κοινά συμφωνημένης αλήθειας. (Habermas, 1997).

Ο Jürgen Habermas υιοθέτησε τους κανόνες[87] του ιδανικού πρακτικού ηθικού διάλογου που έθεσε ο R.Alexy (που ισχύουν για τις μορφές θεσμοποιητικού διαλόγου) ο οποίος προσανατολίζεται στη συνεννόηση.
Διεκδικούν την ελεύθερη πρόσβαση όλων στο διάλογο και τη συμμετρική κατανομή του, επιτρέποντας ισότιμες ευκαιρίες συμμετοχής.
Στον πρακτικό διάλογο, ο Jürgen Habermas θεωρεί ότι είναι άνευ νοήματος αυτός όταν δεν συμπεριλαμβάνει συγκρούσεις ως προς τις διαδικασίες του πράττειν, όμως αυτές θα πρέπει να οδηγούν στη *συναίνεση* και τη συμφωνία των μερών *καθιστώντας δυνατή τη δικτύωση των κοινωνικών διαδράσεων και των πλαισίων του κόσμου της ζωής*. (Habermas, 1993).
Μεθοδολογικά κρίνει αναγκαία την εισαγωγή και θεμελίωση μιας τυπικής *ηθικής αρχής* στο διάλογο ως γεφυρωτικής αρχής για τη συνεννόηση[88] η οποία μπορεί να παίζει το ρυθμιστικό ρόλο *ενός επιχειρηματολογικού κανόνα*. (Habermas, 1997).
Η εγκατάσταση της αχρονικής διαλογικής γεφυρωτικής ηθικής αρχής προϋποθέτει (ή προεξοφλεί) την επαρκή συμμετρική καθολική *συναίνεση* όλων των πλευρών, που επιβάλλεται ταυτόχρονα ως αποτέλεσμα της αμερόληπτης κρίσης της γενικής βούλησης των συμμετεχόντων[89].
Οι συμμετέχοντες θα πρέπει να συμμορφώνονται κάτω από το κοινό συμφέρον της ισχύος του ρυθμιστικού κανόνα που εισάχθηκε στη διαβούλευση, -στον διαλογικό έλεγχο των αξιώσεων της καθολικότητας[90].

Κάτω από αυτό το σκεπτικό ο Jürgen Habermas εισήγαγε ως δεσμευτική ηθική υποχρέωση - προϋπόθεση για την κανονικότητα της διαλογικής συλλογικής μορφής συναλλαγής, τη γενική *συναίνεση* των συμμετεχόντων, κατασκευάζοντας μια φιλοσοφική ηθική η οποία δεν επιδιώκει όμως να προκαθορίσει το περιεχόμενο των ηθικών ρυθμίσεων, αφού δεν συμβιβάζεται με κάποιες σταθερές, και δεν αποσκοπεί σε προκαθορισμένες ηθικές και δικαϊκές αρχές.
Ο κανόνας της διαλογικής καθολικής ηθικής (σύμφωνα με τον Jürgen Habermas) λειτουργεί ως μια αφαίρεση, ή μια θεωρητική κατασκευή, και ταυτόχρονα ως μια βεβαιότητα, -κάτι το οποίο θεωρείται αναγκαίο για τη *συναίνεση*, χωρίς όμως να προσανατολίζεται ο διάλογος σε ηθικό επίπεδο στην προσέγγιση της γενικής αλήθειας (Habermas, 1997), αλλά σε μια κοινή συμφωνία.
Παράλληλα οι θεωρητικές διαχειριστικές κατασκευές που διακρίνονται από μερικότητα και εκλεκτικότητα *στη διάσταση της* (*έξυπνης*) *εφαρμογής τους μπορούν να αλλοιώσουν το νόημα του* (γενικού) *κανόνα,* κατευθύνοντας ίσως προς αυτόνομες απορρυθμίσεις των στρατηγικών, μέσα από τις τακτικές των *΄ευμήχανων πρακτικών΄* του M. De Certeau στα πλαίσια της *΄πολύτροπης τέχνης του πράττειν΄*.
Η αμφισβήτηση των γενικών κανόνων θίγει την ισορροπία των διυποκειμενικών σχέσεων στην καθημερινή πραγματικότητα *κατακερματίζοντας το κληρονομημένο απόθεμα των κανόνων* όσο επίσης και *την ενότητα και την εγκυρότητα της κοινωνικής ισχύος.* (Habermas, 1997).

Ο πρακτικός διάλογος πραγματεύεται τη *συναινετική διυποκειμενική ηθική* μέσα από τη δυνατότητα έκφρασης ηθικών κρίσεων συλλογικά, στις συνθήκες της διαπραγμάτευσης που οδηγούν σε *τίμιους συμβιβασμούς*[91] τις *ατομικές αυτόνομες αμερόληπτες βουλήσεις* όταν διαπιστώνεται πως επαρκούν για να αποφασίσουν συλλογικά σε έναν κοινό τρόπο του πράττειν.
Από την άλλη πλευρά (αναφέρει ο Jürgen Habermas) ο διάλογος στην ανοικτότητά του βασίζεται στο ότι μπορούν να εισαχθούν τυχαία περιεχόμενα, που όμως τελικά θα πρέπει να καμφθούν ή να μετριαστούν εκλεκτικά, να απορριφθούν ή να εγκαταλειφθούν όσες από τις αξιακές αντιλήψεις διαπιστώνεται ότι θα δυσχεράνουν[92] το δρόμο προς τη συναίνεση.
Κάτω από αυτό το πλαίσιο ο διάλογος για τον Jürgen Habermas μεταφράζεται απαραίτητα ως κοινή συνεννόηση που προκαθορίζει τους κανόνες και που βρίσκει καθολική εγκυρότητα, κάτω από την αξίωση του *΄εδώ και τώρα΄* με την επιδίωξη της επίτευξης ορθολογικής συναίνεσης και συμφωνίας κάτω από μια κανονιστική (όχι θεμελιωμένη) γενικευμένη ορθότητα και έναν ρυθμιστικό τελικό απώτερο στόχο[93].

Ο Jean-François Lyotard (Lyotard, 2008) θεωρεί πως η *αρχή της συναίνεσης*, όπως την επεξεργάστηκε ο Jürgen Habermas ως κριτήριο επικύρωσης του διαλόγου, εμφανίζεται ανεπαρκής στα πλαίσια της κανονιστικής συμφωνίας μεταξύ ελευθέρων βουλήσεων, αφού μάλιστα στην πραγματικότητα αποτελεί *έναν άπιαστο ορίζοντα που ποτέ δεν κατορθώνεται.*
Διαφωνεί με τον Jürgen Habermas ως προς τα σημεία της επιδιωκόμενης νομιμοποίησης που απορρέει από την καθολική συναίνεση σε ένα κλειστό σχήμα (όπως αυτό που περιγράφεται από τον Jürgen Habermas) και ως προς τις κανονιστικές αρχές που διεκδικούν αξίωση καθολικότητας.

Η καθολικότητα αφενός συνδέεται με την αντικειμενικότητα της γνώσης διεκδικόντας την αναγνώριση της εγκυρότητας και της νομιμότητας των ισχυουσών κανονιστικών αρχών από όλες τις πλευρές[94], (εξασφαλίζοντας την κοινότητα). (Lyotard, 2008).
Αφετέρου προϋποτίθεται ότι σκοπός του διαλόγου επιδιώκει είναι η συναίνεση χωρίς όμως να κατανοείται αυτή ως το αποτέλεσμα μιας κατάστασης συνομιλίας, διαλόγου που κατευθύνεται στην αναζήτηση της διαφωνίας[95]. (Lyotard, 2008).
Συνεπώς η διαλογική συγκρότηση πάνω στην *αρχή της ηθικότητας*[96] (του Jürgen Habermas) εντός του κανονιστικού πλαισίου του επικοινωνιακού πράττειν, αξιώνει συναίνεση[97].
Αντίθετα η ιδέα του *διαλόγου* όπως την αντιλαμβάνεται ο Jean-François Lyotard, αντιτάσσεται στη θεωρία ενός σταθερού άκαμπτου συστήματος που διασφαλίζεται από τη συναίνεση[98].

Σύμφωνα με τον Paul Ricoeur η προϋπόθεση μιας *΄ κοινότητας χωρίς-περιορισμούς επικοινωνίας΄* δεν έχει άλλον στόχο πέρα από το να δηλώσει την τέλεια σύμπτωση ή σύγκλιση ανάμεσα στην αυτονομία της κρίσης του καθενός και στην προσδοκία της κοινής συναίνεσης όλων των εμπλεκόμενων προσώπων στην πρακτική συνομιλία. (Ricoeur, 2008).
Σε σχέση με την *διαλογικότητα* στο επίπεδο της ισχύος του πράττειν[99] (σύμφωνα με τον Paul Ricoeur) *ο εαυτός θεμελιώνεται τόσο στην καθολική όσο και στην διαλογική διαπροσωπική και την θεσμική –διάστασή του* συμπεριλαμβάνοντας μορφές εσωτερικευμένης αλληλόδρασης[100]. (Ricoeur, 2008).
Ο Paul Ricoeur διερευνά τη σχέση του Εαυτού με τον Άλλο στον ίδιο τον εαυτό[101] μέσα από τα επικοινωνιακά γεγονότα των ομιλιακών ενεργημάτων που εκδηλώνονται στην πράξη της συνομιλίας. Για τον Paul Ricoeur η εκφορά ισούται με *συνομιλία*, σύμφωνα με μια ισοδυναμία όπου η επαύξηση της εαυτότητας[102] του ομιλητή ισούται με την επαύξηση της ετερότητας του εταίρου μέλους.
Αποδέχεται (ο Paul Ricoeur) τη σχεσιακή δομή του *Εγώ*[103] (το οποίο δεν είναι ο Εαυτός) με τον εαυτό να περικλείει όλα τα πρόσωπα και να κυκλοφορεί μεταξύ όλων των αντωνυμιών παράγοντας το νόημα του *Εγώ* (*ego*) μέσα στο *alter ego*.

Η ομιλία του άλλου έρχεται να τοποθετηθεί στην ομιλία[104] που (εγώ) απευθύνω *(αυτο)καταλογίζοντας*[105] *σε εμένα τον ίδιο την προέλευση των ενεργημάτων μου, επιτρέποντας την ανάδυση του ζεύγους ΄Εγώ-Εσύ΄ στην κατάσταση της συνομιλίας*.
Το *Εγώ* αναφέρεται σε εκείνον που δηλώνει τον εαυτό του (ταυτίζεται με το πρόσωπο) μέσα από κάθε εκφορά συνεπιφέροντας στη συνεχεία το *Εσύ* του συνομιλητή. (Ricoeur, 2008).
Η αμφισημία του *Εγώ* και η δισυπόστατη φύση του (αντωνυμία - πρόσωπο) προσδιορίζουν τη ρευστή θέση του υποκειμένου μέσα στον *διαλογικό* χώρο:
α/. Το *Εγώ* της προσωπικής αντωνυμίας που εκλαμβάνεται ως υποκείμενο κατηγόρησης, σε μια κοινή διάφανη, κενή για όλους, θέση[106], την όποια κατέχει, που διαφορετικά δυνητικά υποκείμενα εκφοράς λόγων θα μπορούσαν να την αναλάβουν υποκαθιστώντας το υποκείμενο της εκφοράς στην εξομοίωσή τους με αυτό το *Εγώ*, και
β/. Το *Εγώ* που δηλώνει το μοναδικό πρόσωπο του ενεργού ζωντανού τωρινού συγκεκριμένου ομιλητή που μιλάει *΄εδώ και τώρα΄* μέσα από το ενέργημά του, της εκφοράς του λόγου του, που λαμβάνοντας το λόγο αποκλείω κάθε άλλον υποψήφιο από τη δική του μη-υποκαταστάσιμη θέση. (Ricoeur, 2008).

Αυτό το *Εγώ* που συνδέεται ρηματικά με το πρώτο πρόσωπο του ενικού του ενεστώτα της οριστικής αναλογεί στο επιτελεστικό ομιλιακό ενέργημα[107]. (Ricoeur, 2008).

Ο Ervin Goffman θεώρησε ότι κάθε κοινωνική συνάντηση ή εστιασμένη συνάθροιση στο *΄Εμείς΄*[108] (κυρίαρχη ή δευτερεύουσα) πραγματοποιείται κάτω από τη *λειτουργία μιας ευαίσθητης* (ευάλωτης) *μεμβράνης που την περικλείει, αποκόβοντάς την από ένα πεδίο ιδιοτήτων*[109] και ταυτόχρονα επιτρέποντας μόνον κάποιες ιδιότητες να την διαπεράσουν και να την επηρεάζουν[110].
Όταν ένας ευρύτερος κόσμος (περιβάλλον) διαπερνά τα σύνορα μιας συνάντησης και διεισδύει βαθμιαία στη δραστηριότητα αυτής της αλληλεπίδρασης διαρρηγνύοντας τον θύλακά της ή την μεμβράνη της, τότε μέσα από την αναδιάταξη και το μετασχηματισμό των πλεγμάτων (πράγμα που δεν είναι εύκολο να συμβεί πάντοτε σε κάποιο γεγονός ή περιστατικό), ένα μέρος αυτού του κόσμου παραβλέπεται αβίαστα, ένα μέρος απωθείται, και ένα τρίτο καταστέλλεται συνειδητά, με τίμημα έναν συνειδητό αντιπερισπασμό. (Goffman, 1996).
Ο Paul Ricoeur δίνει έμφαση στην έννοια της *προσγραφής* μέσα από την κατοχή μιας πράξης, και τον καταλογισμό της, και συνεπώς την αυτόματη *προσγραφή της στον εαυτό*.
Με αυτό τον τρόπο εμφανίζεται η ικανότητα κάποιου να δηλώνει και να ορίζει τον ίδιο τον εαυτό του, να κάνει προσίδια, -τα ΄πράγματα΄, -τις ΄οντότητες΄, -τα αντικείμενα (υποκείμενα), -τις ουσίες, -τα εξατομικευμένα συμβάντα και, -τα γλωσσικά αντικείμενα.
Οι δηλωτικές πράξεις συνδέονται με τις επιτελεστικές θεωρίες μιας εκφοράς που κάνει τα πράγματα να συμβούν και των *ομιλιακών ενεργημάτων*[111].

διαλογικές εικαστικές πρακτικές

Στα συνομιλητικά περιβάλλοντα (θεωρία της συνομιλίας) και στις μανθάνουσες και αυτοαναπαραγώμενες μηχανές του νευροψυχίατρου, καλλιτέχνη, κυβερνητικού Gordon Pask, η διάδραση έπαιρνε τη μορφή ενός ανοικτού διαλόγου σε μια δυναμική διαδικασία, όπου τα μέλη της τροποποιούσαν αμοιβαία την συμπεριφορά τους, μαθαίνοντας το ένα μέλος από το άλλο.
Στην πρώτη φάση της συνομιλία επιτυγχάνεται αμφίδρομα η μεταφορά δεδομένων που επεκτείνουν το σύστημα προς μιας ακαθόριστη, ανοικτή κατάσταση, μέσα από ασχεδίαστους και ασαφείς τρόπους.
Σε επόμενους χρόνους το αποτέλεσμα αφού έχει επιδράσει στο πρωτογενές περιβάλλον επιστρέφει ενημερωμένο από τις διαδράσεις αυτές για να αναδιαμορφώσει αναδραστικά τον κοινό-χώρο με τις αποκρίσεις του συστήματος από τις εξωτερικές επιρροές (εισαγωγές).
Η Simone Osthoff[112] σχετικά με τις διαδραστικές (όχι-ηλεκτρονικές αποκλειστικά) ιστορικές εικαστικές δουλειές[113] αναφέρει χαρακτηριστικά ότι *η εγκατάλειψη της αισθητικής του κλειστού και της περάτωσης, για κάτι που επισημαίνει σχέσεις διαμέσου διαφορετικών ρυθμίσεων, επιστημονικών πειθαρχιών και διαστάσεων, αποδίδει προτεραιότητα σε αυτό που είναι σχεσιακό και διαλογικό, ανοικτό σε πολλαπλές συνδέσεις ανάμεσα σε ετερογενείς μορφές, χώρους και πολιτισμούς, παρά στο απόλυτο, ταυτόσημο και μονολογικό*. (Osthoff, 2004).

Ο Eduardo Kac[114] αναφέρθηκε (το 1999) στην ευρύτερη έννοια της *διαλογικότητας*, πέρα από τη διάδραση που εντοπίζεται στις ηλεκτρονικές τέχνες, διαμορφώνοντας μια γενικότερη συνολική κατηγορία πρακτικών στην τέχνη που είναι *βασισμένες-στον-διάλογο*.
Αυτή η κατηγορία συμπεριλαμβάνει την παράδοση των ηλεκτρονικών αναλογικών μέσων χωρίς να επικεντρώνεται ειδικά στο ψηφιακό, επιτρέποντας να σκεφτεί κανείς μέσα από το τεχνοσώμα ευρύτερες υβριδικές κατηγορίες συζεύξεων.

Αναφέρει χαρακτηριστικά (ο Eduardo Kac) ότι *ο απαρχαιωμένος κανόνας των ΄εικαστικών τεχνών΄ είναι ανίκανος να εκφράσει τη γκάμα και την πολυπλοκότητα των εμπειριών που αναπτύσσονται σε ένα αληθινά διαλογικό πλαίσιο.* (Kac, 1999).
Οι ηλεκτρονικές τέχνες λόγω του ότι ασχολούνται με μέσα που παρέχουν αληθινό διάλογο αναπτύσσονται και διερευνούν καταστάσεις στην περιοχή της διαλογικής αισθητικής έτσι ώστε να μπορούμε να μιλάμε με τους όρους μιας *΄διαλογικής ηλεκτρονικής τέχνης΄* που *δεν μπορεί να είναι αποκλειστικά ψηφιακή,* (…) *αλλά ανάμεσα στα δύο, -στο αναλογικό και το ψηφιακό, -στο οργανικό και το ανόργανο,* (συμπεριλαμβάνοντας έτσι το *τεχνο-σώμα*). (Kac, 1999).
Θεώρησε ότι το δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα λειτούργησε ως εισαγωγή για την διαλογική αρχή στις εικαστικές τέχνες, πράγμα που σημαίνει κατά την άποψή του πως υπονομεύτηκε η έμφαση που ιστορικά δίνονταν στην οπτικότητα του πολιτισμού και στην (τηλε)οπτική παθητική εκπομπή μονής-φοράς για να δοθεί στη συνέχεια προτεραιότητα στην *αλληλεξάρτηση* και την (δια)*συνδεσιμότητα*.

Η *διαλογική αισθητική* σύμφωνα με τον Eduardo Kac είναι μια *διυποκειμενική* αισθητική που μπορεί να λάβει *εξ΄αποστάσεως* τη μορφή αλληλεπίδρασης *πραγματικού χρόνου*.
Παραμένει ανοικτή στην πιθανότητα ως ατελείωτη κατασκευή (*non finito*) από πρόθεση, *στα διαφοροποιημένα επίπεδα του απρόοπτου και του απροσδιόριστου* και στην διαπραγμάτευση του νοήματος, σε αντίθεση με την αισθητική της *΄μονολογικής τέχνης΄* που βασίζεται στην ατομική ολοκληρωμένη έκφραση ή δημιουργία.
Η λειτουργία - διάδραση σύμφωνα με τον Eduardo Kac συμπεριλαμβάνεται ή εμπεριέχεται μερικά στη διαλογικότητα, αφού όπως σημειώνει *όλες οι διαλογικές δουλειές είναι διαδραστικές*.
Όμως επίσης συμπληρώνει πως *αρκετές διαδραστικές ηλεκτρονικές εικαστικές δουλειές είναι μονολογικές* αφού όλες οι πιθανές δυνατότητες μπορούν να καταλογογραφηθούν και να εξαντληθούν παρεχόμενες μέσα σε ένα προκαθορισμένο και περιορισμένο σύστημα επιλογών[115], όπως για παράδειγμα στο περιβάλλον ενός *Cd-Rom* ή σε κάποιους τοπικούς δίσκους που γίνονται παροχείς τοποθεσιών σε εφαρμογές στο διαδίκτυο[116].
Θεωρεί ότι η διαλογική αρχή βρίσκεται βαθιά ριζωμένη στην κοινωνική πραγματικότητα της συνείδησης, της σκέψης και της επικοινωνίας[117].
Κάνοντας όμως χρήση της κυριολεκτικής σημασίας του διαλόγου ο Eduardo Kac επικεντρώνεται στη διαλογική (τηλε)επικοινωνιακή δυνατότητα που αναπτύσσεται *ανάμεσα σε δύο ζώσες ΄οντότητες΄ και στην εξ αποστάσεως* απουσία-παρουσία τους που παρέχουν οι *ενεργές μορφές* (τηλε-)*επικοινωνίας* των (τηλε)πικοινωνιακών μέσων[118].

Οι Eduardo Kac, Lev Manovich, κ.α. εγκαταλείπουν τη φθαρμένη έννοια της διαδραστικότητας για να στεγάσουν τη σκέψη τους στην πιο συνολική και συμπεριληπτική

ευρύτερη έννοια της διαλογικότητας που έχει βαθύτερο παρελθόν.
Διαφοροποιούν επιπλέον την έννοια της διαδραστικότητας από την διαλογικότητα, θεωρώντας ότι ο διαδραστικός σχεδιασμός αντιστοιχεί στην περίπτωση ενός αυτόνομου προετοιμασμένου κλειστού περιβάλλοντος όπου κανείς μπορεί να αντλεί στοιχεία επικοινωνίας μέσα από μια διαδικασία κατάδυσης που συνοδεύεται από λειτουργίες ανάδυσης (των αποκρίσεων ή των αναδράσεων) (μονής φοράς) χωρίς ουσιαστικά να επηρεάζεται ή να τροποποιείται η κατάσταση του φορέα της διάδρασης, (όπως συμβαίνει στις περιπτώσεις των πολυμέσων και λιγότερο του διαδίκτυου.

Συνεπώς ο διαλογικός τρόπος προκαλεί μια σειρά αμοιβαίων ανταλλαγών, τροποποιώντας όλες τις πλευρές της συνομιλίας, που δεν καταλήγουν πάντοτε κάπου, χωρίς να κατευθύνονται σε ένα μοναδικό επιδιωκόμενο αποτέλεσμα ή έναν αυστηρό στόχο, ή με κάποιον συγκεκριμένο τρόπο (ατελής διαδικασία).
Ενώ η συνθήκη του διαλόγου δεν προϋποθέτει απαραίτητα την ύπαρξη ενός προηγμένου τεχνολογικού περιβάλλοντος.
Στις εικαστικές τέχνες το ενδιαφέρον παράλληλα στρέφεται στην ανάμειξη (την ανάδειξη) και την κατανόηση των υπαρχόντων κοινωνικών παραγόντων μέσα από την κατασκευή ευφυών μηχανισμών ή περιβαλλόντων ασαφούς λογικής.
Οι διαλογικές αρχές επιτελούνται από τη ρύθμιση τέτοιων (μικρο)κοινωνικών περιβαλλόντων (από την κυβερνητική, την πληροφορική, την φυσικοχημεία, την βιολογία κ.α.), ως φορείς ή μέσα, κάτι που συμβαίνει με διαφορετικούς τρόπους, στο μεγαλύτερο μέρος της εικαστικής δουλειάς των Stephen Willats[119] και Franz Erhard Walther[120], ή των βραζιλιάνων Helio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, και Ricardo Basbaum (σήμερα) κ.α..

Οι διαλογικές πρακτικές στις εικαστικές τέχνες αφορούν μια ανοικτή έννοια (που δεν περιορίζεται σε κάποιο φορέα ή μέσο), και αναφέρονται σε ένα διευρυμένο σύνολο τακτικών γύρω από τον διάλογο, συμπεριλαμβάνοντας διαφορετικές διαδραστικές (σχεσιακές-συνεργατικές-συμμετοχικές) συνομιλητικές πρακτικές και τεχνολογίες.
Δεν θα μπορούσαμε να αγνοήσουμε την ύπαρξη του συνολικού βιο-οικο-τεχνολογικού περιβάλλοντος (συζευγμένου στο κοινωνικό) απομονώνοντας τον όρο διάδραση.
Το σύστημα-τέχνη εξαιρεί ερμηνεύοντας μονομερώς και αποσπασματικά την έννοια της διάδρασης ταυτίζοντάς την με το τεχνολογικό, μακριά από την χρονική διάσταση, την αντίληψη της αυτοτροποποίησης, της διάθεσης απόκρισης και ανατροφοδότησης (αυτοοργάνωσης) ή κυριολεκτικού (και όχι συμβολικού) μετασχεδιασμού ενός συστήματος, οργανισμού, ή διάταξης, σε κοινά (ρευστά) πραγματικά περιβάλλοντα.
Οι διαλογικές κυριολεκτικές πρακτικές επεκτείνοντας τα όριά τους σε ένα ευρύτερο εμπλεκόμενο κοινό, σε δομές της πραγματικής ζωής, εδραιώνουν συνολικά μελλοντικές συμπεριφορές και σχεδιασμούς στη βάση μιας διάχυτης συλλογικής ευφυΐας που δεν περιορίζονται από τα πλαίσια που προωθούνται από το σύστημα-τέχνη που έχουν ως πρόθεση να ασκήσουν θεσμικές εξουσίες ελέγχου (συγκρότηση, επίβλεψη).

Σε αυτά τα πλαίσια προσχεδιάζονται, (μετα)σχεδιάζονται ανοικτά ή συνδιαμορφώνονται διαλογικά οι τρόποι παρέμβασης με ανοικτό πρωτόκολλο αυτοδιάθεσης, εγκαθιστώντας *κοινούς-και-σε-απόσταση* χώρους (συμμετοχής, συλλογικότητας κ.α.).

Οι διαλογικές πρακτικές στην τέχνη συμπεριλαμβάνοντας διαφορετικές κατευθύνσεις και μορφές αναζητήσεων όπως: διαλογικές εικαστικές διατάξεις, δουλειές βασισμένες-στα-μέσα (αμφίδρομα, πολυκατευθυνόμενα, πολυτροπικά), προσανατολισμένες σε τόπους σε-κίνηση (νομαδικές κοινότητες κ.α.), είτε σε συνδυασμό με το διαδίκτυο, -που διανέμονται σε δίκτυα κοινωνικής εμπλοκής, εντάσσουν δημιουργικά την κυριολεκτική σημασία του διάλογου στη διαδικασία της *΄ανοικτής΄ σχεσιακής δουλειάς* σε εξέλιξη.

Οι ηθικές παράμετροι για τον Grant Kester στη *διαλογική* του *αισθητική*[121] αποτελούν επίσης κεντρικό χαρακτηριστικό της διαλογικής *συνεργατικής* τέχνης.
Ο Grant Kester θεωρεί ότι ο εικαστικός στον προσδιορισμό της δημιουργίας ενός εξισωμένου διαλόγου με τους συμμετέχοντες θα πρέπει να παραμερήσει την προνομιούχο θέση του[122] εισάγοντας ηθικά και πολιτικά ερωτήματα[123] σχετικά με τον τρόπο που θα πρέπει να διαχειρίζεται η τέχνη *΄το υλικό της΄*.
Ο Paolo Virno σχολιάζει επίσης την εργαλειακή και στρατηγική δράση της *θεωρίας της επικοινωνιακής δράσης* (όπως την συνέλαβε ο Jürgen Habermas) αναφέροντας ότι *η διαλογική* συνεργασία *εγκαθίσταται πια στην καρδιά της καπιταλιστικής παραγωγής* αποκτώντας ανταγωνιστικές διαστάσεις[124] (Virno, 2007).
Η Sarah Browne διερευνά[125] επίσης την επιρροή της έρευνας του Grant Kester στις εξελισσόμενες μορφές συλλογικών και συνεργατικών διαλογικών πρακτικών[126]. (Browne, 2007). Περιγράφει (η Sarah Browne) γενικότερα αυτές τις συλλογικές συνεργατικές πρακτικές ως *΄διαλογικές΄* προτείνοντας τον *διάλογο* ως μια σημαντική αισθητική (παραγωγική) διαδικασία που μπορεί να λαμβάνει τόπο σε ένα νέο θετικό κριτικό πλαίσιο, το οποίο θα βασίζεται στην ιδέα της *ηθικής της επικοινωνίας* (της συνομιλίας) (του Jürgen Habermas).

Ο Grant Kester προσδιορίζει την έννοια της ΄διαλογικής τέχνης΄[127] γύρω από τις εικαστικές διαδικασίες και τις δουλειές που αφορούν την κοινοτιστική τέχνη και βασίζονται στις θεωρίες για την *κοινότητα* και την *θεωρία της επικοινωνίας*. Θεωρεί (ο Grant Kester) σημαντική πηγή για την ανάπτυξη της *διαλογικής αισθητικής*, τον Jürgen Habermas, επιδιώκοντας να συνδέσει την *αισθητική του διαλόγου* με την *επικοινωνία της συνομιλίας* (από τον Jürgen Habermas[128]). (Charnley, 2011).
Ισχυρίζεται ότι *οι διαλογικές πρακτικές μπορούν να διευρύνουν την κατανόησή μας σχετικά με αυτό που μπορεί να είναι η τέχνη αντικρίζοντας την ιστορία της μοντέρνας τέχνης με διαφορετικό τρόπο.* (Kester, 2004).
Βέβαια ο χώρος της διαλογικής τέχνης (σύμφωνα με εκείνον) τεκμηριώνεται μέσα στα ιστορικά έγκυρα πλαίσια της θεωρίας της τέχνης του μοντερνισμού με την κλήτευση της αισθητικής θεωρίας[129].
Η διαλογική τέχνη, επισημαίνει πως, ως ιστορικό φαινόμενο διεκδικεί και αντλεί τις εικαστικές ρίζες της από τις πρωτοπορίες της αμφισβήτησης του 1920, σε ένα συμπληρωματικό ή παράλληλο επίπεδο πρακτικής.
Οι *διαλογικές* κυριολεκτικές δουλειές δεν απαιτούν τις υπηρεσίες του κριτικού[130] για την ερμηνευτική διαδικασία της κατανόησης κάποιου κρυφού νοήματος που προκύπτει άμεσα από την ενασχόληση και την περαιτέρω εμπλοκή των συμμετεχόντων, είτε με τη συνδρομή τους στην κατάρτιση του προγράμματος.

Συνεπώς θεωρεί πως τα προσεγγιστικά και ερμηνευτικά εργαλεία στις διαλογικές τέχνες πρέπει να αναθεωρηθούν στο υπάρχον κοινωνικό περιεχόμενο ενός εμπλεκόμενου πολιτικού ακτιβισμού και μ ιας εξωκαλλιτεχνικής από τα Ιδρύματα, αυτοτροφοδοτούμενης δραστηριότητας, σε ότι αφορά τους κοινωνικούς πόρους και το πλαίσιο.
Επίσης θεωρεί πως στα πλαίσια της κουλτούρας της ανοικτής κοινότητας αυτές οι διαδικασίες αποκτούν μια συλλογική και οριζόντια δομή, σε έναν πολιτισμό που προσπαθεί να επαναπροσδιορίσει τη μορφή της *ανενεργής ολοκληρωτικής κοινότητας*. (Kester, 2004).
Από την άλλη όμως πλευρά ο Grant Kester κατασκευάζει ένα αισθητικό πλαίσιο στην αισθητική του διαλόγου που δεν επιτρέπει αβίαστες συνδέσεις με τις διαδικασίες της διάδρασης – διάλογου.
Οι διαλογικές πρακτικές στις τέχνες διαμορφώνονται εκ των πραγμάτων πέρα από το συμβατικό, περιοριστικό απέναντι στις νεότερες υβριδικές κριτικές εκφράσεις, σύστημα-τέχνη[131] .
Αναπτύσσονται μέσα από διάχυτες στη ρευστή πραγματικότητα κοινωνικές αυτο-οργανώσεις και προσωρινές περιστασιακές συναρθρώσεις που επιδιώκουν να τοποθετηθούν απέναντι σε αιτήματα που έχουν επίκαιρο χαρακτήρα.
Στην καθημερινή πρακτική και στον τρόπο διαχείρισής τους βρίσκουν χώρους σε απόσταση από τους αμετακίνητους θεσμικούς τόπους[132] διαφεύγοντας ίσως και ηθελημένα από τον έλεγχο και την εποπτεία των Ιδρυμάτων και των επίσημων επιμελητικών στρατηγικών.

διαλογικές εικαστικές δουλειές: κοινό (ακροατήριο), **συμμετέχοντες**, **κοινότητα**

Η πρόταση του Grant Kester σύμφωνα με τον ερευνητή Kim Charnley είναι ότι ο εικαστικός θα πρέπει να περιφρουρεί αποτελεσματικά την καταστολή των προνομίων του και της αυθεντίας του, έτσι ώστε να πετυχαίνεται μια εξισωτική σχέση με τους συμμετέχοντες, οικειοποιούμενος την ισότητα της *διαλογικής αισθητικής* στη βάση του *ανοικτά οδηγούμενου διαλόγου*.
Ο Kim Charnley σε μια κριτική αποτίμηση της *διαλογικής αισθητικής* του Grant Kester θεωρεί πως *πέφτει σε καταφανή αντίφαση* όταν πιστεύει ότι τα εικαστικά προγράμματα δεν εξαρτώνται από τις διαδικασίες παραγωγής του χώρου που αναπτύσσεται στην κάθε συνομιλητική επικοινωνία, γιατί με αυτόν τον τρόπο αποχωρίζεται η *διαλογική κατασκευή* από την ενεργοποίηση της μορφής του χώρου (Charnley, 2011) μετατρεπόμενη σε διαλογική αυτόνομη αισθητική.
Σημειώνει ότι ο *ανοικτός διάλογος* τελικά δεν είναι και τόσο πολύ ανοικτός στη διαλογική αισθητική, με την έννοια ότι φαίνεται να είναι προσδιορισμένοι και οριοθετημένοι οι ρόλοι των μελών εκ των προτέρων, όσο και η προβαλλόμενη ενυπάρχουσα ανισσοροπία στις εξουσίες της κάθε πλευράς, ανάμεσα στους εικαστικούς και τους συνεργάτες[133].
Ο Grant Kester (όπως αναφέρει ο Kim Charnley) κατασκευάζει απέναντι σε αυτό το φαινόμενο έναν τύπο ΄προειδοποιητικής ηθικής΄ ενεργοποιόντας αυτο-ελεγκτικούς και (αυτο)κατασταλτικούς μηχανισμούς απέναντι στις προυπάρχουσες εδραιωμένες εξουσίες (δυνάμεις) από την πλευρά των εικαστικών.
Η κοινωνική εξουσία η οποία απορρέει από τον εγκατεστημένο ρόλο του εικαστικού σύμφωνα με τον Kim Charnley, θεωρεί ο Grant Kester πως ισοδυναμεί με ένα είδος

΄αμαρτίας΄, την οποία θα πρέπει να αποδιώξει η *διαλογική τέχνη,* εφόσον είναι εμπεδωμένη σε μια συγκεκριμένη συνεργατική γλώσσα και πρακτική.
Από την άλλη πλευρά (σύμφωνα με τον Kim Charnley) η εξουσία και το γόητρο που απορρέουν από τη συνθήκη της αυτόνομης πνευματικής καλλιτεχνικής αυθεντίας του δημιουργού έναντι του μη-καλλιτεχνικού κόσμου (των συνεργατών), ΄ξεπλένονται΄ αντίστοιχα για την Claire Bishop, από τη ρητορική της υπευθυνότητας, της ΄επιθυμίας΄ και της ΄ενοχής΄[134] του εικαστικού, απέναντι στην υπάρχουσα κοινωνική ανισότητα. (Charnley, 2011). Επιφυλάσσουν όμως με την κατάδειξη της κοινωνικής ανισότητας παράλληλα και την φυσικοποίησή της (Charnley, 2011) μέσα από τους μηχανισμούς της ρεαλιστικής ταύτισης (ή της υπερταύτισης), και της κοινωνικής ομαδοποίησης των αντίθετων ανταγωνιστικών συμφερόντων, ως μια εικαστική τακτική ανάδυσης αυτών των ανταγωνισμών[135].

Ο Grant Kester ανατρέχοντας στις ιστορικές περιόδους της τέχνης, μέχρι την ανάπτυξη του μοντερνισμού τον 20^{ο} αιώνα, διαβλέπει μια μετάλλαξη στην τέχνη ως προς το ακροατήριο (κοινό) που προσδιορίζεται αυτή από τη μετάβαση, *από το μοντέλο της πατερναλιστικής μετάδοσης, με την αποστολή να υποστηρίζει επικρατούσες μορφές εξουσιών* (*όπως την εκκλησία και το κράτος*), *προς το μοντέλο της διαφωνίας και της ανάδυσης της προσωπικότητας του εικαστικού.* (Browne, 2007).
Το επόμενο βήμα μετά τη χειραφέτηση του εικαστικού-καλλιτέχνη και την ελεύθερη πολιτική βούλησή του είναι η χειραφέτηση του κοινού μέσα από δημιουργικές διαδικασίες πρόσβασης στην εικαστική δουλειά και συμπαραγωγής.
Ο Christian Kravagna σημειώνει πως *αν η τέχνη κατανοείται ως μια μορφή επικοινωνίας τότε αυτή δεν είναι αναγκαίο να εξαντλείται στην επικοινωνιακή σχέση μεταξύ των εικαστικών και του κοινού, αλλά να επενδύεται* (και να επεκτείνεται) *στους υπάρχοντες κοινωνικούς χώρους και στις σχέσεις τους.*
Στη δεκαετία του ΄90 ο Christian Kravagna διαφοροποίησε το ανώνυμο ακροατήριο από το κοινό της τέχνης[136].Διαβλέπει ότι το κοινό της τέχνης τοποθετείται δομικά στην κεντρική, γενεσιουργό διαδικασία της τέχνης (αντίθετα προς το Fluxus ή άλλα συμμετοχικά μοντέλα όπου είχε μόνο τον ρόλο του ενεργοποιητή της δουλειάς) υλοποιώντας μια από αρκετές εναλλακτικές κάποιου προκαθορισμένου γεγονότος που καθορίζεται από τυχαίες παραμέτρους.
Η διαμεσολάβηση των συμμετεχόντων σήμερα αντλεί περιεχόμενο από το συμπαγές πλαίσιο της ζωής τους (των ανθρώπων που συμμετέχουν), που επιζητούν να αλλάξουν δημιουργικά τις περιστάσεις αυτής της ζωής[137].

παράδειγμα

Οι κριτικές επικρίσεις του εικαστικού Stephen Willats σχετικά με τον ελιτίστικο χαρακτήρα του μουσείου και την συνεπακόλουθη απροσπέλαστη κατασκευή του συστήματος – τέχνη, τον καθοδήγησαν να αναπτύξει από νωρίς νέες μεθόδους συνεργασίας πάνω στις συμμετοχικές κοινωνικές διαλογικές πρακτικές.
Σύμφωνα με τον Christian Kravagna, οι επόμενες εικαστικές πρακτικές του Stephen Willats *δομήθηκαν στις ΄επικοινωνιακές΄ ιδιότητες των πρώιμων αντικειμένων*[138] που του παρήγαγε

και *είχαν όμως μετατοπίσει την έμφαση από τη σχέση μεταξύ ανθρώπων και αντικειμένων στη διυποκειμενικότητα* και στις κοινωνικές σχέσεις των υποκειμένων με τον αρχιτεκτονικό χώρο. (Kravagna, 1998).
Η δουλειά του είχε τη μορφή συμμετοχικών *διαλογικών* εικαστικών παρεμβάσεων ενός είδους κοινωνικής κυβερνητικής συστημικής ανάλυσης που απέρρεε από την κοινωνική μελέτη και τη γνώση πάνω στις συμπεριφορές και τα δίκτυα επικοινωνίας ή απομόνωσης που αναπτύσσονταν σε επιμέρους αστικούς τόπους.
Μεθόδευαν στην πραγματική ζωή δομές ανταλλαγής και αυτο-οργάνωσης της τοπικής κοινωνίας με την πρόθεση αυτές οι σχεσιακές μεθοδεύσεις να λαμβάνουν μόνιμο χαρακτήρα, ενώ σε αρκετές περιπτώσεις επιδιώκονταν να παραμένουν στον αρχιτεκτονικό χώρο ως νεότερες κοινωνικές υποδομές αυτογνωσίας και εμπλοκής που ενσωματώνονταν τελικά στο υπάρχον υπόβαθρο του νεότερου κοινού τόπου που είχε αναδυθεί από τις εικαστικές τακτικές.

Οι παρεμβάσεις αυτές που δυνητικά θα ενεργοποιούσαν αλλαγές μακράς διάρκειας[139] δεν είχαν ως πρόθεση την άμεση λειτουργική βελτίωση των κοινωνικών αναγκών αλλά αποτελούσαν διαμεσολαβήσεις ως προς τη συνειδητοποίηση και τη δικτύωση της κοινωνικής υποδομής, φιλοδοξώντας να διανοίξουν νέα πλαίσια ζωής.
Η κοινωνική κριτική βάση κάτω από την οποία ο Stephen Willats συνεργάζονταν με το εκάστοτε ειδικό κοινό (όπως σημειώνει ο Christian Kravagna) αντλούσε υλικό από *τα θεσμικά εμπόδια των μοντέρνων συνθηκών της ζωής*[140]*, των κοινωνικών προτύπων* (*νόρμες*)*, και των πολιτισμικών προκαθορισμένων κωδίκων που επικρατούν στην καθημερινή ζωή.* (Kravagna, 1998).
Η συμμετοχή των κατοίκων στη δουλειά την οποία ανέπτυσσε ο Stephen Willats, ευελπιστούσε να προκαλέσει νέες κινητικές διαδικασίες πρόσληψης (αντίληψης) από την κατανόηση της τοπικής ανθρωπογεωγραφίας και της χωρικής της άρθρωσης, με την ανάδυση των προβλημάτων, όπως της επικοινωνίας κ.α..
Οι εικαστικές πρακτικές αυτές καθοδηγούσαν (κυβερνητικά) στην ανάλυση όπως και στις πιθανές αλλαγές που προέκυπταν από την κατανόηση και την επαναοικειοποίηση του περιβάλλοντος, ύστερα από την ενεργοποίηση των κοινωνικών σχέσεων ανάμεσα στους κατοίκους.
Το κεντρικό ζήτημα της διαλογικής συστημικής δουλειάς του Stephen Willats, κάτω από μια δημιουργική πληροφορική αισθητική διαδικασία απορρέει από τις εκτιμήσεις του για το κοινό[141] και επικεντρώνεται στην ιδέα της *΄αυτο-οργάνωσης΄* (*self – organizing*) και της αυτοδιεύθυνσης (Kravagna, 1998), μέσα από τις κριτικές διαδικασίες της εγκαθίδρυσης και της εντατικοποίησης των κοινωνικών σχέσεων από την ομάδα των συμμετεχόντων.

[1] Είναι καθηγητής, ψηφιακών τεχνών, ιστορίας και θεωρίας του ψηφιακού πολιτισμού.
-Βλ. άρθρο: Lev Manovich, *Who is author? sampling /remixing /open source*, (2002).
[2] Στον ιστορικό χρόνο εμφανίστηκαν διαφορετικές εκδοχές συνεργατικών μοντέλων όπως: -στην αρχιτεκτονική των καθεδρικών ναών, -στα παραδοσιακά στούντιο ζωγραφικής (στα μοντέλα του αρχιμάστορα και των βοηθών), -στις μουσικές ορχήστρες, και αργότερα, -στις σύγχρονες παραγωγές των φίλμ. (Manovich, 2002).
[3] Είναι ιστορικός και κριτικός τέχνης, αναπληρώτρια καθηγήτρια στο πανεπιστήμιο City της N.Y. (CUNY).
[4] *απορρίπτοντας την τέχνη που βασίζεται και επικεντρώνεται στο αντικείμενο ως ελιτίστικο αποτέλεσμα και καταναλωτικό δίαυλο ρευστοποίησης του συμβολικού κεφαλαίου*. (Bishop, 2006).
Αντιπαραθέτει (η Claire Bishop) κάποιες απόψεις σε συνέχεια με τα αιτήματα της τέχνης της αμφισβήτησης του ΄70, αντίθετα προς την επιχειρηματολογία που προβάλλονταν όμως από την θεσμική κριτική που ασκούσαν (τα κινήματα αυτά) τις δεκαετίες του ’60 και του ΄70.
[5] Είναι καθηγητής ιστορίας τέχνης και διευθυντής στο Τμήμα Εικαστικών Τεχνών του Πανεπιστημίου της Καλιφόρνιας στο Σαν Ντιέγκο.
-Βλ. βιβλ.: Grant Kester, *Conversation pieces*, (2004).
[6] Είναι αιρετικός της υψηλής ραπτικής και προωθητής του (DIY) πολιτισμού.
[7] Είναι ερευνητής, μελέτησε το ρόλο της θεωρίας στην πολιτικοποιημένη εικαστική πρακτική.
-Βλ. άρθρο: Kim Charnley, *Dissensus and the politics of collaborative practice*, (2011).
[8] *Ο Grant Kester συνδέει την αυτονομία του εικαστικού με την* (κοινωνική και οικονομική) *ανισότητα κάτω από τον πολιτικό λόγο* που ανήκει στο πολιτικό πλαίσιο του Anthony Giddens, *απαλλάσσοντας τον εικαστικό μέσα από την ηθική αντανάκλαση και τον συναινετικό διάλογο.* (Charnley, 2011).
[9] Όπως σημειώνει χαρακτηριστικά ο ερευνητής Kim Charnley σε σχέση με τα σχόλια της Claire Bishop, η ηθική του Grant Kester συνδυάζεται με την *΄ηθική του αντικαπιταλισμού και της χριστιανικής καλής ψυχής΄*. (Charnley, 2011).
[10] τη χορήγηση δικαιοδοσίας λόγου εκ μέρους του εικαστικού, ενός λόγου που ουσιαστικά απορρέει από το ενικό (ή το πληθυντικό) πρόσωπο, χειραγωγώντας τους συμμετέχοντες από την κοινότητα ή όποιον άλλο κοινωνικό σχηματισμό (Bishop, 2006), κάτι που συμβαίνει εκ των πραγμάτων στο μοντέλο της συμμετοχικής τέχνης.
[11] Η Claire Bishop διαφωνεί με τη θεώρηση του Grant Kester σχετικά με την ιδανική μορφή της συνεργασίας (που κατά την άποψή του είναι η συνομιλία), και επίσης γύρω από το ότι *θεωρεί* πως *όλοι οι συμμετέχοντες είναι ανοικτοί σε μια προσωρινή σύγχυση των ορίων μεταξύ του εαυτού και του άλλου,* αφού κατά την άποψή της *αυτή η ανάμειξη έχει επιτευχθεί ήδη μέσα από τη δράση του ίδιου του διαλόγου.* (Bishop, 2006 a).
Σημειώνει επίσης η Claire Bishop για τον Grant Kester ότι εκείνος *απορρίπτει ότι η τέχνη μπορεί να μεταφέρει προβλήματα στους θεατές* (ισχυριζόμενη ότι ο Grant Kester αναφέρεται κυρίως σε προβλήματα που δεν ανήκουν στην κοινότητα αλλά που αφορούν το κλειστό περιβάλλον της τέχνης), -εμπεριέχοντας όμως στο σκεπτικό της τη σύμβαση που θέτει ο Jacques Rancière για το ακροατήριο ως ενεργό (που λειτουργεί ως καταλύτης για το πολιτικό, πέρα όμως από την καλλιτεχνική πρακτική δράση).
[12] (ό.π.). Βλέπε 2ο Κεφ.: επιτελώντας το ατομικό ή ομαδικό εικαστικό πρόσωπο, § *εικαστικός-καλλιτέχνης: ενσυναισθητικές, εμπαθητικές, συμπαθητικές πρακτικές.*
[13] Αναφέρει η Claire Bishop ότι ο Grant Kester *ασκεί κριτική στα κινήματα του ντανταά και του σουρεαλισμού που επιζητούσαν να προκαλέσουν σοκ στους θεατές ώστε να γίνουν περισσότερο ευαισθητοποιημένοι στην πρόσληψη του κόσμου, γιατί κατά την άποψή του, αυτή η κατεύθυνση ξαναφέρνει τους εικαστικούς σε μια προνομιούχο κατάσταση ενόρασης και προστατευτικής πληροφόρησης απέναντι στους θεατές σχετικά με τον τρόπο ΄που είναι στην αλήθεια τα πράγματα΄,* (…) προκαταβάλλοντας τον τρόπο που θα *πρέπει οι θεατές να σκέπτονται και να αντιδρούν.* (Bishop, 2006 a). Αγκιστρώνονται από την έννοια του υπέροχου που ως ρομαντική μεταφορά εκβάλλει από το σωματικό σοκ (απέναντι στα στοιχεία της φύσης), που ενεργοποιεί σε επόμενο επίπεδο τα ανακλαστικά της ουσιοκρατικής κοινότητας απέναντι στον επαπειλούμενο βίαιο θάνατό της, τροφοδοτώντας την με τους ΄μύθους΄ της επιβίωσης της που παρασκευάζει.
Όμως η Claire Bishop βρίσκεται προσκολημένη στην αισθητική θεωρία ως ερμηνευτική για το φαινόμενο της τέχνης, στην κλασσική αντίληψη περί αυτονομίας του έργου, όσο και στην

μοντερνιστική αναζήτηση του σοκ του θεατή, υποστηρίζοντας ότι, *το σοκ, η ενόχληση και η ματαίωση μαζί με τον παραλογισμό και την εκκεντρικότητα, την αμφιβολία ή την καθαρή ευχαρίστηση είναι κρίσιμες για την αισθητική και πολιτική επίδραση του έργου.* (Bishop, 2006 a).

[14] Ο Kim Charnley θεωρεί πως αρκετές από τις εικαστικές δουλειές που παρουσιάζει ο Grant Kester (Kester, 2004) πέφτουν στην αντίφαση: .1. ενός *εικαστικού στο ρόλο του συνδέσμου κοινωνικών ρόλων και* πρακτικών, .2. κάποιου *κύρους που προστίθεται στην κοινωνικά εμπλεκόμενη τέχνη ως δραστηριότητα και ταυτόχρονα ως σημείο διάκρισης αφήνοντας κατά μέρος τον κυρίαρχο προσανατολισμό της για κοινωνική συνύπαρξη*, .3. μιας εγγενούς *αντίφασης* της *κοινωνικά εμπλεκόμενης τέχνης* αναμένοντας *μέσα από τις μορφές που δημιουργεί και επενδύει να μην αναπαράγεται ανισότητα.* (Charnley, 2011)**.**

[15] Σύμφωνα με τον Jacques Rancière υπάρχει μια κλειστή σχέση μεταξύ της ηθικότητας και των κρίσεων σχετικά με τη σωστή ή τη λάθος δράση και την πολιτική. Περιγράφει την πολιτική ως τον διαχωρισμό απέναντι στο σωστό έτσι ώστε οι πολιτικές διαφωνίες πηγάζουν από τις διαφορετικές ερμηνείες εκείνου που κατανοούμε ως σωστό.

[16] Βλέπε 2ο Κεφ.: επιτελώντας το ατομικό ή ομαδικό εικαστικό πρόσωπο, § *εικαστικός-καλλιτέχνης: ενσυναισθητικές, εμπαθητικές, συμπαθητικές πρακτικές.*

[17] Σύμφωνα με την Claire Bishop υποδηλώνουν την παρουσία της ηθικής του *συναινετικού διαλόγου,* κάτι που προέρχεται από τον Jürgen Habermas (Habermas, 1997) και από τον Anthony Giddens (σε μια κοινή βάση μια διαφοροποιημένη έννοια), έναντι της πολιτικής του *ανταγωνισμού* που εκφράζεται από τους πολιτικούς επιστήμονες Chantal Mouffe και Ernesto Laclau.

[18] Είναι κοινωνιολόγος, ομότιμος καθηγητής. Διευθυντής του London School of Economics (1997–2003).

-Βλ.βιβλίο: Anthony Giddens, *Πέραν της αριστεράς και της δεξιάς. Το μέλλον της ριζοσπαστικής πολιτικής*, (1999). Αθήνα: Πόλις.

-Βλ.βιβλίο: Anthony Giddens, *Ο τρίτος δρόμος. Η ανανέωση της Σοσιαλδημοκρατίας,* (1998). Αθήνα: Πόλις.

[19] Πάνω στην ιδέα του Jürgen Habermas, περί του πλαισίου των νόμων και των κανόνων που θα πρέπει να διέπουν μια διαλογική κατάσταση. Στην περίπτωση της *διαλογικής δημοκρατίας* του Anthony Giddens, ο διάλογος δεν προϋποτίθεται από την πράξη ή την χειρονομία του λόγου, ενώ δεν προσανατολίζεται αναγκαστικά στην επίτευξη συναίνεσης.

[20] Βλ.βιβλίο: Jacques Ranciere, *Το Μίσος* για την *δημοκρατία. Πολιτική, δημοκρατία,* χειραφέτηση, (2009).

[21] Μια τέτοια *συναινετική μεταπολιτική αντίληψη*, όπως αναφέρει η Chantal Mouffe, *χαρακτηρίζεται από την αποσιώπηση των θεμελιωδών συγκρούσεων και την αποφυγή οποιασδήποτε κριτικής ανάλυσης του σύγχρονου καπιταλισμού. Για αυτό το λόγο δεν μπορεί να αμφισβητήσει την ηγεμονία του νεοφιλελευθερισμού.* (Mouffe, 2010 σ. 74).

-Βλ.βιβλίο: Chantal Mouffe, *Επί του πολιτικού,* (2010). Αθήνα: Εκκρεμές.

[22] Η κριτική (ως εμπλοκή) από την Chantal Mouffe εντάσσεται στη μορφή μιας ριζοσπαστικής πολιτικής κοινωνικής κριτικής που βρίσκεται πιο κοντά στη στρατηγική ανάπτυξη κοινωνικής κριτικής απέναντι στις κανονιστικές κρίσεις της *θεωρίας της επικοινωνιακής δράσης* του J. Habermas, παρά προς την κατεύθυνση μιας κριτικής ως πρακτική αντίστασης, που προέρχεται από τον λόγο που αρθρώθηκε από τον M. Foucault. (Mouffe, 2008).

[23] Η Chantal Mouffe αναφέρει ότι *η θεμελιώδης διαφορά ανάμεσα στη ΄διαλογική΄ και την ΄αγωνιστική΄ θεώρηση είναι ότι η δεύτερη επιδιώκει έναν βαθύ μετασχηματσιμό των κατεστημένων σχέσεων εξουσίας και την εγκαθίδρυση μιας νέας ηγεμονίας.* (Mouffe, 2010 σ. 65).

[24] Είναι κοινωνιολόγος της επιστήμης και ανθρωπολόγος.

[25] Αναφέρει ότι προκειμένου να παρακολουθήσουμε την ιδέα της *διάδρασης*, *χρειαζόμαστε να περιγράψουμε εντελώς ένα ετερογενές δίκτυο που αναμιγνύει τους χρόνους, τους τόπους και τους δρώντες, και το οποίο μας ενδυναμώνει να διασχίσουμε εγκάρσια τα σταθερά*, παγιωμένα *πλαίσια.* (Latour, 2002).

-Βλ.βιβλίο: Bruno Latour, *On Interobjectivitry*, (2002).

[26] Δεν εμφανίζεται κάποιο ανάλογο παράδειγμα ως κοινωνική κατασκευή, λ.χ. στην κοινωνία των μαϊμούδων. *Παγκοσμιοποιούμε ενεργά τις διαδοχικές διαδράσεις μέσα από τη χρήση ενός συνόλου οργάνων, εργαλείων, λογαριασμών, υπολογισμών και μεταφράσεων, κάτι που δεν μπορεί να συμβεί*

στους μπαμπουίνους που χάνουν τις συμπεριλήψεις και τα ίχνη της διάδρασής τους συναρθρώνοντας και ομαδοποιώντας τα κατάλοιπά της στο κοπάδι, την φυλή ή την ομάδα, έχοντας μόνο τα σώματά τους, την εγρήγορση και την ενεργή εμπλοκή της μνήμης τους για να ΄συγκρατήσουν΄ σε συνάφεια μαζί τις σχέσεις τους. (Latour, 2002). Δεν εμφανίζεται κάποιο ανάλογο παράδειγμα ως κοινωνική κατασκευή, λ.χ. στην κοινωνία των μαϊμούδων.

[27] Μπορούμε να αλληλεπιδράμε από απόσταση σε αντίθεση με τα μη-ανθρώπινα όντα. Ο*ι αισθητήρες, οι μετρητές, τα ραδιοσήματα, οι υπολογιστές,* (…) *οι σερβομηχανισμοί εισάγονται* σε κάθε στιγμή της διάδρασης και επιτρέπουν τη σύνδεση ανάμεσα σε ένα μέρος ή τόπο και σε έναν άλλο μακρινό. Οι διαδράσεις μπορούν να υπάρχουν, να συμμετέχουν και να παρεμβάλλονται από μόνες τους ως διάσπαρτες αναφορές που έρχονται από άλλες πραγματικότητες, πράγματα, ανθρώπους που απουσιάζουν σήμερα, τόπους και χρόνους. (Latour, 2002).

[28] Η *διάδραση μπορεί να τοπικοποιείται από ένα σύνολο διαχωρισμών, πλαισίων, ομπρελών, ΄αντιπυρικών ζωνών΄, που επιτρέπουν το πέρασμα από μια σύνθετη κατάσταση σχέσεων προς μια άλλη που μπορεί να είναι επιμέρους επίσης περίπλοκη*. (Latour, 2002).

[29] Οι ανθρώπινες διαδράσεις εντοπίζονται πιο συχνά να είναι πλαισιωμένες και ελεγχόμενες. Το πλαίσιο της διάδρασης μετατίθεται από το ιδιαίτερο σώμα της κάθε ανθρώπινης παρουσίας στον γενικό τύπο του χρήστη (όπως συνέβαινε με τους ανώνυμους εργάτες στο παρελθόν, χωρίς να έχει αλλάξει τίποτα μέχρι σήμερα). (Latour, 2002).

[30] Μια ανάλογη κατασκευή διεπαφής μπορεί να προστίθεται πάνω από τις υπάρχουσες πραγματικές διαδράσεις (όπως λ.χ. οι κονσόλες ελέγχου κίνησης των λεωφορείων που επιδρούν περιορισμένα, πραγματικά στην κυκλοφορία, μέσα από την αναπαράσταση της πληροφορίας, αλλά όχι στο σύνολο της πολλαπλής πραγματικότητας στην κλίμακα του δρόμου στην κίνηση των λεωφορείων). (Latour, 2002).

[31] *Κάθε Εγώ που επιλέγεται ως σημείο αναφοράς βρίσκει τον εαυτό του να είναι προ-εγγεγραμμένος σε ένα σύνολο από Εγώ διαθέσιμα στη διαφοροποιημένη μορφή στέρεων πραγμάτων.* (Latour, 2002).

[32] *Παράγονται σχεσιακά χωρο-χρονικά στοιχεία διανθρώπινης εμπειρίας που επιδιώκουν να απαλλάξουν τον εαυτό τους από το ζουρλομανδία της ιδεολογίας της μαζικής επικοινωνίας, με έναν τρόπο, από τις θέσεις που επεξεργάζονται εναλλακτικές μορφές κοινωνικότητας, κριτικά μοντέλα και στιγμές κατασκευασμένης ευθυμίας.* (Bourriaud, 1998 p. 44).

[33] Είναι θεωρητικός, κριτικός τέχνης και επιμελητής. Διευθυντής της Σχολής Καλών Τεχνών, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts στο Παρίσι. Έχει συγγράψει στη δεκαετία του ’00 τα: *Relational Aesthetics* (1998), (αγγλική έκδοση 2002) και *Postproduction* (2001).

[34] *Η ΄κοινωνία του θεάματος΄ ακολουθείται από την ΄κοινωνία των πρόσθετων΄, όπου καθένας βρίσκει την παραίσθηση μιας διαδραστικής δημοκρατίας σε λιγότερο ή περισσότερο περιορισμένα κανάλια επικοινωνίας...* (Bourriaud, 2002 p. 25).

[35] Είναι εικαστική καλλιτέχνης, κριτικός και ιστορικός τέχνης, κριτική συγγραφέας, διδάσκουσα.
-Βλ. άρθρο.: Suzi Gablik, *Connective aesthetics: art after individualism*, (1992).

[36] Βλέπε Κεφ. .8.: § συμμετοχή στις εικαστικές εγκαταστάσεις (σχεσιακή εγκατάσταση): ο τόπος (ετεροτοπία) και το κοινό /ακροατήριο (διάδραση).

[37] Είναι εικαστικός, επιμελήτρια, εκπαιδεύτρια, συγγραφέας.

[38] Η Suzi Gablik αναφέρεται (στις απόψεις αυτές που ταυτίζονται με τις απόψεις του Jacques Rancière κ.ά.) στο παράδειγμα του Hilton Kramer (κριτικός τέχνης και πολιτιστικός σχολιαστής) ο οποίος θεωρεί ότι η τέχνη βρίσκεται σε καλύτερη κατάσταση όταν επιβλέπει μόνο τον εαυτό της και δεν έχει άλλες επιδιώξεις και αξιώσεις. Κατά τη γνώμη του τα πράγματα (στη ζωή) δεν έχουν σχέση με την τέχνη, ενώ η τέχνη είναι ανίκανη να επιλύσει κάποιο πρόβλημα παρά μόνο τα αισθητικά. (Gablik, 1992).

[39] Ένα από τα πιθανά επιχειρήματα σύμφωνα με την Suzi Gablik που θα μπορούσαν να υποστηρίξουν την ιδέα της απομόνωσης του εαυτού απέναντι στη δυνατότητα διασύνδεσής του με το περιβάλλον, προέρχεται από τις ψυχοθεραπευτικές (και ψυχαναλυτικές) μεθόδους που ενθαρρύνουν στην απεμπλοκή μας από τον κόσμο (όταν πρόκειται για κάποιον ασθενή που χρειάζεται θεραπεία) προτείνοντας μια ατομικιστική στροφή προς τον εσώτερο κόσμο της ΄ψυχής΄. (Gablik, 1992).

[40] Βλ. βιβλ.: Johan Huizinga, *Ο άνθρωπος και το παιχνίδι (Homo Ludens)*, (1989). (Dutch edition 1938).
-Βλ. βιβλ.: Roger Caillois, *Τα παιγνίδια και οι άνθρωποι. Η μάσκα και ο ίλιγγος*, (2001). (Gallimard

1958).
-Βλ. βιβλ.: Donald W.Winnicot, *Το παιδί, το παιχνίδι και η πραγματικότητα*, (2000). Αθήνα: Καστανιώτη. (London: Tavistock, 1971).
-Βλ. βιβλ.: Wark McKenzie, *Gamer Theory*, (2009). Harvard University. [http://www.academia.edu/182788/Gamer_Theory].

[41] Είναι καθηγητής στις μεταποικιακές σπουδές, ιστορικός τέχνης, κριτικός και επιμελητής εκθέσεων.

[42] Βλ. άρθρο: Suzi Gablik, *Connective Aesthetics. American Art*, (1992). Spring 1992, vol. 6, No. 2. (pp. 2-7).

[43] Ο Christian Kravagna αναφέρει πως οι ΄Άλλοι΄ δεν είναι μόνο φτωχοί και μη-προνομιούχοι, είναι επίσης αναπαραστάσεις εκείνου που είναι γνήσιο και αληθινό (αυθεντικό), δηλαδή και άποροι και μια πηγή αξιόλογης έμπνευσης. Για τα ιδρυματικά αποστασιοποιημένα πλαίσια από την πραγματικότητα, -οι ΄Άλλοι΄ αντιπροσωπεύουν ένα δοχείο δημιουργικότητας χωρίς τις ποιότητες των οποίων η ζωή της τέχνης δεν εμπλουτίζεται. (Kravagna, 1998).

[44] Είναι ερευνητής, καθηγητής.
-Βλ. άρθρο: Nigel Power, *Interactions: Re-Imaging the audience through new media & its arts*, (2010).

[45] (…) *της εξάπλωσης της πληροφορίας και της αφαίρεσης, της συνδεσιμότητας των πραγμάτων, της διαμεσολάβησης του υλικού κόσμου, των νέων μορφών κοινωνικότητας.* (Power, 2010).

[46] Ήταν θεωρητικός των μέσων και εικαστικός διαδραστικών μέσων. Συνιδρυτής της κολεκτίβας Antirom.
-Βλ. βιβλ.: Andy Cameron, *The Art of Experimental Interaction Design*, (2004).

[47] Είναι ιστορικός τέχνης, επιμελήτρια και θεωρητική, διευθύντρια του ερευνητικού Ιδρύματος Κέντρο εικαστικών τεχνών και πολιτισμού "Euro-Balkan".
-Βλ. άρθρο: Suzana Milevska, *Participatory Art: A Paradigm Shift from Objects to Subjects*, (2006).

[48] Είναι καθηγητής στο Τμήμα εικαστικών τεχνών του Πανεπιστημίου της Καλιφόρνια στο Σαν Ντιέγκο (UCSD), όπου διδάσκει μαθήματα ψηφιακής τέχνης, ιστορίας και θεωρίας του ψηφιακού πολιτισμού, και ψηφιακές ανθρωπιστικές επιστήμες.
-Βλ. άρθρο: Lev Manovich, *On totalitarian interactivity*, (1996).
-Βλ. βιβλ.: Lev Manovich, *The Myth of Interactivity*, (2001). στο: Lev Manovich. The Language of New Media. Cambridge, Mass: The MIT Press. (2001).

[49] Όμως οι τεχνολογίες του μαζικού πολιτισμού στην πληροφορική αντίθετα επιδιώκουν να ταυτιστούμε με τη σωματική εικόνα κάποιων άλλων, όπως αντίστοιχα συμβαίνει με την προπαγάνδα που αναπτύσσουν οι βιομηχανίες της μόδας και του κινηματογράφου, με την ενσωμάτωση των υποκειμένων σε διαθέσιμες εμπορικές ταυτότητες. (Manovich, 2001).

[50] Είναι σύγχρονος εικαστικός, μουσικός, και (*online*) επιμελητής, γεννημένος στη Ρωσία.
-Βλ. άρθρο: Alexei Shulgin, *Art, Power, and Communication*, (1996). [http://www.rhizome.com].

[51] Ο Alexei Shulgin στο άρθρο του σχετικά με τις *΄διαδραστικές εγκαταστάσεις΄* αναφέρει πως *΄΄κοιτάζοντας στην τέχνη των πολύ δημοφιλών μέσων που μορφοποιούν διαδραστικές εγκαταστάσεις συνεχώς αναρωτιέμαι πως είναι δυνατόν οι άνθρωποι (θεατές) να είναι ενθουσιασμένοι για τον νέο τρόπο της χειραγώγησής τους. Φαίνεται ο χειρισμός σαν να είναι η μόνη μορφή επικοινωνίας που γνωρίζουμε και μπορούμε να εκτιμήσουμε. Είναι ευτυχισμένοι ακολουθώντας πολύ λίγες επιλογές που τους παρέχονται από τους εικαστικούς: πίεσε το αριστερό ή το δεξί κουμπί, πήδησε ή κάθισε.*
Οι διαχειριστές-εικαστικοί νιώθουν να σαγηνεύονται και να παρασύρονται *από τις νεώτερες τεχνολογίες και να τις χρησιμοποιούν εμπλέκοντας τους ανθρώπους στα ψευδο-διαδραστικά τους παιχνίδια που βασίζονται προφανώς σε μια τετριμμένη* (banal) *διάθεση για δύναμη.*
Όμως, πόσο όμορφες λέξεις μπορείς να ακούσεις γύρω από αυτά! όπως: -διάδραση, -διεπιφάνεια -αυτο-έκφραση, -τεχνητή νοημοσύνη, ακόμη και -επικοινωνία.

[52] Βλ. βιβλ.: Martin Buber, Chapter 1: *Dialogue*, (1947). στο: Martin Buber. *Between man and man*. U.K. & N.Y.: Routledge. (2002).

[53] *«Μόνο στον διάλογο, στη συζήτηση, στην αντιπαράθεση και επίσης, στο όραμα μιας νέας κοινότητας, δημιουργείται η συνειδητοποίηση το δικού μου Εγώ, ως αυτάρκες όν, το οποίο είναι ξεχωριστό από ένα άλλο».*
-Βλ. βιβλ.: J.Tischner, *Filozofia Dramatu*, (2006). Krakow. (p.219).

[54] Είναι σχεδιάστρια και αρχιτέκτων τοπίου (ETSAB, UPC), φυτοτέχνης, θεωρητικός του αστικού πολιτισμού, πανεπιστημιακός που διδάσκει αρχιτεκτονική τοπίου στο πανεπιστήμιο RMIT και στο πανεπιστήμιο του Σύδνεϋ.
[55] Αρχιτέκτων (†1918-1999). (Μέλος του Στρουκτουραλιστικού κινήματος στην αρχιτεκτονική).
Η αρχιτεκτονική όπως την αντιλαμβάνονταν ο Aldo van Eyck (ο οποίος σχεδίασε και υλοποίησε 734 παιδικές χαρές σε 30 χρόνια), ως μέλος της αρχιτεκτονικής ομάδας Team X (που απομακρύνθηκαν από τα δόγματα του μοντερνισμού επιζητώντας την ανθρώπινη προσέγγιση στο σχεδιασμό), προσφέρεται ως ένα μέσο για ανταλλαγές στους διάκενους χώρους της πόλης, επιτρέποντας τη δυνατότητα κοινωνικών σχέσεων. Οι παιδικές χαρές κατανοούνται ως εφήμερες εγκαταστάσεις στο μεταβατικό τοπίο της πόλης, και ανταποκρίνονται στην παροδική φύση των πραγμάτων, αποδίδοντας παράλληλα προτεραιότητα στα παιδιά ως μέλη της πόλης. (Not Nothing Shades of Public Space, 2003).
[56] Βλ. βιβλ.: Jean Luc Nancy, *Being Singular Plural*, (2000). Stanford University Press.
[57] Η γλωσσική επικοινωνία μεταφράζεται επίσης κάτω από την πολιτική επιδίωξη ή την πρόθεση για διευρυμένη δημοκρατική αντιπροσωπευτικότητα, με την παράλληλη προβολή στο προσκήνιο ενός εγγενούς συγκρουσιακού ανταγωνισμού που προκύπτει μέσα από τη συνομιλία, -παρά ως μια απλή συνεύρεση ή συνάντηση διαφορετικών απόψεων (Irigaray, 2007) που εντοπίζονται σχεσιακά *΄σε-σχέση-με΄,* σε ένα μετακινούμενο διαλογικό πεδίο κοινών τόπων.
[58] (ό.π.). Βλ. βιβλ.: Martin Buber, Chapter 1: *Dialogue*, (1947). στο: Martin Buber. *Between man and man*. U.K. & N.Y.: Routledge. (2002).
[59] Είναι φεμινίστρια, φιλόσοφος, γλωσσολόγος, ψυχαναλύτρια, κοινωνιολόγος και θεωρητικός του πολιτισμού.
[60] Βλ. έργο: John Cage, *Silence*, 4′33″, (1952).
[61] Βλ. βιβλ.: Pierre Bourdieu, *Η ανδρική κυριαρχία*, (2007).
[62] Το έδαφος αυτό αντλείται από μια μεταστοιχειωμένη αισθαντική σωματικότητα που επιτρέπει μια επικοινωνία *-μεταξύ,* της *διαφοράς* μακριά από την προγενέστερη φαινομενολογική (υπολογιστική) αξιολόγηση του τόπου του άλλου, ή των εξωτερικών μετρήσιμων στοιχείων της ομιλίας που καθιστούσαν αδύνατη την απευθείας προσέγγιση εξαρχής. (Irigaray, 2007).
[63] Φιλόσοφος, κριτικός λογοτεχνίας, σημειολόγος.
-Βλ. βιβλ.: Mikhail Bakhtin, *Δοκίμια ποιητικής*, (2014). Ηράκλειο: Πανεπ. εκδόσεις Κρήτης. [*Αισθητική της λογοτεχνίας*, Μόσχα, 1979].
-Βλ. βιβλ.: K. M. Newton, *Η λογοτεχνική θεωρία του εικοστού αιώνα. Ανθολόγιο κειμένων*, (2013). Ηράκλειο: Πανεπ. εκδόσεις Κρήτης.
[64] Ο πολυμεσικός εικαστικός (βιοτέχνη) Eduardo Kac σχολιάζει για τον Mikhail Bakhtin ότι εκείνος θεωρεί για την ανθρώπινη *συνείδηση* ότι, διαμορφώνεται από την σημειωτική επιμιξία του ενός υποκειμένου με το άλλο, αλλά επίσης ότι η συνείδηση γίνεται *ταυτόχρονα εσωτερική και εξωτερική του υποκειμένου,* -και εντέλει *η διαλογική αλληλεπίδραση μέσα στο υποκείμενο αφορά τις δύο αυτές διακριτές συνειδήσεις*. (Kac, 1999).
-Βλ. άρθρο: Eduardo Kac, *Negotiating Meaning: The Dialogic Imagination in Electronic Art*, (1999). Σχολιάζει ο Mikhail Bakhtin για τον Fyodor Dostoyevsky πως *εκεί όπου αρχίζει η συνείδηση, εκεί αρχίζει γι' αυτόν και ο διάλογος.* (Bakhtin, 2000).
-Βλ. βιβλ.: Mikhail Bakhtin, *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, (2000). Αθήνα: Πόλις.
-Βλ. βιβλ.: Sigmund Freud, *Το εγώ και το αυτό,* (2008). Αθήνα: Πλέθρον.
[65] Ο Mikhail Bakhtin *κατανόησε τη δυναμική της διυποκειμενικής φύσης της γλώσσας πέρα από το άκαμπτο μοντέλο του* γλωσσολόγου Ferdinand de Saussure. (Kac, 1999).
[66] Ο Maurice Blanchot στη διερεύνηση της λειτουργίας-συγγραφέας και της γένεσης της γραφής και του συγγραφέα, αναφέρεται στη διαλεκτική που ακολουθεί στη μορφή των διαλόγων του ο Paul Valery στο συγγραφικό του έργο. (Blanchot, 2003 σ. 16).
Επίσης αναφέρεται η διαλογική γραφή του έργου *Φρανκεστάιν* της Mary Shelley.
-Βλ. βιβλ.: Paul Valery, *Ευπαλίνος ή ο αρχιτέκτων,* (*διάλογος των νεκρών*), (2005). Αθήνα: Άγρα.
-Βλ. βιβλ.: Mary Shelley, *Φρανκεστάιν*, (1979). Αθήνα: Κάκτος. (Frankenstein, 1818).
[67] Βλ. βιβλ.: Mikhail Bakhtin, *Έπος και μυθιστόρημα*, (1995). Αθήνα: Πόλις.
-Βλ. βιβλ.: Mikhail Bakhtin, *Ο πολυγλωσσισμός στο μυθιστόρημα,* (1980). στο: Mikhail Bakhtin. Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής. Αθήνα: Πλέθρον. (1980). (σ.158-196).

-(ό.π.). Βλ. βιβλ.: Mikhail Bakhtin, *Δοκίμια ποιητικής*, (2014). Ηράκλειο: Πανεπ. εκδόσεις Κρήτης.
-Βλ. βιβλ.: Mikhail (Mikhailovich) Bakhtin, *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, (2000). Αθήνα: Πόλις.

[68] Στη μονολογική γραφή μπορείς να ταυτιστείς με έναν ήρωα που συνήθως είναι και το ηρωικό πρόσωπο, συμπάσχοντας *μέσα από την επικοινωνία μαζί του* (Bakhtin, 2000) και μάλιστα ανακαλύπτοντας *αυτό που είναι* και όχι τα εξωτερικά του στοιχεία.

[69] *Η δισημία του δίφωνου, εσωτερικά διαλογοποιημένου λόγου, εγκυμονεί έναν διάλογο* (…) *η εσωτερική διαλογοποίηση του λόγου είναι αναπόφευκτο συνακόλουθο της διαστρωμάτωσης της γλώσσας.* (Bakhtin, 1980).

[70] Βλ. βιβλ.: Nikolai Ostrovsky, *Πώς δενόταν το ατσάλι,* (1978). (*How the Steel Was Tempered*, 1904–1936).

[71] Βλ. βιβλ.: Jacques Derrida, *Η γραφή και η διαφορά*, (2003).

[72] (ό.π.). Βλ. βιβλ.: Sigmund Freud, *Το Εγώ και το Αυτό*, (2008). Αθήνα: Πλέθρον. (Das Ich und das Es, 1923).

[73] Βλ. βιβλ.: Fyodor Mikhailovich Dostoyevsky, *Το υπόγειο*, (1979). Αθήνα: Κοροντζή. (*Notes from Underground*, 1864).
-Βλ. βιβλ.: Fyodor Mikhailovich Dostoyevsky, *Τ' όνειρο ενός γελοίου*, (2007). Αθήνα: Κοροντζή. (*The Dream of a Ridiculous Man*, 1877).

[74] *Η απεικόνιση του έσω ανθρώπου* (…) *είναι δυνατή μόνο μέσα από την απεικόνιση της σχέσης με τον άλλο*, (…) *μέσα από την επικοινωνία, από την αλληλεπίδραση των ανθρώπων μεταξύ τους,* που αγγίζει τα εξωτερικά όρια της αφήγησης και επεκτείνεται στη σχέση του ήρωα με τον αναγνώστη. (Bakhtin, 2000).

[75] Μήτις (Μήτιδα): [Την παντρεύτηκε και την κατάπιε ο Ζευς (στον Ησίοδο), αλλού: Ανδρόγυνος θεός – διφυές ον (στους Ορφικούς)]. Οδηγεί *από-τη-μια-κατάσταση των τόπων στην-επόμενη,* διαμέσου της εισβολής (εμφύτευσης) στη *μνήμη* που επεμβαίνει *ως μέσο μετασχηματισμού των τόπων, (ως κινούμενος-ου-τόπος*) την *κατάλληλη στιγμή* (κρίσιμη ευκαιρία), όπως το θαύμα, πετυχαίνοντας ανατροπή των δεδομένων της ιεραρχικής τάξης.
Πρακτική του χρόνου (χωρίς ιδιότοπο) σημαίνει τη συσσώρευση εμπειριών σε συρρικνωμένο χρόνο και με οικονομία δυνάμεων και χρόνου. (Certeau de, 2010).
Είναι η δύναμη του πανούργου χρόνου (συγκυρία) που μας αιφνιδιάζει αντιστρέφοντας τα πράγματα, - πανούργα, πολυδαίδαλη, πολυμήχανη, πολύτροπη, πολύμορφη, πολλαπλή (πολύχρωμη, ποικίλη, ευέλικτη, εύπλαστη, ευκίνητη, εύκαμπτη, ευρηματική). (Vernant, 1993).
-Βλ. βιβλ.: M. Detienne, J. P. Vernant, *Μήτις, η πολύτροπη νόηση στην αρχαία Ελλάδα,* (1993).
-Βλ. βιβλ.: Michel de Certeau, *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική, η πολύτροπη τέχνη του πράττειν,* (2010). Αθήνα: Σμίλη.

[76] Ο Jacques Lacan αναφέρει πως η μετενδυμασία (που δεν έχει σχέση με τον μιμητισμό και το αποτέλεσμά του το καμουφλάρισμα) αλλά έχει σεξουαλική σκοπιμότητα χρησιμοποιώντας κάθε είδους τέχνασμα όπως τη μεταμφίεση ή τη μασκαράτα, χωρίς να ανήκει όμως στα τεχνάσματα της εξαπάτησης. (Lacan, 1982).

[77] Από τον μαθηματικό August Ferdinand Möbius, (Βλ: Möbius strip, Mobius ή Moebius).
Ο Pierre Lévy αναφέρεται στο φαινόμενο Moebius, στο πέρασμα από το εσωτερικό στο εξωτερικό και από το εξωτερικό στο εσωτερικό, το οποίο βρίσκει εφαρμογή σε πεδία του δυνητικού, στις σχέσεις *(–μεταξύ), -ιδιωτικού και δημόσιου χώρου, -ιδιαίτερου και κοινού, -υποκειμενικού και αντικειμενικού, -χάρτη και εδάφους, -συγγραφέα και αναγνώστη* κ.α.. (Lévy, 1999).
Δεν υπάρχουν δύο διαφορετικές οντότητες αλλά το πίσω και το μπροστά της μιας και μόνης οντότητας όπως περιγράφονται στις δύο επιφάνειες της λωρίδας του Moebius. (Žižek, 2006b).
Η Elizabeth Grosz αντιλαμβάνεται το υποκείμενο να αναδιπλώνεται με όρους *περιστροφής απίθανων σχημάτων* παρακολουθώντας *δυσανάγνωστους χώρους,* όπως εκείνοι που παράγονται στη *λουρίδα* Möbius strip. [Βλ.: υποσημείωση 113, το έργο *hand dialogue* (1966) της Lygia Clark].

[78] Αναφέρει ο Mikhail Bakhtin πως ο ΄Άλλος΄ έχει αφηρημένο χαρακτήρα. *Οι εσωτερικοί και οι εξωτερικοί διάλογοι του κειμένου είναι τόσο αφηρημένοι όσο και καθαροί. Ο καθένας υπάρχει ως ΄Άλλος΄ και οι σχέσεις όλες ανάγονται στη σφαίρα του ΄Άλλου΄ ως ξένες φωνές.* (Bakhtin, 2000).
-(ό.π.). Βλ. βιβλ.: Fyodor Dostoyevsky, *Το υπόγειο,* (1979).

[79] Βραζιλιάνος εκπαιδευτικός, φιλόσοφος και θεωρητικός της κριτικής παιδαγωγικής, (1921-1997).

[80] Στον διαλογικό παιδαγωγικό προγραμματισμό συμμετέχουν στην κατάρτιση του προγράμματος οι δάσκαλοι και οι μαθητές υποδεικνύοντας νέα συνδετικά θέματα.
[81] Η *διαλογική πολιτιστική δράση* αφορά μια πολιτιστική επαναστατική διαδικασία που δομεί μια θεωρία για την απελευθερωτική δράση η οποία βασίζεται στις διαφορές και ενέχει κοινές διαδικασίες με τη διαλογική παιδεία.
[82] *Ο επικοινωνιακός Λόγος* (πόρος) *αναδεικνύεται στη συνδετική δύναμη της διυποκειμενικής συνεννόησης και της αμοιβαίας αναγνώρισης και ταυτόχρονα σκιαγραφεί το σύμπαν μιας κοινής μορφής ζωής* (…) *του κοινωνικού χώρου και των σωματοκεντρικών εμπειριών,* (…) *από τον οποίο* (Λόγο-πεδίο αναφοράς) *οι συμμετέχοντες στη διάδραση τροφοδοτούν τις εξωτερικεύσεις τους, που είναι ικανές να πετύχουν τη συναίνεση.*
Διαμεσολαβείται από τις παραδόσεις, τις κοινωνικές πρακτικές και τα σωματοκεντρικά συμπλέγματα των εμπειριών, (ως καθολικές δομές) που συναποτελούν κάθε φορά μια ιδιαίτερη ολότητα. (Habermas, 1993).
[83] *Η επικοινωνιακή δράση χαρακτηρίζεται από ορθολογικότητα μέσω του στρατηγικού πράττειν, και αναφέρεται στις κοινωνικές πράξεις, παρά σε ένα εργαλειακό πράττειν που αφορά γενικότερα τις κοινωνικές επικοινωνιακές αλληλοδράσεις.* (Habermas, 1997).
[84] *Οι εργαλειακές πράξεις διασταυρώνονται με τις επικοινωνιακές καθόσον αντιπροσωπεύουν την εκτέλεση σχεδίων τα οποία συνδέονται με τα σχέδια άλλων συμμετεχόντων στη διάδραση μέσω κοινών ορισμών της εκάστοτε κατάστασης και κοινών διαδικασιών συνεννόησης.* (Habermas, 1993).
[85] Επικοινωνιακές πράξεις έχουμε σύμφωνα με τον Jürgen Habermas *όταν τα σχέδια του πράττειν των συμμετοχόντων δραστών δεν συντονίζονται μέσω εγωκεντρικών υπολογισμών επί του αποτελέσματος, αλλά μέσω ενεργημάτων συνεννόησης.* (Habermas, 1997).
[86] Ο Paolo Virno (φιλόσοφος, σημειολόγος) σημειώνει πως το άτυπο της *επικοινωνιακής δράσης*, η ανταγωνιστική αλληλεπίδραση, η απρόσμενη παραλλαγή, (…) *όλα όσα θα ήταν δυσλειτουργικά πάνω από ένα σημείο, έγιναν σήμερα, στην εποχή του μεταφορντισμού, τυπικές μορφές ολόκληρης της κοινωνικής παραγωγής.* (Virno, 2007).
[87] Σύμφωνα με τον R. Alexy ο κατάλογος των κανόνων που προϋποθέτουν ιδανικό διάλογο είναι:
(1.1) Κανένας ομιλών δεν επιτρέπεται να αντιφάσκει.
(1.2) Κάθε ομιλών, ο οποίος αποδίδει ένα κατηγορούμενο Φ σε ένα αντικείμενο α, πρέπει να είναι έτοιμος να αποδώσει το Φ σε κάθε άλλο αντικείμενο που είναι ίδιο ως προς όλες τις σημαντικές πλευρές με το α.
(1.3) Διαφορετικοί ομιλητές δεν επιτρέπεται να χρησιμοποιούν την ίδια έκφραση με διαφορετικές σημασίες.
(2.1) Κάθε ομιλών μπορεί να ισχυριστεί μόνο αυτό, που ο ίδιος πιστεύει.
(2.2) Όποιος θίγει μια δήλωση ή έναν κανόνα που δεν αποτελεί αντικείμενο της συζήτησης, πρέπει να αναφέρει το λόγο για τον οποίο το κάνει.
(3.1) Κάθε ικανό προς ομιλία και δράση υποκείμενο μπορεί να πάρει μέρος σε διαλόγους.
(3.2) Καθένας μπορεί να αμφισβητήσει οποιονδήποτε ισχυρισμό.
- Καθένας μπορεί να εισάγει στον διάλογο οποιονδήποτε ισχυρισμό.
- Καθένας μπορεί να εκφράσει τις στάσεις, τις επιθυμίες και τις ανάγκες του.
(3.3) Κανένας ομιλητής δεν πρέπει να εμποδιστεί εξαιτίας καταναγκασμού που κυριαρχεί στο εξωτερικό ή το εσωτερικό του διαλόγου, να επωφεληθεί των δικαιωμάτων (3.1) και (3.2).
[88] Κατά την άποψή του θα μπορούσε να είναι και μη-ηθική η αρχή της συνεννόησης, κάτι που όμως δεν επιλέγει ως περίπτωση γιατί προτιμά να ανταποκρίνεται σε μια οικουμενιστική καθολική ηθική κατάσταση. (Όπως αντίστοιχα επιλέγεται η αρχή της επαγωγής για τον εμπειρικο-επιστημονικό διάλογο).
[89] Βέβαια ο Jürgen Habermas γύρω από την ηθικοδιαλογική αρχή εκφράζει επίσης την άποψη ότι *οι* αποκλίσεις από τους κανόνες (που αφορούν τα θεσμικά μέτρα προφύλαξης του διαλόγου), μπορούν να αμφισβητήσουν το κανονιστικό πλαίσιο μόνο στην περίπτωση όπου θα γινόντουσαν αβίαστα αποδεκτές αυτές οι αποκλίσεις από κοινού, από όλους τους συμμετέχοντες. (Habermas, 1997).
[90] *Η εύρεση μιας ορθολογικής καθολικής-οικουμενικής αλήθειας από την κινητοποίηση του διαλόγου μέσα από την ηθικότητα για την διαλογική ικανοποίηση των αξιώσεων ισχύος που τίθενται υπό αμφισβήτηση, -προέρχεται από την Καντιανή κατηγορική προσταγή καθώς και την φαινομενολογία των (κανονιστικών) ηθικών συναισθημάτων (της ηθικής συνείδησης) ως αφηρημένη φορμαλιστική έννοια,*

σε αντίθεση με την εθικότητα, την κοινωνικά ισχύουσα ηθικότητα απέναντι στις καθημερινές ηθικές διαισθήσεις. (Habermas, 1997)
Ο Jürgen Habermas εντοπίζει το τετριμμένο πρόβλημα της ενσωμάτωσης της ηθικότητας (εννοώντας την φορμαλιστική ηθική) στην εθικότητα (την εφαρμόσιμη ηθική στην καθημερινή πρακτική), ενώ θεωρεί πως θα έπρεπε να συμβαίνει το αντίθετο. Αναφέρει ότι *δεν θα μπορούσαμε να αρνηθούμε την ύπαρξη της εθικότητας από τις σχέσεις των καθημερινών επικοινωνιακών πρακτικών της ζωής που χαρακτηρίζεται από κανόνες και κριτήρια ορθολογικότητας, όσο επίσης από την επικοινωνιακή σκόπιμη δράση*. (Habermas, 1997).
[91] Ο Jürgen Habermas αναφέρει πως ο Tugendhat (1981) *αντιλαμβάνεται το διάλογο ως ένα μέτρο προφύλαξης* (και όχι γνώσης ή εύρεσης της αλήθειας) *το οποίο εξασφαλίζει μέσω επικοινωνιακών κανόνων ότι όλοι οι θιγόμενοι θα έχουν τις ίδιες ευκαιρίες να συμμετάσχουν σε έναν τίμιο συμβιβασμό.* (Habermas, 1997).
[92] Ο Jürgen Habermas εκτιμά πως όσο και αν δεν είναι στοιχειώδη και ελάχιστα θεσμοθετημένα τα ορθολογικά κριτήρια που θεωρούνται κανονιστικά, καθώς και οι διαλογικές διαδικασίες προς τη συνεννόηση, ενυπάρχει πάντοτε συνεχής κίνδυνος να εκτοπίζονται τα μέσα της συνεννόησης από τα όργανα βίας. (Habermas, 1997).
[93] Βλ. βιβλ.: Anthony Giddens, *Πέραν* της *αριστεράς* και της *δεξιάς*, (1999).
[94] Αυτή η απαίτηση διαπερνά τον (αποκαλούμενο) διάλογο της επιχειρηματολογίας της ορθολογικής συζήτησης προϋποθέτοντας ότι όλοι οι συνομιλητές συμφωνούν αναφορικά με τους κανόνες και τα γλωσσικά παιχνίδια ότι ισχύουν, ως καθολικά και έγκυρα. (Αποβάλλοντας την άποψη ότι πρόκειται για ετερόμορφα παιχνίδια ότι προκύπτουν από ετερογενείς πραγματολογικούς κανόνες). (Lyotard, 2008).
[95] Ο Jean-François Lyotard αναφέρει ότι η απόφανση (Κ. Καστοριάδης: τελεστική, επιτακτική, ή αποτιμητική) είναι το πρότυπο ενός *΄ανοικτού συστήματος΄* που γεννά επόμενες ιδέες, *δηλαδή άλλες αποφάνσεις και άλλους κανόνες παιχνιδιού*, απαγορεύοντας με αυτόν τον τρόπο την ταύτιση με το σύστημα και κατά συνέπεια την τρομοκρατία που θα προέκυπτε *από την εξάλειψη ή την απειλή της εξάλειψης του συμπαίκτη εκτός του γλωσσικού παιχνιδιού*, ο οποίος, προς όφελος της κατάληξης του διαλόγου στην επιδιωκόμενη ΄θετική΄ σύμβαση (…) *ή θα σιωπήσει ή θα συναινέσει*. (Lyotard, 2008).
[96] Η *ηθική του διαλόγου* σύμφωνα με τον Jürgen Habermas, *εντάσσεται στον κύκλο των ανακατασκευαστικών επιστημών οι οποίες ασχολούνται με τις ορθολογικές βάσεις της γνώσης, της ομιλίας, και της δράσης.* (Habermas, 1997).
[97] Κάτι που βρίσκει σύμφωνο τον Paul Ricoeur ο οποίος θεωρεί πως η αρχή της ηθικότητας είναι ιδιαίτερα επαρκής σήμερα εμπεριέχοντας τις συγκρούσεις της καθημερινής ζωής στο φόντο της απαίτησης για καθολικότητα. (Ricoeur, 2008).
[98] Βλέπει τη συναίνεση μόνο ως τοπικό φαινόμενο, να υπόκειται σε ενδεχόμενη ακύρωση και να αποτελεί επίτευγμα των ΄παικτών΄ του διαλόγου που δρουν σήμερα προσωρινά και με αναστολή κάτω από πράξεις διαρκούς θέσμισης προς το άγνωστο.
[99] *Η ικανότητα του πράττειν, ή η δύναμη τέλεσης* (με την έννοια της άσκησης εξουσίας του ενός επί του άλλου) *είναι η ικανότητα που έχει ένας δρων να συγκροτηθεί σε αυτουργό της πράξης του, με όλες τις παρακείμενες δυσκολίες,* και ενέχει τη βία και ως πράξη ομιλιακού ενεργήματος. (Ricoeur, 2008). Αντίστοιχα η *από-κοινού-δύναμη, είναι η ικανότητα που έχουν τα μέλη μιας ιστορικής κοινότητας να ασκούν κατά τρόπο αδιαίρετο τη θέληση να συμβιώσουν* (πέρα από τη σχέση κυριαρχίας της πολιτικής βίας κυβερνώντων-κυβερνωμένων). (Ricoeur, 2008).
-Βλ. βιβλίο: Paul Ricoeur, *Ο ίδιος ο εαυτός ως άλλος*, (2008). Αθήνα: Πόλις.
[100] Η *εσωτερικευμένη αλληλόδραση* δεν αφορά έναν μοναχικό εκτελεστή αλλά αναφέρεται στις εσωτερικευμένες σχέσεις εκμάθησης πρακτικών που βασίζονται σε υπάρχουσες δομές (παραδόσεις) αλλά και στη μεσολάβηση και την εμπλοκή του άλλου, που γίνεται συγκροτησιακή για το νόημα του έργου που παράγεται. (Ricoeur, 2008).
[101] *Ο ίδιος ο εαυτός ως άλλος* αφορά τη συνθήκη *να-είμαστε* στο παράδοξο μιας ετερότητας συγκροτησιακής για τον εαυτό. (Ricoeur, 2008).
[102] Η *εαυτότητα δεν σημαίνει ταυτότητα* αλλά *είναι μια έννοια σχέσης και μια σχέση σχέσεων*. (Ricoeur, 2008).
[103] Το *Εγώ* (*ego*) είναι προσίδιο στο σώμα (σάρκα) ως ο τόπος του ανήκειν και μεσολαβητής ανάμεσα στον ενδόμυχο χαρακτήρα του *Εγώ* και στην εξωτερικότητα του κόσμου που μπορεί να διαμορφώσει

ζεύγος με την σάρκα ενός άλλου *Εγώ* (*ego*), όπου έχουμε την προσγραφή στον ίδιο τον εαυτό και την προσγραφή στον άλλο, εμφανίζοντας τη διπλή δήλωση του εαυτού και του άλλου στην κατάσταση της συνομιλίας. (Ricoeur, 2008).

[104] Στην πράξη της *συνομιλίας* σύμφωνα με τον Paul Ricoeur, (…) *κάθε ομιλητής επηρεάζεται από την ομιλία που του απευθύνεται. Το άκουσμα της ομιλίας συνιστά* (*λοιπόν*) *αναπόσπαστο μέρος του διασκεπτικού* (*διαλογικού*) *λόγου καθόσον αυτός απευθύνεται σε κάποιον.* (Ricoeur, 2008).

[105] Σε φαινομενολογικό επίπεδο (όπως αναφέρει ο Paul Ricoeur) εμφανίζονται πολλαπλοί τρόποι επηρεασμού (από τον άλλο) σχετικά με την κατανόηση του ίδιου του εαυτού, σηματοδοτώντας *τη διαφορά ανάμεσα στο ego που τίθεται το ίδιο και στον εαυτό που δεν αυτοαναγνωρίζεται παρά μόνον διαμέσου αυτών των επηρεασμών.* (Ricoeur, 2008).

[106] Ο κενός όρος του συστήματος Γλώσσα δηλώνει κάθε φορά ένα διαφορετικό πρόσωπο σε κάθε νέα χρήση του *Εγώ* και επωμίζεται με αυτόν τον τρόπο ολόκληρη τη γλώσσα, σύμφωνα με τον Emile Benveniste.

[107] Το ενδολεκτικό ομιλιακό ενέργημα είναι επιτελεστικό και συνίσταται στο ότι ο ομιλητής *κάνει μιλώντας*. (Austin, 2003).

-Βλ. βιβλίο: John Austin, *Πως να κάνουμε πράγματα με τις λέξεις,* (2003). Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.

[108] Παραδείγματα εστιασμένων συναθροίσεων είναι: ένα τετ-α-τετ, μια ένορκη εξέταση, ένα χαρτοπαίγνιο, ένα ζευγάρι που χορεύει, ένα έργο που επιτελούν από κοινού άτομα, μια ερωτική πράξη, ένας αγώνας πυγμαχίας. (Goffman, 1996 σ. 79).

-Βλ. βιβλ.: Ervin Goffman, *Συναντήσεις. Δύο μελέτες στην κοινωνιολογία της αλληλεπίδρασης*, (1996). Αθήνα: Αλεξάνδρεια. (*Encounters: Two studies in the sociology of interaction*, 1961).

[109] Όπως αντίστοιχα συμβαίνει στο ζωντανό κύτταρο που *το κυτταρικό τοίχωμά του έχει μια μεμβράνη που απομονώνει από παράγοντες του εξωτερικού περιβάλλοντος, διασφαλίζοντας μια εκλεκτική σχέση ανάμεσα στους παράγοντες αυτούς και στην εσωτερική σύσταση του κυττάρου*. (Goffman, 1996).

[110] Για να αισθάνεται κανείς άνετα στις πρόσωπο-με-πρόσωπο αλληλεπιδράσεις σε μια περίσταση θα πρέπει να υπόκειται σε κανόνες (συνάφειας και ασυνάφειας), *όταν μιλάει ή κινείται* κανείς *΄λανθασμένα΄ μετατρέπεται σε ένα επικίνδυνο γίγαντα, έναν εξολοθρευτή κόσμων.* (Goffman, 1996).

[111] (ό.π.). Βλ. βιβλίο: John Austin, *Πως να κάνουμε πράγματα με τις λέξεις,* (2003). Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.

[112] Είναι εικαστικός, καθηγήτρια τέχνης και κριτικών σπουδών στην Σχολή Εικαστικών Τεχνών στο Πανεπιστήμιο της Πενσυλβανίας.

[113] Το έργο *hand dialogue* (1966) της Lygia Clark, είναι μια ελαστική ζώνη στη μορφή της λωρίδας Möbius όπου δύο άνθρωποι τη χρησιμοποιούν για να συνδέσουν τα χέρια τους σε έναν *απτικό διάλογο*.

Τα ΄διαλογικά γυαλιά΄, *dialogue googles* (1968) της Lygia Clark, περιορίζουν το οπτικό πεδίο των δύο συμμετεχόντων σε μια ανταλλαγή *μάτι-με-μάτι*, συνδέοντας τη διαδραστικότητα (*διαλογικότητα*) με τον διαλογισμό, δύο από τα κεντρικά ζητήματα στη δουλειά της. (Osthoff, 2004).

[Leonardo On-Line, 2004 ISAST, Updated 23 November 2004,
http://www.leonardo.info/isast/spec.projects/osthoff/osthoff.html, πρόσφατη είσοδος 4/2013].

[114] Είναι εικαστικός που συνενώνει τηλε-ρομποτική και ζωντανούς οργανισμούς (βιοτέχνη).

-Βλ. άρθρο: Eduardo Kac, *Negotiating Meaning: The Dialogic Imagination in Electronic Art*, (1999).

[115] *Για τον θεατή* (χρήστη) *αντιπροσωπεύουν ολοκληρωμένα, τετελεσμένα περιβάλλοντα από προδιαγραμμένες επιλογές που τον καθοδηγούν* (ως χρήστη) *μέσα από ένα πολυεπιλεκτικό μονοπάτι δεδομένων.* (Kac, 1999).

[116] (…) *το διαδίκτυο από μόνο του δε συμβάλλει στη σύγχρονη, διπλής φοράς, κοινωνική διάδραση* (…) *το πιο προσβάσιμο πρωτόκολλο του διαδικτύου προορίζονταν για την παραγωγή ενός εκδοτικού εργαλείου και όχι ενός διαλογικού μέσου.* (Kac, 1999).

[117] Η ιδέα για το περιβάλλον της τέχνης βασίζεται στη δυνατότητα που έχει *κανείς να βρει τον εαυτό του σε μια κατάσταση όπου η δική του ενεργή γνωστική, αντιληπτική και μηχανική εμπλοκή αναζωπυρώνει την έρευνα του δημιουργικού δυναμικού του μαζί με άλλες σχεσιακές διαδικασίες* που συμβαίνουν σε ένα ευρύτερο οικοσύστημα. (Kac, 1999).

[118] Όπως τα μονής φοράς παλιότερα συστήματα (fax, telex) ή τα διπλής φοράς (τηλέτυπο, τηλέφωνο) και σήμερα τα πολλαπλής διασύνδεσης τηλεπαρουσίας (τηλεδιάσκεψη, τηλερομποτική).

Οι διαδράσεις πολλαπλών λογικών στα *΄δωμάτια συνομιλίας΄*, *΄chat rooms΄* στο διαδίκτυο, *που βασίζονται στο avatar και στις εικονικές κοινότητες, αποτελούν πραγματικού χρόνου σύνθετα πλαίσια στα οποία η διαδικασία του διαλόγου επεκτείνεται σε τρία η περισσότερα πρόσωπα ταυτόχρονα σε μια ανταλλαγή σε απόσταση, που είναι ανοικτή και σε εξέλιξη. Εκείνο που ο ένας λέει ή άμεσα επηρεάζει, επηρεάζεται από εκείνο που ο άλλος λέει ή κάνει*. (Kac, 1999).

[119] //Franz Erhard Walther, σχεσιακή διάδραση με υποκείμενα (χαμηλή τεχνολογία).
//Stephen Willats, (εικαστικές) παρεμβάσεις κοινωνικής κυβερνητικής συστημικής ανάλυσης (συμπεριφορά, αυτο-οργάνωση).
Βραζιλιάνοι:
//Helio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, διαδράσεις (χαμηλή τεχνολογία) με ενεργά αντικείμενα από τη δεκαετία του ΄70.
//Ricardo Basbaum, διαδράσεις (χαμηλή τεχνολογία) ανοικτά αντικείμενα από το 2000 μέχρι σήμερα.

[120] Ο Franz Erhard Walther υπονόμευσε από τη δεκαετία του ΄60 το ρόλο του εικαστικού ως πνευματική αυθεντία για χάρη περισσότερο δημοκρατικών αισθητικών που εξαρτώνται από την αλληλεπίδραση του θεατή με αντικείμενα.

[121] (ό.π.). Βλ. βιβλ.: Grant Kester, *Dialogical aesthetics* (chapter 3), (2004). στο: Grant Kester, Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art. Berkeley, L.A., London: University of California Press. (2004).

[122] Στις *συνομιλητικές- διαλογικές* μορφές επικοινωνίας, όπως αναφέρει ο Grant Kester, οι *υλικές και οι κοινωνικές διαφορές (δύναμης, πόρων και αυθεντίας) αποτελούν παρένθεση. Οι ομιλητές βασίζονται αποκλειστικά στην τιθάσευση των ανώτερων δυνάμεων διαφωνίας από περισσότερο εργαλειακές και ιεραρχικές μορφές επικοινωνίας* (όπως εκείνες που βρέθηκαν για παράδειγμα *στη διαφήμιση, στις επιχειρηματικές διαπραγματεύσεις, στα κυρήγματα πίστης και αλλού*). (Kester, 2004 p. 109).

[123] σύμφωνα με τον ερευνητή Kim Charnleyto πολιτικό είναι στενά συνδεμένο με το ηθικό.

[124] Που εκδηλώνονται όπως αναφέρει ο Paolo Virno στις μορφές της περιέργειας και της φλυαρίας στους εργασιακούς χώρους. (Virno, 2007). Απεναντίας στη συμπεριφορά του το εργασιακό πλήθος *δεν θέτει ως προνομιακό ή αποκλειστικό πεδίο διαλόγου τις ηθικές-πολιτιστικές σχέσεις και την πολιτική, μένοντας έξω από τον χώρο της υλικής αναπαραγωγής της ζωής.* (Virno, 2007).

[125] Είναι καλλιτέχνιδα και κριτική συγγραφέας.
-Βλ. άρθρο: Sarah Browne, *Real Relationships*, (2007). (Δημόσια συνομιλία με τον καθηγητή ιστορίας τέχνης Grant Kester).

[126] Ο Grant Kester αναφέρεται (όπως σημειώνει η Sarah Browne) στα εμβληματικά νεότερα παραδείγματα των συλλογικών διαδικασιών στις τέχνες, όπως για παράδειγμα στο Park Fiction στο Αμβούργο*, όπου η αυτονομία της καλλιτεχνικής διαδικασίας επανεξετάστηκε μέσα από τη συμμετοχή του κοινού, την ανάμειξη και την εμπλοκή του,* δίνοντας έμφαση στη διαδικασία και στις βασισμένες-στο-εργαστήριο δραστηριότητες, όπως επίσης στην κατανόηση, την ενημέρωση, και την πληροφόρηση ως καίριων στοιχείων για τον κοινωνικό τόπο και την τοποθεσία που υποδέχεται την κάθε δραστηριότητα. (Browne, 2007).

[127] (ό.π.). Βλ. βιβλ.: Grant Kester, *Dialogical aesthetics* (chapter 3), (2004). στο: Grant Kester, Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art. Berkeley, L.A., London: University of California Press. (2004).

[128] Ο Jürgen Habermas θεωρούσε ότι *η σχέση ανάμεσα στην ανθρώπινη ταυτότητα και στην επικοινωνιακή διάδραση είναι ιδιαίτερα αξιοσημείωτη.*

[129] Παρακολουθεί τη μοντέρνα ιστορία όπως προσδιορίζει την αισθητική της μέσα από την αισθητική της διαφοράς (Jean-François Lyotard) στις μορφές του κυρίαρχου πολιτισμού.

[130] Αναφέρει ο Grant Kester πως *είναι πολύ φυσικό σε αυτές τις δουλειές ο ρόλος των κριτικών ως διαμεσολαβητών* να *τίθεται υπό ερώτηση*. (Kester, 2004 p. 190).
Οι εικαστικοί *εκφράζουν τη δυσαρέσκειά τους προς την αυθεντία και τις παραδόσεις του θεσμικού κόσμου της τέχνης (που συνεργάζεται με μια απαρχαιωμένη εγκλωβισμένη ομάδα τεχνοκριτικών με τους τεκμηριωμένους καταλόγους ή τις ελιτίστικες κλίκες των εύπορων συλλεκτών, των ντίλερ, και τους ταξιδεμένους ανά τον κόσμο επιμελητές) κάτω από την οπτική των κριτικών ή ιστορικών ως μέρος* (ή προέκταση) *του ευρύτερου αυτού νομιμοποιημένου μηχανισμού.* (Kester, 2004).
Οι *κριτικοί είναι, λιγότερο ή περισσότερο, κάτι σαν παρασκηνιακές ομάδες (lobbyists) που η παρουσία*

τους ταυτόχρονα διευκολύνει αλλά και υπονομεύει τη διαδικασία της δημοκρατικής διαχείρισης – διεύθυνσης του συστήματος. (Kester, 2004).

[131] Ωστόσο ο Grant Kester ισχυρίζεται πως οι *διαλογικές* δουλειές, *από το να ιεραρχούνται ανάμεσα στη βασιζόμενη-στο-μουσείο τέχνη και στα προγράμματα που αναπτύσσονται σε μη-καλλιτεχνικά περιβάλλοντα, είναι τελικά οι πιο κατάλληλες και για τα δύο αυτά, ως εξίσου παραγωγικοί τόποι, κάθε ένας με τις δικές του προσαρτημένες στρατηγικές και δυνητικές παραχωρήσεις* (ή συμβιβασμούς). (Kester, 2004).

[132] Ακόμα και στην περίπτωση του τεχνολογικού –κυβερνητικού προσανατολισμού που είναι φανερός στην εικαστική δουλειά του Stephen Willats, ο Grant Kester επιλέγει να μην αναφερθεί στο τεχνολογικό περιβάλλον της δουλειάς του.

Ο Grant Kester εντάσσει την κριτική του στον κυρίαρχο επίσημο ιστορικό λόγο που ρητορικά ανήκει στον αντίποδα του ΄βάναυσου΄ προς τον άνθρωπο, -(ανθρώπινου) τεχνολογικού πολιτισμού, θεωρώντας την ανθρώπινη ουσία κάτω από την γενική έννοια φύση.

Γενικότερα, ο Grant Kester αντιλαμβάνεται τις διαλογικές πρακτικές ως χωρικές, απτικές και ακουστικές, με εφήμερη φύση, ως συνομιλητικές διαδράσεις σε δίκτυο και επικοινωνία κάτω από την τρέχουσα πρακτική των ψηφιακών μέσων. (Kester, 2004).

[133] Ο Kim Charnley θεωρεί ότι ο Grant Kester εγκλωβίζεται σε μια μετα-πρωτοποριακή οπτική που εδραιώνεται τελικά πάνω σε στερεότυπους διαχωρισμούς γύρω από τον λόγο που παράγουν οι συμμετέχοντες στον διάλογο, οι οποίοι μπορούν να ανήκουν σε ένα μη-καλλιτεχνικό κοινό, σε ένα πραγματικό πολιτικό έδαφος. (Charnley, 2011).

[134] Η Claire Bishop αναφέρει, *΄΄να αναλαμβάνεις την ευθύνη για τις επιθυμίες σου παρά να ενεργείς πέρα από τις ενοχές΄΄.* (Charnley, 2011).

[135] Ο ερευνητής Kim Charnley αναρωτιέται πως μπορεί στα πλαίσια ενός εξισοτισμού, ενώ κανείς έχει ήδη αναγνωρίσει την θεσμική κριτική στην τέχνη ως τόπο παροχής προνομίων και αυθεντίας για τον εικαστικό, ταυτόχρονα αυτός ο χώρος να λειτουργεί ως ένας χώρος εξισωτικού διαλόγου, ή πολύ περισσότερο, πως γίνεται σύμφωνα με τον Jürgen Habermas οι *΄΄υλικές και οι κοινωνικές διαφορές΄΄* να μην παίζουν κανένα ρόλο στην διαμόρφωση των κοινωνικών ανταλλαγών.

[136] *Ερμηνεύοντας τη διαδικασία ανάδυσής του μπορούμε να μιλήσουμε για την ποιότητα ενός ακροατήριου (κοινού), το οποίο συγκροτείται μέσα από την άμεση επικοινωνία με τον εικαστικό, που διαφέρει από το ένα έργο στο επόμενο, και που συχνά συμπεριλαμβάνεται στη διαδικασία της παραγωγής των έργων*. (Kravagna, 1998).

Το χαρακτηριστικό μοντέλο της εικαστικής πρακτικής (του Stephen Willats) *δεσμεύεται στο πλαίσιο παρουσίασης του έργου, όπου μπορεί να ενσωματώνει, τις προτεραιότητες, τις γλώσσες, και τις συμπεριφορές του κοινού*. (Kravagna, 1998).

Αυτό που είναι χαρακτηριστικό στο μοντέλο του Stephen Willats είναι η συγκέντρωση διαφορετικού και πολύ ειδικού κοινού -ακροατήριου, που λιγότερο ή περισσότερο αρχικά ταυτίζονταν με τη σημασία του κύκλου των συμμετεχόντων, (…) *-ο λόγος για αυτό είναι ότι αυτές οι ομάδες αντιπροσωπεύουν την ίδια ώρα το θέμα* και ταυτόχρονα αποτελούν *το περιεχόμενο της δουλειάς*. (Kravagna, 1998).

[137] Το εικαστικό πρόγραμμα *Conversations* που επιμελούνται ο εικαστικός Ricardo Basbaum (Rio de Janeiro) και η επιμελήτρια Bojana Piskur (Ljubljana), συνενώνει διαφορετικές ομάδες. Δεν διευθύνεται από ένα ενιαίο κατασκευασμένο εννοιολογικό πλαίσιο αλλά κυρίως αφορά με διαφορετικούς τρόπους κατά περίπτωση σκέψεις ή προθέσεις στην τέχνη και στην κοινωνία, στους όρους της λειτουργίας τους, ως μια συλλογική εργασία ανάκλασης.

Ο κοινωνικός χώρος υλοποιείται εκεί όπου παρέχεται η δυνατότητα μετασχηματισμού αρκετών φωνών συμπεριλαμβάνοντας τη φωνή του Άλλου. Τα νοήματα θεωρούνται σχετικά και προσωρινά και εμφανίζονται ορισμένες τάσεις να εστιάζουν σε άλλα πιθανά πλαίσια.

Το εικαστικό πρόγραμμα *Conversations* αποτελεί τμήματα διαλόγου τα οποία δεν ελέγχονται από κανέναν συνομιλητή, -που έχουν τη δική τους δυναμική χωρίς να επιτελείται τίποτα ειδικό πέρα από εκείνο που νιώθουν οι συμμετέχοντες ότι έχουν πράξει ολοκληρώνοντας κάποιον διάλογο, κερδίζοντας την εμπειρία που δεν τους επιτρέπει να επιστρέψουν από όπου ξεκίνησαν. Γεννούν μια κατάσταση ως παιχνίδι που εμπλέκει μια άσκηση γύρω από το πως μπορεί κανείς να κρατήσει τον εαυτό του σε μια μόνιμη κατάσταση ανησυχίας, εγρήγορσης και αλλαγής (ευκαμψίας), διαμορφώνοντας τελικά την αίσθηση ενός κινήματος. Αυτή η δουλειά αποτυπώνεται στο *Diagram*

(2006). [http://www.galerija.skuc-drustvo.si/2006/brazilci/brazilci.html. πρόσφατη είσοδος 5-10-2012].

[138] Ο Stephen Willats στη δεκαετία του ΄60 είχε κατασκευάσει κινητικά αντικείμενα και *πλαστικές κατασκευές* που προσανατολίζονταν επιμέρους στην αλληλεπίδραση με το κοινό.

[139] Οι προσωπικές συζητήσεις με ενοίκους λ.χ. στο ΄*vertical living*΄ (1978), σε μια διαδικασία μηνών συσχέτιζαν την αρχιτεκτονική με τις καθημερινές επαφές και προετοίμαζαν το εκθεσιακό επικοινωνιακό υλικό για μια από κοινού συνεργασία του κάθε συμμετέχοντα με τον εικαστικό.
Τα εικαστικά αποτελέσματα (σχεδιαγράμματα με κείμενα και φωτογραφίες) αναρτήθηκαν στο ίδιο το αρχιτεκτονικό αυτό περιβάλλον και αφορούσαν τις επαφές αυτές, συνυπολογίζοντας στην έκθεσή τους τις φυσικές παραμέτρους του περιβάλλοντος, και επιδιώκοντας να προκαλέσουν ένα επόμενο δίκτυο κοινωνικών ανταλλαγών γύρω τους που υλοποιούσε παρεμφερείς δομές με αυτές που περιέγραφαν, όσο και μια αναδραστική διαδικασία εκ νέου αναζητήσεων και συλλογών καινούριων απόψεων που μπορούσαν να συνεχίζονται και μετά το τέλος της εικαστικής έρευνας.
Οι διαδικασίες ΄*self-organizing*΄, ΄*decision making*΄ και ΄*counter-consciousness*΄ *σε* διαχειριστικά μοντέλα (operational models) χρησιμοποιούνταν λ.χ. *για την ανάδυση των κοινωνικών εξαναγκασμών μέσα από την ανατρεπτική επανακωδικοποίηση των σημείων και του φάσματος των δράσεων που κυμαίνονταν από το γκράφιτι μέχρι τον βανδαλισμό και την ΄απρεπή΄ χρήση των δημόσιων χώρων.*

[140] *Ο Stephen Willats βρίσκει μια υποδειγματική ενσάρκωση όλων αυτών στις καταπιεστικές δομές των χαρακτηριστικών κτηρίων και των διαμερισμάτων του μεταπολεμικού μοντερνισμού, που επιδρούν αποφασιστικά στη διανοητική και κοινωνική ζωή των κατοίκων τους, οδηγώντας προς μια αντιφατική ΄κοινότητα της απομόνωσης΄.* (Kravagna, 1998).

[141] Ο Stephen Willats αναφέρει *΄΄θεωρώ ότι το κοινό του έργου τέχνης είναι τόσο σημαντικό όσο ο εικαστικός και η ενεργή ανάμειξη των ανθρώπων στη γένεση της εικαστικής δουλειάς είναι βασικό μέρος της διαδικασίας δημιουργίας διαμεσολαβήσεων στην κοινωνική διαδικασία του πολιτισμού΄΄.* (Kravagna, 1998).

Κεφ.8. κοινότητα - συμμετοχικότητα [κοινός-χώρος]

εισαγωγή

Στο κεφάλαιο διερευνούνται οι διαλογικοί χώροι που αναδύονται από τις έννοιες των κοινών, ή του κομμουνισμού, και του συλλογικού (κολεκτιβιστικού) περιβάλλοντος που βρίσκει μορφή στην κοινότητα, -προσανατολίζοντας τις πρακτικές στην τέχνη προς μια νεότερη δημόσια κριτική κοινοτιστική προσέγγιση μέσα από τακτικές συμμετοχής (DIY).
Ο χώρος της κοινότητας που ενεργοποιείται και εμπλέκεται διαλογικά στις εικαστικές τακτικές, προσδιορίζεται στην πραγματική ζωή σε ανοικτά οριζόντια (κοινωνικά) σχήματα από *μοναδικότητες-σε-αναμονή* (τα μέλη της αδρανούς, ανενεργής κοινότητας) που συμμετέχουν στο μετασχηματισμό *κοινών-και-σε-απόσταση* τόπων στις μορφές μη-τετελεσμένης, ανούσιας (μη-ουσιοκρατικής) κοινότητας.

Ο φιλοσοφικός στοχασμός και η πολιτική σκέψη γύρω από την έννοια της κοινότητας στον 20ο αιώνα με θεωρητικές συμβολές στα γνωστικά πεδία της πολιτικής θεωρίας και της κοινωνικής θεωρίας, συγκρότησαν νεότερες προσεγγίσεις γύρω από την ιδέα της διαλογικότητας.
Η κοινότητα κατασκευάζεται στον διάλογο, που δεν σημαίνει ούτε συνομιλία, ούτε επικοινωνία, ούτε σχεσιακότητα, αλλά τον διαμοιρασμό του κοινού. Σηματοδοτεί τη συνεργασία που παράγει *κοινούς-και-σε-απόσταση* τόπους σε διυποκειμενικούς χώρους *΄Εγώ-Εσύ΄* (*μαζί-και-χωριστά*) και σε τόπους *–μεταξύ*.
Το κοινωνικό περιβάλλον διασυνδεμένο στον τόπο αποτελεί το υλικό περιβάλλον και τα συστατικά που τροφοδοτούν τις δομές συμμετοχικότητας και συνεργατικότητας στην κοινοτιστική τέχνη, ενεργοποιώντας πληθυντικά πρόσωπα, ομάδες καλλιτεχνών και κολεκτίβες.
Συνδέονται μέσα από τις επικοινωνιακές δομές της ανταλλαγής και του διαλόγου, -με υπάρχουσες μη-ουσιοκρατικές κοινότητες, -με μετακινούμενες αυτόχθονες νομαδικές αποεδαφικοποιημένες κοινότητες. -με ανενεργές /αδρανείς (*inoperative communities*) νομαδικές κοινότητες, -με κοινότητες που γεννιούνται από-πρόθεση (*intentional communities*), σύμφωνα με τους χαρακτήρες του προσωρινού, του εφήμερου, ή του νομαδικού ταξιδιού.

Η ιδέα των συμμετοχικών, προσανατολισμένων στον τόπο και στους ανθρώπους, πρακτικών, διαφοροποιεί τους εμπλεκόμενους ανάμεσα σε πνευματικούς δημιουργούς και σε συντελεστές, ή συνεργάτες. Τοποθετεί σαφείς διαχωριστικούς ρόλους που πολλές φορές συντηρούν τα παραδοσιακά γνώριμα όρια του συστήματος-τέχνη και προσδιορίζονται από ένα είδος πρωτόκολλου διαβαθμισμένων ή εξειδικευμένων ρόλων που παράλληλα απονέμουν και κατανέμουν αρμοδιότητες, μικρο-εξουσίες, εκπροσωπήσεις λόγων.

Στην τρέχουσα (κοινωνική) πραγματικότητα η συμμετοχικότητα στις εικαστικές πρακτικές, οδηγεί πολλές φορές σε έναν σκεπτικισμό σχετικά, -με τη χορήγηση δικαιώματος λόγου (απομείωσης του εικαστικού), ή ομιλίας στη θέση άλλων (απάλειψης πραγματικών προβλημάτων), -με την περιχαράκωση των προσώπων γύρω από αποδιδόμενες στερεοτυπικές ταυτότητες (σε κοινότητες: οικονομικά αδυνάμων, χωρίς πρόσβαση, άπορων, άνεργων, εκτοπισμένων από εξουσίες, περιθωριοποιημένων), -είτε με την ανάγκη συμπερίληψης (πλουραλιστικών) αυτόχθονων ταυτοτήτων που αναφέρονται (εξιδανικευμένα σε ένα εξωτικό, διαφορετικό Άλλο) στο προφυλαγμένο θεσμικό εικαστικό πλαίσιο που εξομαλύνει τις διαφορές υπερτονίζοντας επιλεκτικά ορισμένα στοιχεία (γκροτέσκο), ενός σχεδόν παιχνιδιού που επαναεπιβεβαιώνει ή επιτελεί τους απευθυνόμενους στερεοτυπικούς ρόλους που αποδίδει, -κάτι που αμφισβητείται έντονα από τις οριζόντιες συγκροτήσεις των διαλογικών συνεργατικών σχημάτων.
Γενικότερα οι τύποι της κοινοτιστικής εικαστικής δουλειάς που αναδύονται συλλογικά (ίσως χωρίς έντονο συμμετοχικό χαρακτήρα) σε συνάρτηση με τον τόπο και σε εξάρτηση με τους ανθρώπους, από ανοικτές διερευνήσεις που ζητούν να συμπεριλαμβάνουν όλους, χωρίς να συνοδεύονται από τις ρητορικές του καταπιεσμένου ή της ετερότητας, -κατευθύνονται προς την διάθεση προβολής πραγματικών προβλημάτων, -προσανατολίζονται προς την ανάδυση στο προσκήνιο του ανέφικτου της παραδοσιακής κοινότητας, -προς την ενεργοποίηση στην κοινωνική κοινή καθημερινή ζωή και την κοινή διαχείριση (των κοινών πόρων κ.α.), εφόσον τα μέλη έχουν κοινά πράγματα μεταξύ τους, πέρα από την στοχευμένη ανάδυση ανταγωνισμών είτε επίτευξης συμφωνίας ή συναίνεσης, και χωρίς δεσμεύσεις ή αρνητικούς προσδιορισμούς σε σχέση με το ΄Άλλο΄ , εστιάζοντας στην εύρεση μιας συγκροτημένης ταυτότητας.

.5. Συλλογικές Εικαστικές Διαλογικές Πρακτικές: Κοινοτιστικότητα

κοινός τόπος, κοινό, κοινότητα: ουσιοκρατική κοινότητα - (ανούσια) αδρανής κοινότητα

> *΄΄Η τέχνη που βασίζεται στην κοινότητα (...) δεν μπορεί μόνο να εκθέτει την ενέργεια και το βάθος των καθημερινών ανθρώπων αλλά επίσης και να βοηθά αυτούς τους ανθρώπους να αναπτύξουν το ανθρώπινο δυναμικό τους σε προσωπικές και κοινοτικές πράξεις΄΄.* (Michael Brenson, *Healing in time,* Culture in Action, p.21).

Ο Jean-Luc Nancy αναφέρει ότι ο Jean-Jacques Rousseau ίσως είναι ο πρώτος στοχαστής της κοινότητας που βιώνει το ερώτημα της κοινωνίας ως μια ανησυχία, που κατευθύνεται πέρα από την κοινότητα.
Αναφέρει ότι περιέγραψε μια κοινωνία που βιώνεται και αναγνωρίζεται στην απώλεια ή στην κατάπτωση της κοινοτιστικής οικειότητας, με την επιθυμία και τον σκοπό να παράγει τον πολίτη της ελεύθερης κυρίαρχης κοινότητας. (Nancy, 1991).
Η κοινωνία στον Jean-Jacques Rousseau (αναφέρει ο Jean-Luc Nancy) εμφανίζεται ταυτόχρονα περίπου ως δεσμός και ως διαχωρισμός, μεταξύ εκείνων που στην ΄φυσική κατάσταση΄ είναι χωρίς κανένα δεσμό, ενώ δεν είναι ούτε σε διαχωρισμό, ούτε σε απομόνωση.
Μέχρι πρότινος[1] η ιστορία προσλαμβάνονταν (όπως αναφέρει ο Jean-Luc Nancy) στη βάση της απώλειας της κοινότητας, η οποία θα έπρεπε να ανακτηθεί ή να επανασχηματιστεί (όπως η φυσική οικογένεια, η αθηναϊκή πόλη, η χριστιανική κοινότητα κ.α.), ως ένα εμβληματικό αντικείμενο που ανήκει σε μια χαμένη εποχή. (Nancy, 1991).

Οι φιλοσοφίες (κομουνισμός, θεολογία), η ηθική και η πολιτική θεωρία της κοινότητας, εστίασαν στις οπτικές γύρω από την ΄διυποκειμενικότητα΄. (Nancy, 1991).
Η ζωντανή κοινότητα σύμφωνα με τον Martin Buber[2] (προσανατολισμένη στο δρόμο της διαιώνισης και της επιβεβαίωσης της ζωντανής ζωής της) πραγματώνεται *εκεί που συμβαίνει η ύπαρξη του ενός με τον άλλο*, μέσα από *μια ροή από το Εγώ στο Εσύ,* αντιπροσωπεύοντας ένα πλήθος προσώπων που κινούνται προς έναν κοινό στόχο.
Ο Martin Buber θεωρεί ότι η συλλογικότητα (κολεκτίβα) δεν αποτελεί μια πάγια δέσμευση σημαίνοντας μια ομαδοποίηση υποκειμένων που συνενώνονται σε κάτι *κοινό* πάνω στην ατροφία των προσωπικών υπάρξεων. (Buber, 2002 pp. 37,38).
Η κοινότητα κατανοείται παράλληλα ως μια ένωση στο μυστικό σώμα του Χριστού, όπου το κοινό γίνεται έμφυτο στον άνθρωπο που εγκολπώνεται το θεϊκό.
Στο μότο (ρητό) της δημοκρατίας, η αδελφότητα σχεδίαζε την κοινότητα στο μοντέλο της οικογένειας και της αγάπης. Όμως οι σχηματοποιήσεις των θρησκευτικών μυστικών παλαιότερων κοινοτήτων που ανήκουν στο παρελθόν ή στο ανθρώπινο πρόσωπο του κομουνισμού σε αυτές τις μορφές, έχουν καταρρεύσει.
Η κοινότητα παρέχει ισχυρούς, αρμονικούς και αδιατάρακτους δεσμούς μέσα από τον θεσμικό της χαρακτήρα, τις παραδόσεις, τα σύμβολα και τις αναπαραστάσεις, σε μια έμφυτη ενότητα που προσφέρει οικειότητα και αυτονομία. (Nancy, 1991).

Ο Jean-Luc Nancy αναφέρει ότι ο Georges Bataille ήταν εκείνος που αποπειράθηκε πρώτος

με την μοντέρνα εμπειρία της κοινότητας, την οποία δεν κατανόησε ούτε ως εργασία που θα πρέπει να παραχθεί, ούτε ως την χαμένη αξία της κοινωνίας, αλλά ως έναν χώρο που υπάρχει από μόνος του. (Nancy, 1991).
Για τον Jean-Luc Nancy η κοινότητα θα πρέπει να καταλαμβάνει τον χώρο του *΄μη-εργάσιμου΄* αναφερόμενη στο πριν ή το πέρα από την εργασία και να αποσύρεται από την εργασία[3].
Η Suzana Milevska[4] σημειώνει ότι *ο φόβος της κοινοτιστικής εργασίας* στον Jean-Luc Nancy *σχετίζεται με τον φόβο του ολοκληρωτισμού* (και της καταναγκαστικής εργασίας) *που εμφανίστηκε από τότε που ο Στάλιν (Stalin) συνδέθηκε με τις κομμουνιστικές ιδέες!, -για αυτό τον λόγο ο Jean-Luc Nancy πρότεινε ότι θα πρέπει να ξανασκεφτούμε το ερώτημα της κοινότητας.* (Milevska, 2007).
Ο Jean-Luc Nancy θεωρεί ότι η κοινότητα δεν θα πρέπει να ξεκινά από το πεδίο της εργασίας, αλλά να λαμβάνει τόπο στην αποχώρηση από την εργασία, ή στην *΄μη-εργασία΄* ή *στο ΄μη-εργάσιμο΄*. (Maurice Blanchot).
Η διακοπή, η αποσπασματικότητα και η παύση, αποτελούν τις γενεσιουργές συνθήκες της κοινότητας, μιας κοινότητας (όπως αναφέρει ο Jean-Luc Nancy) που προϋποθέτει ότι ασχολείται με τις ανθρώπινες υπάρξεις επιδρώντας στην εκπλήρωση της ανθρωπινότητας.

Η λέξη *κομουνισμός* είναι εμβληματική μιας επιθυμίας να ανακαλύψει και να επανακαλύψει κανείς τον τόπο της κοινότητας πέρα από τους κοινωνικούς καταμερισμούς (ή εξαναγκασμούς).
Η παραδοσιακή κοινότητα για τους Michael Hardt & Antonio Negri, *δεν είναι μια συλλογική δημιουργία αλλά ένας αρχέγονος ιδρυτικός μύθος*, σε αντίθεση με τη νέα νομαδική δικτυωμένη κοινότητα και αποτελεί εμπόδιο για την πραγμάτωση της ελευθερίας του πλήθους σε-κίνηση.
Η κοινότητα ανήκει στην *αρχέγονη έννοια του λαού* και *δημιουργεί μια ταυτότητα που ομογενοποιεί και αποκαθαίρει την εικόνα του πληθυσμού, ενώ εμποδίζει τις εποικοδομητικές αλληλοδράσεις των διαφορών στο εσωτερικό του πλήθους της.* (Hardt, Michael - Negri, Antonio, 2002, σ. 159).

Ο Michael Hardt (Hardt, Michael , 2010) θίγοντας τα κεντρικά ερωτήματα[5] (για τη μαρξιστική θεωρία), της συνεργασίας και της από-κοινού-κατοχής διαπιστώνει ότι οι πρακτικές της δωρεάν πρόσβασης στους πόρους (στα κοινά αγαθά) και του κοινού διαμοιρασμού ή της αυτοδιάθεσης[6] είναι καίριες και χαρακτηρίζουν την χρήση *του κοινού,* καθώς επίσης *των κοινών*. (Hardt, Michael , 2010).
Τα ρευστά όρια μιας μορφής περιουσίας (όπως οι φυσικοί και οι κοινωνικοί πόροι, -τα προϊόντα, οι υπηρεσίες, οι ιδέες και οι παροχές[7]) δυνάμενης να διαμοιρασθεί και να ανήκει σε όλους, μπορούν να διευρυνθούν με την επέκταση της έννοιας του κοινού, σε βάρος της ιδιοκτησίας ή του κεφαλαίου ή άλλων φραγμών (δικαιωμάτων χρήσης, πνευματικές άδειες) που καταλαμβάνει τις κοινωνικές σχέσεις και επεκτείνεται σε όλα τα φάσματα της παραγωγής και της βιοπολιτικής.
Τα κοινά εμπεριέχουν ταυτόχρονα τρία θεμελιώδη χαρακτηριστικά: τους κοινούς πόρους, τις κοινότητες, και τις σχέσεις που δημιουργούν κοινά. (Rebel, 2011 σσ. 5,27-34,154,155).
Το *κοινό* (*common*) όπως προσεγγίζεται από τους Hardt & Negri δεν αφορά τις παραδοσιακές ιδέες της κοινότητας και του δημόσιου, όπου το άτομο περιστέλλεται και διαλύεται (η ατομική ελευθερία) στην ενότητα της κοινότητας, αλλά *βασίζεται στην* ανοικτή, διαμοιρασμένη *επικοινωνία μεταξύ μοναδικοτήτων*[8] που εκφράζονται ελεύθερα στον κοινό χώρο που *αναδύεται μέσα από τις συνεργατικές κοινωνικές διαδικασίες της παραγωγής.*
Η έννοια του *΄πλήθους΄* αναδύεται από την δυναμική της κοινοτικότητας που σημαίνει την συνάρθρωση των μοναδικοτήτων οι οποίες παράγουν το *κοινό*[9]. (Hardt, Michael - Negri,

Antonio, 2011). Για τον Jean-Luc Nancy η ατομική ύπαρξη είναι μια *τετελεσμένη ύπαρξη*.

Πατεντάροντας, δεσμεύοντας και επιβάλλοντας άδειες δικαιωμάτων χρήσης (*copyright*) σε πνευματικές δημιουργίες οι οποίες εκμεταλλεύονται οικονομικά (λ.χ. από την πληροφορική βιομηχανία, από την μουσική βιομηχανία και τον κινηματογράφο, από την γενετική βιομηχανία, από την φαρμακευτική βιομηχανία), ή έννοια του κοινού σφετερίστηκε από την υποκλοπή, την υφαρπαγή την ιδιοποίηση και τον σφετερισμό της κοινής περιουσίας, -με την οριοθέτηση και την μονοπώληση της γνώσης. (Hardt, Michael , 2010).
Η πειρατεία αντίθετα, ως ακτιβιστική ενέργεια που δεν προσπορίζεται τους κοινούς πόρους για να συγκεντρώσει οικονομικά οφέλη αλλά αντίθετα τα απελευθερώνει, υποδηλώνει ότι η κοινή περιουσία έχει σημασία προς όφελος της κοινής ιδιοκτησίας της κοινότητας.

Η κοινότητα αξιώνει στον τόπο της την αδυνατότητα των (κοινοτιστικών) υπάρξεων να υπάρχουν στη μορφή του υποκείμενου. Δε σημαίνει για ένα υποκείμενο[10] πληθυντικό, μεγαλύτερο από τον εαυτό, -προϊόν συγχώνευσης ή συνένωσης[11], ούτε με έναν γενικό τρόπο για ένα κοινό παραγωγικό ή διαχειριστικό συλλογικό πρόγραμμα[12]. (Nancy, 1991).
Δεν εξασφαλίζει η κοινότητα την ενδόμυχη (οικεία) επικοινωνία ανάμεσα στα μέλη της, αλλά αυτό συμβαίνει στην ουσία της οργανικής κοινωνίας. Η σύστασή της ενυπάρχει στις αρχές του *διαμοιρασμού*[13], της διάχυσης, της γονιμοποίησης της *ταυτότητας* και της *πολλαπλότητας.*
Για τον Jean-Luc Nancy (αναφέρει ο Grant Kester) *οι ταυτότητές μας είναι συνεχώς υπό διαπραγμάτευση, σε μια συνεχή διαδικασία μορφοποίησης και αναμόρφωσης, μέσα από τις συναντήσεις μας με τους άλλους, έτσι ώστε η κοινότητα να παράγεται μέσα από την κοινή αναγνώριση ότι δεν έχουμε κάποια ΄ουσιώδη ταυτότητα΄*. (Kester, 2004).

Ο όρος κοινότητα (αναφέρει η Suzi Gablik[14]) *χρησιμοποιείται συχνά για να δηλώσει μια ηθική ενότητα η οποία στέκει υπεράνω του πληθυσμού και των αλληλεπιδράσεών του, ως κυρίαρχη εξουσία.* (Gablik, 1992).
Ο Jean-Luc Nancy προσδιόρισε την κοινότητα μετά τους ολοκληρωτισμούς του 20ου αιώνα ως κάτι που δεν είναι, ούτε οι *΄άνθρωποι΄*, ούτε η *΄εθνικότητα΄*, ούτε το *΄πεπρωμένο΄*, ούτε η *΄γενική ιδέα της ανθρωπότητας΄* (Kester, 2004), ούτε το κοινό *΄έδαφος΄*, η κοινή *΄οντότητα΄* ή η κοινή *΄ουσία΄*, αλλά όμως ότι αφορά την ίδια την ανθρώπινη παρουσία η οποία εκθέτει τον εαυτό της και για αυτόν τον λόγο υπάρχει ως *επικοινωνία*[15]. (Nancy, 1991).
Σύμφωνα με τον Grant Kester (ο Jean-Luc Nancy) αποκάλεσε *το επιθετικό κλειστό του φασιστικού συλλογικού ως την ΄ουσιοκρατική κοινότητα΄*[16] *που χαρακτηρίζεται από την διαχρονικότητα της κοινότητας και της ταυτότητας που τοποθετούνται απέναντι στην συγχρονικότητα.*
Η συγχρονικότητα *αντίθετα προσδιορίζει τη μη-φασιστική κοινότητα για την οποία δεχόμαστε το γεγονός της ευμεταβλητότητάς της* (και της αστάθειας). (Kester, 2004).
Η *ουσιοκρατική κοινότητα* χρησιμοποιεί την κατάσταση της *εξαίρεσης* και το εκτός νόμου της έκτακτης ανάγκης (όπως αναφέρει ο Alain Badiou το κράτος βασίζεται στη διάλυση και στην αποδέσμευση την οποία όμως ταυτόχρονα την απαγορεύει), πασχίζοντας να μετατρέψει σε ΄ιερές΄ υπάρξεις τις κενές ζωές (Agamben, 2007) που δεν μπορούν να υπαχθούν ούτε στο νόμο του κράτους για να μεταχειρίζονται ελεύθερα ως άθυτες ζωές, ούτε στο νόμο του θεού[17] για να μεταχειρίζονται ελεύθερα ως μάρτυρες.

Σύμφωνα με τον φιλόσοφο Paolo Virno μάλλον δεν μπορούμε ακόμα να μιλάμε λογικά για την έλευση ουσιοκρατικών κοινοτήτων οι οποίες παγιώνουν τα κοινά τους στον χώρο και τον χρόνο και έχουν σαν αποστολή τους να κατευνάζουν απέναντι στους οριοθετημένους κινδύνους.

Η παλαιότερη *ουσιοκρατική κοινότητα* δεν μπορεί πια να ανταποκριθεί, στις απροσδόκητες αλλαγές: της διάχυσης, της αποεδαφικοποίησης, της οικουμενικής διασποράς, της κινητικότητας, της νομαδικότητας, της ετεροτοπικότητας, της πολλαπλότητας, της πολυκεντρικότητας, -στο ασυνήθιστο, στο απρόβλεπτο, στο ανοίκειο (Sigmund Freud) και στις νέες μεταβλητές προκλήσεις. (Virno, 2007).
Η αναγνώριση της αποκεντρωμένης μη-ουσιοκρατικής συνθήκης μακριά από το φόβο της επίκλησης της κοινής αίσθησης της απώλειας ή της αποσύνδεσης, στην πραγματικότητα μας συνδέει (*δεσμεύει*) *στην κοινή αίσθηση του ΄ατελείωτου΄ και της ενδεχομενικότητας που μορφοποιεί εκείνο που ο Jean-Luc Nancy αποκαλεί ως αδρανή ή ΄ανενεργή΄ κοινότητα.* (Kester, 2004).
Ο Jean-Luc Nancy αποδίδει έμφαση στη μετάλλαξη της κοινότητας σε μια *αδρανή (ανενεργή) ουσία* που διακρίνεται από το ανολοκλήρωτο, την ενδεχομενικότητα, και το μη-τετελεσμένο. Η *ανενεργή* (*αδρανής*) κοινότητα είναι μια ανοικτή κοινότητα σε απόσταση από την ιδέα της παραδοσιακής *ουσιοκρατικής κοινότητας* η οποία αυτοπροσδιορίζεται από το (εγωιστικό) *΄Εμείς΄* απέναντι στο *΄Άλλο΄*, καταλαμβάνοντας έναν τόπο εγγύτητας με το ιερό. (Nancy, 1991).
Το *΄τετελεσμένο΄ προκαλεί την επέκταση των προσωπικών μας Εγώ στον κόσμο γύρω μας, προβάλλοντας μια εκ προοιμίου αίσθηση εγωκεντρισμού πάνω στους άλλους, αναμετρώντας τους άλλους με τον εαυτό μας.* (Kester, 2004).Η ίδια η *ουσιοκρατική κοινότητα* δεν αρνιέται το *τετελεσμένο* που εκθέτει, ως μια *τετελεσμένη* (οριοθετημένη) κοινότητα[18] γιατί θεωρεί ότι το *τετελεσμένο* είναι βαθιά κοινοτιστικό.

Όμως η κοινότητα είναι η *ύπαρξή μου έξω από τον εαυτό μου* (αναφέρει ο Jean-Luc Nancy) κάτι που δεν σημαίνει ότι η ύπαρξή μου επανεπενδύεται διαλεκτικά σε σχέση με την κοινότητα, ως επίσης ένα άλλο εξωτερικό υποκείμενο, αλλά ότι διεκδικεί και καταλαμβάνει αποκλειστική θέση συνύπαρξης μέσα στην κοινότητα που καταστρέφει την εσώτερη σχέση με τον εαυτό (τον ατομισμό).
Η κοινότητα (για τον Jean-Luc Nancy) γίνεται η παρουσία της γενέθλιας θνητότητας των μελών της αφού δεν υπάρχει κοινότητα αθάνατων και σημαίνει την υπενθύμιση του τετελεσμένου γεγονότος του θανάτου. Ρυθμίζεται στη γενεολογία και στο θάνατο και συγχωνεύεται ή αποκαλύπτεται στον θάνατο των άλλων, πάνω στην εγγενή αδυναμία να δουλέψει έξω από τον θάνατο ο οποίος εγγράφεται σε αυτήν. (Nancy, 1991).
Για τον Jean Luc Nancy η ιδέα της ύπαρξης του *΄να-είσαι΄* θεωρείται ως το *΄να-είσαι-μαζί΄*[19] (Nancy, 2000), αποκτώντας μια αναπόφευκτη σύζευξη με διαφορετικές μοναδικότητες. Συνεπώς ο εαυτός υπάρχει *΄μαζί-με΄* εκείνο που τον κατασκευάζει.
Όμως προϋπόθεση για να πούμε αληθινά *΄εμείς΄* είναι πρώτα το *΄να-είμαστε-μαζί΄* και *΄να-έχουμε-κάτι-κοινό΄*, *΄να-ανοίκουμε΄* κάπου και *΄να-ζούμε-δίχως-σχέσεις΄*[20].
Το *΄εμείς΄* (σύμφωνα με τον Jean Luc Nancy) δεν γίνεται υποκείμενο στον όρο της ταυτοποίησης του εαυτού, ούτε στοιχειοθετείται από υποκείμενα, αλλά αφορά κεντρικό ερώτημα της διυποκειμενικότητας. (Milevska, 2007).

ανούσια (μη-ουσιοκρατική) κοινότητα: μοναδικότητα

Ο πολιτικός φιλόσοφος Giorgio Agamben αναφέρει ότι το *΄να-είσαι-μαζί΄* και χώρια ως κάτι διακριτό στην κοινότητα θεωρείται τρομακτικό για την κοινότητα, και ουσιαστικά εχθρικό για την πολιτεία. Η συνθήκη της κοινότητας απορρίπτει κάθε κοινή ταυτότητα του συν-ανήκειν βασισμένη στην μοναδικότητα. (Agamben, 2007).
Αντίστοιχα για τον Jean-Luc Nancy η κοινότητα θέτει το ερώτημα της *μοναδικότητας* των ανθρώπων.

Ο Giorgio Agamben προτείνει ένα διαφορετικό είδος κοινότητας[21], την οποία χαρακτηρίζει ως μια *μοναδικότητα χωρίς ταυτότητα, απελευθερωμένη από το λανθάνον δίλημμα* της ατομικότητας και της καθολικότητας. (Agamben, 2007).
Μια *κοινή και απόλυτα έκθετη μοναδικότητα* (όπως αναφέρει) θα ήταν ικανή να εισάγει τους ανθρώπους, *οποιαδήποτε όντα* (πολλαπλότητες) *σε μια κοινότητα χωρίς προϋποθέσεις και χωρίς υποκείμενα* (σταθερά, με σταθερές και χαρακτηρισμένες ιδιότητες).
Οτιδήποτε και οποιοδήποτε πράγμα (σύμφωνα με τον Giorgio Agamben) που χαρακτηρίζει την μοναδικότητα *δεν χαίρει κάποιας συγκεκριμένης ταυτότητας, η όποια παραμένει* απροσδιόριστη, οριακή, και εξωτερικευμένη ως έννοια (που στρέφεται προς τα έξω) και *ορίζεται μόνο διαμέσου της σχέσης της, στο σύνολο των πιθανοτήτων της*. (Agamben, 2007).
Αντιλαμβάνεται την κοινότητα ως μια *εξωτερικότητα που επικοινωνεί μονάχα τον εαυτό της* και όχι τις βιογραφίες της ή άλλες εικόνες του κοινού φαντασιακού της. (Agamben, 2007).

Όμως από την οπτική της κοσμοαντίληψης ενός κρατικού βιοελέγχου, *οι οποιεσδήποτε* διαφορετικότητες, *-μοναδικότητες,* άνευ κάποιας αναπαριστάμενης ταυτότητας, αποτελούν φόβο και απειλή (όπως το πλήθος των Hardt & Negri) .
Δεν μπορούν να συγκροτήσουν μια κοινωνία γιατί δεν ενέχουν μια εγγενή ταυτότητα την οποία θα επιδίωκαν να την υπερασπιστούν ή κάποιον (κοινό) *δεσμό* ο οποίος προκύπτει από το κοινό *συν-ανήκειν* που θα διεκδικούσαν ή θα αξίωναν, *για να αποζητήσουν αναγνώριση*.
Και ενώ ένα κράτος (όπως αναφέρει ο Giorgio Agamben) μπορεί να αποδεχτεί και να αναγνωρίσει κάποιο άλλο κράτος μέσα στην επικράτειά του, *δεν μπορεί σε καμία περίπτωση να ανεχθεί* (*τρομάζει στην ιδέα*) *οι μοναδικότητες*[22] *να μπορούν να συστήνουν ανούσιες κοινότητες, σε μια συσπείρωση που κατά κανένα τρόπο δεν αφορά μια ουσία,* ή μια *κοινή φύση,* -υπάρχοντας *χωρίς να επικυρώνουν τα μέλη της κάποια κοινή ταυτότητα.* (Agamben, 2007).
Τα μέλη σε αυτές τις κοινότητες ως τα οποιαδήποτε τυχαία όντα θα *συμμετέχουν* στο *΄είναι-κοινό-τους΄ χωρίς να υποτάσσονται* στο *΄κοινό-είναι-τους΄, κάτω από την όποια αναπαριστάμενη προϋπόθεση συμμετοχής* στο κοινό συν-ανήκειν.

Η μοναδικότητα (ενικότητα) δεν καταλαμβάνει κάποιον τόπο στο επίπεδο του ατόμου, δεν έχει τη φύση ή την κατασκευή ατομικότητας, αλλά συνδέεται με τη έκσταση[23] (δηλαδή την κοινότητα) που συμβαίνει στην μοναδική-ιδιαίτερη στιγμή της συνύπαρξης. Όμως η κοινότητα απορρίπτει για τον εαυτό της την έκσταση.
Ο Jean-Luc Nancy θεωρεί ότι ο πόλος της έκστασης συνδέεται με το φασιστικό όργιο (Nancy, 1991) ενώ ο πόλος της κοινότητας συνδέονταν για τον Georges Bataille με την ιδέα του κομουνισμού (χωρίς εδαφική επικράτεια).
Η συνύπαρξη (κοινή ύπαρξη) σε κοινότητα σημαίνει την έκθεση των μοναδικοτήτων, αλλά έχει να κάνει επίσης με την διακοπή των μοναδικοτήτων (ή με την διακοπή από τη διαθεσιμότητα που είναι οι μονάδες)[24].
Όμως δεν είναι προφανές ότι μια κοινότητα μοναδικοτήτων θα πρέπει να εντοπίζεται ή να οριοθετείται γύρω από τον ΄άνθρωπο΄ ή τον ΄υπεράνθρωπο΄ αφού θα πρέπει να συμπεριλαμβάνει και το ΄ζώο΄ ή το ΄μη-ανθρώπινο΄ (Nancy, 1991) (είτε το *cyborg* ως μια συγκροτούμενη διαφορετικότητα από μοναδικότητες ειδών).

κοινοτιστικές (διαλογικές) **εικαστικές πρακτικές: κριτική**

Ο Grant Kester[25] σημειώνει ότι *ο όρος κοινότητα στις εικαστικές τέχνες, στην περίοδο των δεκαετιών του ΄60 και ΄70 αναφέρονταν σε επισημάνσεις του δημόσιου (λ.χ των φτωχών ή της εργατικής τάξης (...) αποξενωμένων από τα Ιδρύματα υψηλής τέχνης).*

Ο ιστορικός και κριτικός τέχνης Hal Foster[26] θεωρεί ότι η συζήτηση της κοινότητας είναι καθοριστική στις εικαστικές δουλειές ως ένας τρόπος να κάνει κανείς τέχνη μέσα στο δίπτυχο των συνομιλητικών -κοινωνικών περιβαλλόντων που υπογραμμίζουν οι ανεπίσημες *κοινότητες*, και ως ένας τόπος που συναθροίζει και ταυτόχρονα διασπείρει. (Foster, 2003).
Η ιδέα της *κοινότητας* στις τέχνες αποκτά συνήθως μια ουτοπική χροιά, ενώ η συνεργασία που απορρέει από τις κοινοτιστικές πρακτικές φαίνεται να αντιμετωπίζεται ως κάτι καλό από μόνη της, και συχνά εμφανίζεται ως απάντηση σε μια ερώτηση που αρκετές φορές δεν τίθεται καν. (Foster, 2003).
Ο Christian Kravagna[27] θεωρεί ότι ο προσανατολισμός της αισθητικής δράσης για τον σκοπό της συμφιλίωσης στην κοινωνική σφαίρα και της πολιτικής συμμετοχής, δηλώνει μια εγγύτητα, αφενός προς την *σχεσιακή αισθητική,* και αφετέρου *προς την κοινωνική θεωρία του κοινοτισμού.* (Kravagna, 1998).
Θεωρεί ότι γενικότερα μια εικαστική δουλειά που απορρέει από μια ιδιαίτερη *κοινότητα,* ή την ενσωματώνει*, εμπλέκοντας κάποιους ως συμμετέχοντες ακόμη και ως συνεργάτες* μέσα από μια *΄διαλογική κατασκευή΄*, *ενεργοποιεί* σαφώς θετικά τους θεατές. (Kravagna, 1998).
Οι εικαστικές δουλειές που γίνονται σε συνεργασία με *πολιτικά συνεκτικές κοινότητες*[28] (σύμφωνα με τον Grant Kester) *τείνουν να χαρακτηρίζονται από μια πιο αμοιβαία διαδικασία διαλόγου και κοινής εκπαίδευσης με τον εικαστικό ο οποίος επίσης μπορεί να μαθαίνει από την κοινότητα.* (Kester, 2004).
Θεωρεί (ο Grant Kester) ότι *ο μόνος δρόμος που απομένει για τις κοινοτικά-βασιζόμενες πρακτικές στην τέχνη* είναι να προσεγγίζουν την κοινότητα μέσω της κριτικής του Jean-Luc Nancy, δηλαδή χωρίς να αντιμετωπίζεται η κοινότητα ως πολιτικά συνεπής ή συνεκτική και άκαμπτη ολότητα και χωρίς επίσης τα μέλη της να αντιμετωπίζονται ως ακατέργαστο υλικό στα χέρια των εικαστικών.
Εκτιμά ότι θα πρέπει να παράγονται εικαστικές δουλειές οι οποίες θα εμφανίζουν *την μη-προβλεψιμότητα* της κοινότητας, *ως ένα ουσιώδες συστατικό προς απρόσμενες νέες οράσεις που θα αναδύονται από τις συλλογικές διαδράσεις ή τις διαλογικές συναντήσεις* στις απαιτήσεις του *΄εδώ-και-τώρα΄* των εικαστικών (οι οποίοι συνήθως δραστηριοποιούνται σε κοινωνικά κινήματα). (Kester, 2004).

Η Sarah Browne[29] στη δημόσια συνομιλία της με τον Grant Kester, διερευνά την επιρροή της έρευνας του Grant Kester στις εξελισσόμενες μορφές των συλλογικών και συνεργατικών πρακτικών. (Browne, 2007).
Οι δραστηριότητες που ανήκουν στις κοινωνικά ενασχολούμενες πρακτικές (όπως αναφέρει) ξεκινούν *από τις προσωρινές δημόσιες δουλειές στις κοινοτιστικές τέχνες και στις διάφορες μορφές πολιτιστικού ακτιβισμού,* ως *ένα σύνολο διευρυμένων πρακτικών που έρχονται από τη δεκαετία του ΄60.* Αυτές θέτουν κατά προτεραιότητα την επικύρωσή τους από την εμπλεκόμενη (τοπική) *κοινότητα* και τους συμμετέχοντες, παρά από τον κόσμο της διεθνούς τέχνης, αφού διευθύνονται έξω από αυτούς τους κύκλους και *΄έξω από τους τοίχους των αιθουσών τέχνης΄*, στοχεύοντας όμως στην παγκόσμια προβολή (Browne, 2007) των ζητημάτων που διαπραγματεύονται.
Όμως στο ερώτημα το οποίο απευθύνει η Sarah Browne, για το ποιος είναι αρμόδιος να μιλήσει για λογαριασμό μιας κοινότητας[30], θεωρεί ότι τα πολιτιστικά προγράμματα διεκδικούν οφέλη που επιτρέπουν την υποκατάσταση της δραστικής κοινωνικής πολιτικής. Οι εικαστικοί συχνά βρίσκονται αντιμέτωποι με τον κίνδυνο να χρησιμοποιηθούν σαν ΄κρατικοί πράκτορες΄ λόγω του ότι επιχορηγούνται κρατικά, και επίσης οι κοινοτιστικές πρακτικές να χρησιμοποιηθούν ως ένα εργαλείο εκμετάλλευσης από το κράτος εξασθενίζοντας μέσα από την εξάπλωσή τους, την κοινωνική αντίδραση ή την προβαλλόμενη δυσαρέσκεια ή αντίσταση από τους πολίτες στο επίπεδο των διεκδικήσεων[31]. (Browne, 2007).

Ο όρος *΄κοινότητα΄* σε αυτήν την περίπτωση σύμφωνα με την Sarah Browne σημαίνει στην πραγματικότητα την *κρατικά εποπτευομένη χρησικτησία της διαφοράς,* ιδωμένη ως μια εχθρική περιοχή η οποία θα πρέπει να κατακτηθεί (να αφομοιωθεί, να αλλοιωθεί, ή να αλωθεί) από τους εικαστικούς (Browne, 2007) με την επιστράτευση συγκαλυμμένα, πιο έμμεσων και σύντομου χρόνου, προβεβλημένων τρόπων.

Κάτι που παραμένει αθέατο, αναφέρει η Miwon Kwon[32], στις κοινοτιστικές εικαστικές διαδικασίες είναι ότι οι δυνάμεις των θεσμικών και γραφειοκρατικών πλαισίων που μεσολαβούν και κατευθύνουν τις κοινοτικές παραγωγές στην τέχνη που εντοπίζονται στην ταυτότητα, την διαμορφώνουν τροποποιητικά. (Kwon, 2004).
Ο Christian Kravagna επιβεβαιώνει ότι *κάποιοι αντιλαμβάνονται την κοινότητα ως προϋπάρχουσα και για αυτό τείνουν να της αποδώσουν μια (πάγια) ταυτότητα.* Όμως πάλι *για άλλους η κοινότητα είναι ένα παροδικό φαινόμενο με υπάρχον δυναμικό προς ανάπτυξη που αναδύεται στην πορεία της εικαστικής δουλειάς.* (Kravagna, 1998 σ. 9).
Η Miwon Kwon επισημαίνει ότι ο Grant Kester ασκεί κριτική στις μορφές της *ουσιοκρατικής κοινότητας* απαιτώντας όμως μια μονολιθική συλλογικότητα πάνω και απέναντι προς τις ιδιαίτερες ταυτότητες των μελών που την αποτελούν.
Θεωρεί (η Miwon Kwon) ότι η *βασιζόμενη-στην-κοινότητα τέχνη* θα πρέπει να προσεγγίζεται από τους εικαστικούς *ως ένα προβαλλόμενο εγχείρημα συλλογικής πράξης, παρά ως μια περιγραφική επιχείρηση* για διεκπεραίωση.

Ο Grant Kester θεωρεί ότι η Miwon Kwon γίνεται αρκετά επιφυλακτική απέναντι στις εικαστικές δουλειές στις οποίες συμμετέχουν τα μέλη κοινοτήτων ή συλλογικοτήτων που βασίζονται στην υπάρχουσα υποδομή συνεργασιών, αντιμετωπίζοντας τελικά τα μέλη της προϋπάρχουσας κοινότητας ως μισθωτούς εργαζόμενους παρά ως *μοναδικότητες-σε-αναμονή,* όπως θα έπρεπε σύμφωνα με τον Jean-Luc Nancy.
Η κοινότητα (αναφέρει η Miwon Kwon) *περιορίζεται από ένα σύνθετο δίκτυο κίνητρων, προσδοκιών και προβολών* στο οποίο *μετέχουν τα εκθεσιακά προγράμματα των Ιδρυμάτων, προκαθορίζοντας την φύση των συνεργασιών,* παρεμβαίνοντας στη διαμόρφωση των ταυτοτήτων των συμμετεχόντων (κάτι με το οποίο συμφωνεί ο Grant Kester) (Kwon, 2004) και επισημαίνει πως τα κριτικά εφόδια του Grant Kester ανακλούν τις δυσκολίες που εμφανίζονται στον προσδιορισμό ενός αποτελεσματικού ορισμού για την κοινότητα στο σημερινό της πλαίσιο. (Kwon, 2004).
Σύμφωνα με τον Jean-Luc Nancy και την Miwon Kwon (αναφέρει ο Grant Kester), *οι εικαστικοί θα πρέπει να τίθενται μονομερώς στο να ΄ενεργοποιούν΄ ή να ΄δημιουργούν΄ αδρανείς (ανενεργές) κοινότητες βασιζόμενοι στην ΄΄παραγωγική πιθανότητα της αμφιβολίας και της αστάθειας της* (κοινότητας)*΄΄* παρά να εργάζονται στα υπάρχοντα πλαίσια. (Kester, 2004). Όμως η Miwon Kwon αφήνει ανοικτό το ενδεχόμενο *να αναδύεται μια προσωρινή κοινότητα μέσα από το ειδικό θεσμικό πλαίσιο το οποίο υπονομεύει ο εικαστικός ή το πολιτισμικό Ίδρυμα.* (Kwon, 2004).
Αποδομώντας την ιδέα μιας προϋπάρχουσας πολιτικά συνεκτικής κοινότητας (που η Miwon Kwon ισχυρίζεται ότι ο Grant Kester δεν την διαφοροποιεί από τη νεότερη *΄δημιουργημένη΄*), η ταυτότητά της διακρίνεται ως προαποφασισμένη και τετελεσμένη από τα μέλη της που δεν επενδύουν στην άμεση και αδιαμεσολάβητη σχέση τους, πριν από την συνάντηση με εξωτερικά υποκείμενα ή ομάδες κοινοτικά εμπλεκόμενων εικαστικών. (Kwon, 2004).

Η Miwon Kwon σημειώνει επίσης ότι η έννοια της κοινότητας είναι *εξίσου διαθέσιμη στον νέο-συντηρητισμό ενός ΄ακτιβισμού΄ που δικαιολογεί δράσεις, ακόμη και βίαιες, απέναντι σε μη-προνομιούχες και αποστερημένες από πολιτικά δικαιώματα ομάδες μειονοτήτων.* (Kwon, 2004). Σημειώνει ότι η ιδέα της κοινότητας (για την Iris Marion Young[33]) είναι αρκετά

προβληματική, αφού οραματίζεται τυπικά *΄΄μικρές, πρόσωπο-με-πρόσωπο, αποκεντρωμένες ενότητες΄΄* ως προτιμούμενη κλίμακα διάδρασης για τις κοινωνικές σχέσεις,
πράγμα που θέτει ρομαντικά την κοινότητα κατά την γνώμη της σε μια *θεμελιωδώς νοσταλγική φαντασία που ανήκει στην προ-αστική ύπαρξή της*, κάτι που θεωρεί ότι σε πρακτικό επίπεδο παρουσιάζει αδυναμία να υπάρξει στις δικές μας μεταβιομηχανικές μαζικές αστικές κοινωνίες. (Kwon, 2004).

Οι CAE (*Critical Art Ensemble*) εντοπίζονται στα *τακτικά τεχνοπολιτικά μέσα* (*tactical media*) στη δημόσια σφαίρα. Βλέπουν καχύποπτα τις κοινότητες που εντοπίζονται εδαφικά και διακρίνονται από κοινά εθνογραφικά και γεωγραφικά χαρακτηριστικά, και προσδιορίζονται από γραφειοκρατικούς μηχανισμούς. (CAE, 1996).
Θεωρούν ότι οι οργανωμένες κοινότητες λόγω του μεγέθους τους δεν προσφέρονται για την ανάπτυξη προσωπικών διαδράσεων ανάμεσα στους ανθρώπους.
Αναφέρουν ότι μέσα από την *βασιζόμενη-στη-κοινότητα-τέχνη*, επίσης ως μια αναπτυσσόμενη γραφειοκρατική κατηγορία από τα Ιδρύματα, ζητούν από τους εμπλεκόμενους εικαστικούς να αναπαραστήσουν τις παραδοσιακές εναπομένουσες κοινότητες.
Όμως αυτές οι κοινότητες λειτουργούν ως απόξενες περιοχές για τους εικαστικούς οι οποίοι αναλώνονται, καθώς δεν γίνονται μέλος τους, να βρουν χρήματα για να υποστηρίξουν το κοινοτικό καλλιτεχνικό τους πρόγραμμα. (CAE, 1996).
Οι CAE θεωρούν ότι οι ομάδες που διαμοιράζονται κοινά χαρακτηριστικά και γεωγραφία δεν θα πρέπει να θεωρηθούν ότι συνιστούν κοινότητα (που ποτέ δεν ήταν).
Αντίθετα οι *τοπικές οργανώσεις βάσης* οι οποίες δεν θα πρέπει να συγχέονται με την παραδοσιακή κοινότητα, εργάζονται *από-τα-κάτω* (*bottom-up*) στο πνεύμα ενός πηγαίου εθελοντισμού και όχι καταναγκαστικά, μέσα από συμπεριφορές που αναδύονται χωρίς να είναι απαραίτητη μια κεντρική ρυθμιστική φιγούρα (λ.χ. του εικαστικού) που θα καθοδηγήσει και θα οργανώσει την κατάσταση ή θα καθορίσει την πολιτική της. (CAE, 1996).
Αντίθετα για τους (CAE) η κοινότητα μπορεί να υπάρχει ως μια κοινωνική τάξη με έναν ελάχιστο καταμερισμό εργασίας (όπως όλες οι ουτοπίες), πέρα από τη μονιμότητα της εγκατάστασής της, για την επέκταση ισότιμων εξαρτημένων σχέσεων μη-φυλετικών δεσμών στα μέλη της είτε απέναντι στον φετιχισμό της ιεραρχίας, που στη βάση της, η διευρυμένη οικογένεια αποτελεί τη στερεή βασική μονάδα της (CAE, 1996) (τον πυρήνα της).

Η Miwon Kwon θεωρεί πως εφόσον η κοινότητα σύμφωνα με τον Jean-Luc Nancy δεν μπορεί να αφορά το παραγόμενο προϊόν (να βασίζεται στο εργάσιμο της δουλειάς), αντίστοιχα δεν θα έπρεπε να ορίζεται ως κοινότητα στα πλαίσια ούτε μιας εικαστικής δουλειάς ή ενός εικαστικού προγράμματος.
Κατά την άποψή της η κοινότητα προβάλει ως πρόκληση ώστε να σχηματοποιηθεί *το μη-εργάσιμο της ίδιας της κοινότητας* (όπως και ο Grant Kester).
Αυτό σημαίνει ότι μέσα από την αδυναμία του συλλογικού σώματος της κοινότητας, που εμπεριέχει αντιλογίες, αυτή η αδυναμία μπορεί να είναι μια καλοδεχούμενη υπόσχεση πάνω στην οποία η *συλλογική εικαστική πράξη* μπορεί να θεωρητικοποιηθεί, αντικρούοντας την ίδια την *΄βασιζόμενη-στην-κοινότητα-τέχνη΄* μέσα από το ανέφικτο της κοινότητας.
Το ΄αδύνατο΄ της κοινότητας μπορεί να επαναπροσδιορίζει την *΄βασιζόμενη-στην-κοινότητα΄* τέχνη ως συλλογική εικαστική πράξη και ως επιχείρηση προβολής των διαφορετικών πολλαπλών τόπων που μεσολαβούν στις συνθήκες *διάδρασης* που επιτελούνται από την επαφή εικαστικών καλλιτεχνών και πολιτιστικών Ιδρυμάτων.
Συνεπώς η Miwon Kwon προτείνει ότι θα μπορούσε να παραχθεί μια *νέα κριτική δημόσια τέχνη* (εικαστικός + κοινότητα + κοινωνικό ζήτημα = *νέα-κριτική-δημόσια-τέχνη*)

συμμετέχοντας στη μετατόπιση της εστίασης της δημόσιας τέχνης από τον *δημόσιο χώρο* και τα σταθερά εμβληματικά προφίλ της κοινότητας προς τους κοινωνικούς μετασχηματισμούς στους *τοπικούς πολιτισμούς*. (Kwon, 2004).
Η Miwon Kwon κατανοεί τους όρους του Jean-Luc Nancy, *΄μη-εργάσιμο΄* και *΄αδρανές΄* για την κοινότητα, κάτω από την άποψη ότι είναι θεμιτό, η κοινότητα να νομιμοποιείται να θέτει εκείνη ερωτήματα μέσα από την δική της νομιμότητα (θεσμική διάσταση).
Θεωρεί πάνω στην ατελή διάσταση της συλλογικής κοινωνικής διαδικασίας ότι ο μόνος τρόπος ίσως εμπλοκής με την κοινότητα είναι να φανταστεί κανείς την κοινότητα στη βάση της κριτικής της επιβεβαιωμένης μη-εγκατάστασής της κάτω από το φορτίο της εγκατάστασής της στο παρελθόν. (Kwon, 2004).

Η Suzana Milevska θεωρεί ότι η ιδέα της κοινότητας δέχεται έντονη κριτική από μια μεταποικιοκρατική οπτική προς τις τέχνες και τα πολιτιστικά Ιδρύματα.
Κατανοεί ότι δεν προκύπτει η ιδέα της κοινότητας και του κοινοτισμού αυθόρμητα, ως μια θετική απάντηση απέναντι στα φιλοσοφικά κείμενα και τις εικαστικές πρακτικές (με βάση τον τρόπο που αυτά προβάλλονται ως κοινωνική απαίτηση) για την συμπερίληψη από τις τέχνες, των περιθωριοποιημένων ομάδων, των πολιτών που αποκλείστηκαν από τη δημόσια σφαίρα και από το ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον, ή από την συμμετοχή τους στην δημόσια ζωή. (Milevska, 2007).
Για την Lucy Lippard[34] *κοινότητα δεν σημαίνει να καταλάβουμε τα πάντα για όλους και να επιλύσουμε όλες τις διαφορές, σημαίνει να γνωρίσουμε πώς να δουλέψουμε με τις διαφορές αυτές, όσο αυτές αλλάζουν και εξελίσσονται.* (Lippard, 1995).
Θεωρεί ότι είναι αναγκαίο να μάθουμε να συνεργαζόμαστε μέσα από τις *εμπαθητικές πρακτικές (την ενσυναίσθηση) και την ανταλλαγή που είναι οι λέξεις κλειδιά για την επαφή με εκείνους που μας είναι ανοίκειοι, απορρίπτοντας τις δόλιες* (εξιδανικευμένες ή εξωτικές) *απόψεις περί της ΄ποικιλίας΄ που απλά ουδετεροποιούν την διαφορά.* (Lippard, 1995).

.6. Συλλογικές Εικαστικές Διαλογικές Πρακτικές: Συμμετοχικότητα

συμμετοχή: ιστορικά

Ο Christian Kravagna στο άρθρο του[35] αναφέρει ότι η συμμετοχή ως πρακτική (ή διεκδίκηση) έπαιξε σημαντικό ρόλο στην τέχνη του 20ου αιώνα, ασκώντας θεσμική κριτική, θέτοντας ζητήματα αυτοκριτικής της τέχνης, και απευθύνοντας ερωτήματα σχετικά με τις αποστάσεις ανάμεσα στην τέχνη, στη *΄ζωή΄* και στην κοινωνία. (Kravagna, 1998).
Για τον Hal Foster η προνομιούχος θέση που αποδίδουν οι εικαστικές τέχνες στην ιδέα της *συμμετοχής* αναλογεί σε ένα επίπεδο ασθενούς, μερικής απασχόλησης υποκατάστατου εργασίας και απειλείται στις υπόλοιπες σφαίρες της ζωής είτε έχει ενσωματωθεί σε ανταγωνιστικά σκληρά εργασιακά περιβάλλοντα. (Foster, 2003).

Η πρωτο-ιστορία της συμμετοχικής τέχνης, *ως υποενότητα του κεφαλαίου της ιστορίας της πρωτοπορίας* (σύμφωνα με τον Christian Kravagna), μπορεί να εντοπιστεί στις προκλήσεις του κινήματος των Νταναϊστών και στις πράξεις υπονόμευσης του Ρώσικου Κονστρουκτιβισμού και του Προντουκτιβισμού.
Το γενικότερο ιδεολογικό πολιτικό αίτημα για συμμετοχή (όπως αναφέρει ο Christian Kravagna) πρόσθεσε επαναστατικό περιεχόμενο στην έννοια της συμμετοχής, ενσωματώνοντας την ιδέα της συμμετοχής στο έργο τέχνης και οδηγώντας στη συνέχεια έτσι στην κατάσταση της *΄διάλυσης της τέχνης στην πράξη της ζωής΄*.
Αναμόρφωσε την τέχνη μέσα από το δημοκρατικό αίτημα (συμμετοχής, εκδημοκρατικοποίησης), *είτε τροφοδοτώντας την με λιγότερο πολιτικό περιεχόμενο μέσα από την παιγνιώδη διάθεση, είτε μέσα από την εκδήλωση διδακτικού και* εκπαιδευτικού *περιεχόμενου.* (Kravagna, 1998).
Στη συνέχεια μετά τον Β΄ παγκόσμιο πόλεμο η χρήση των συμμετοχικών μεθόδων διευρύνθηκε κυρίως από το Fluxus (τη σχολή του John Cage[36], και τον Rauschenberg[37]), τα *Happenings* (του Allan Kaprow), και τα όρια μεταξύ τέχνης και ζωής γεφυρώθηκαν μέσα από τη μεταλλαγή του κοινού (ακροατήριου), από παραλήπτες ή αποδέκτες, σε συνεργάτες ή εκτελεστές (*co-performers*).
Η νεο-πρωτοπορία του ΄50 εμποτίστηκε στην ιδέα της παρέμβασης μέσα στην πραγματικότητα της ζωής από τα εικαστικά *Γεγονότα* και *Συμβάντα* (*Events* & *Happenings*) που περιλάμβαναν διαδικασίες πραγματικού-χρόνου.

Δεξαμενή για το είδος αυτών των συμμετοχικών δράσεων αποτέλεσαν οι καθημερινές επιτελέσεις, οι επαναλαμβανόμενες πράξεις (ή ρουτίνες) που ενσωμάτωναν κυριολεκτικές προσφιλείς δράσεις στη ζωή.
Η ανάμειξη της τέχνης με τη ζωή[38] (Allan Kaprow) και όχι η διάχυση της ζωής μέσα στην τέχνη (όπως στο Fluxus) αντιπάλευε τη *΄συγκεκριμένη τέχνη΄* (*concrete art*)[39] όπου η τέχνη διαλύονταν στην ΄πραγματική ζωή΄.
Ο εικαστικός Allan Kaprow εργάστηκε στο πεδίο των *πρακτικών ως έρευνα*, επηρεασμένος

από την ιδέα της *΄τέχνης ως εμπειρίας΄ ανακαλύπτοντας προεκτάσεις αισθητικής εμπειρίας μέσα από τη συμμετοχή*, όπου η ίδια *η ανάληψη δράσης αποτελεί τη συνθήκη της εμπειρίας*. (Kravagna, 1998).
Η Claire Bishop[40] αντλεί την κριτική της εστιάζοντας στις περιόδους των δεκαετιών του ’60 και ’70 όπου οι κοινωνικά προσανατολισμένες πρακτικές ανά τον κόσμο στα επίπεδα της ζωής, ανοίγονταν προς την ενθάρρυνση συνθηκών συμμετοχής για το κοινό[41].

Η συμμετοχική τέχνη ανήκει σε ένα γενικότερο πλαίσιο εικαστικών πρακτικών, που στην δεκαετία του ΄90 συνάρθρωνε ετερόκλιτες πρακτικές κάτω από τον προσδιορισμό *΄νέο-είδος-δημόσιας-τέχνης΄*[42] με εναλλακτικούς προσδιορισμούς που σήμαιναν διαφορετικές κατευθύνσεις μορφών συμμετοχικότητας όπως: *΄τέχνη-βασιζόμενη-στην-κοινότητα΄*, *΄τέχνη-δημόσιου-ενδιαφέροντος΄* (Kravagna, 1998 σ. 9), *΄τέχνη-προσανατολισμένη-στην-κοινότητα΄*, όσο επίσης και επιμέρους προσδιορισμούς με έμφαση στο υποκείμενο όπως: *-κοινωνικά εμπλεκόμενη δημόσια τέχνη*, *-δημόσια τέχνη της φροντίδας* και, *-διαδραστική τέχνη* (για ετερόκλητο κοινό). (Lacy, 1995).
Οι συμμετοχικές αυτές μορφές απέδιδαν έμφαση στον κοινωνικό χαρακτήρα και στο περιεχόμενο κοινωνικών μορφών τέχνης που έθετε μια κοινωνικά προσανατολισμένη τέχνη μέσα από ένα είδος περισσότερο ερευνητικών εικαστικών πρακτικών που βρίσκονταν κοντά στην καθημερινή ζωή.
Σε αυτή την περιοχή θα μπορούσαμε να αναζητήσουμε τον διαλογικό χαρακτήρα ο οποίος συνενώνει τον αρχιτεκτονικό χώρο της πόλης στις κυριολεκτικές συνθήκες της ζωής με την ιδέα της ανάμειξης της τέχνης με την ζωή. Μέσα από πραγματικές δράσεις διευκολύνονται, κατασκευάζονται, ή αναπτύσσονται ερευνητικές δουλειές σε απόσταση από τα παραδοσιακά ιδεώδη για τα έργα τέχνης, με βάση την πεποίθηση ότι θα πρέπει να είναι σαφώς διαχωρισμένα (ή διαφοροποιημένα), αποστασιοποιημένα και αυτονομημένα από την ρέουσα πραγματικότητα.

Σχετικά με τους παραπάνω λεκτικούς καθορισμούς για τη συμμετοχική τέχνη, σίγουρα δεν πρόκειται ουσιαστικά για ΄νέες΄ πρακτικές όπως ισχύει για λ.χ. όσες διαπλέκονται με τις νέες τεχνολογίες (*net art* κ.α.) που επέφεραν τη δεκαετία του 2000 συνολικά διαφορετικές αντιλήψεις (μεταβάλλοντας όχι απλώς το περιεχόμενο της σκέψης όσων εμπλέκονται αλλά το περιβάλλον και τον φορέα της δράσης, αλλάζοντας ριζικά τα μέχρι πρότινος γνώριμα δεδομένα), -όσο για ένα είδος υβριδικών πρακτικών που έρχονται από τη δεκαετία του ΄70, ίσως περιθωριοποιημένων από τον θεσμικό, ελιτίστικο, κεντροθετημένο στο αντικείμενο, κόσμο της τέχνης. (Kravagna, 1998 σ. 9).
Οι εναλλακτικές αυτές προσεγγίσεις στην τέχνη μεταβιβάστηκαν από την γενικότερη κατηγορία *΄δημόσια τέχνη΄* του ΄70, -εμποτισμένες από την *΄περιβαλλοντική τέχνη΄* ως θεσμική κριτική και τα αυτόνομα εξωραϊστικά μεγάλα έργα ανάπλασης στους δημόσιους χώρους της δεκαετίας του ΄80 που συμμετείχαν αρκετές ειδικότητες (μηχανικοί, καλλιτέχνες, πολεοδόμοι, εκπρόσωποι κοινοτήτων κ.α.) για εξειδικευμένες τοποειδικές παρεμβάσεις στον τόπο που προσανατολίζονταν κριτικά (στις αρχιτεκτονικές χωρικές) υπάρχουσες φαινομενολογικές συνθήκες της μνήμης και της παράδοσης (λ.χ. ο *κριτικός τοπικισμός*, η *γλυπτική στο διευρυμένο τοπίο*, μιας όχι-γλυπτικής / *όχι-αρχιτεκτονικής* που φιλοδοξούσε να ανατρέψει την αξιωματική αρνητική συνθήκη ή την συμπληρωματικότητα του

προσδιορισμού των αστικών και των τοπιακών παρεμβάσεων).

Στην δεκαετία του ΄90 ως ένα επόμενο βήμα που τροφοδότησε αυτές τις πρακτικές στάθηκε η κοινωνική θεώρηση του τόπου, με στόχο σε αρκετές περιπτώσεις την συμμετοχή του τοπικού (αυτόχθονα, νομαδικού) πληθυσμού, -των ευάλωτων, ευαίσθητων κοινωνικών ομάδων, -των μειονοτικών κοινοτήτων[43].
Σύμφωνα με την Suzana Milevska[44] από τη δεκαετία του ΄90 μέχρι το πρόσφατο θεσμοκεντρικό περιβάλλον της *σχεσιακής αισθητικής* του Nicolas Bourriaud, επανεμφανίστηκαν στο προσκήνιο πρακτικές οι οποίες μοιράζονταν αρκετά στοιχεία με το πλαίσιο των πολιτικών γεγονότων του ΄60 (πόλεμος στο Βιετνάμ) που εκδηλώνονταν από εκφράσεις συμβάντων και γεγονότων ή δράσεων (*happenings, events*) που τροφοδότησαν με συμμετοχικά φαινόμενα την ευρύτερη σκηνή της τέχνης από τις αρχές του ΄60 στη Νέα Υόρκη όπως: ο *διευρυμένος* πειραματικός *κινηματογράφος*, τα ανεξάρτητα κανάλια σταθμών (με νεότερα είδη λ.χ.: φεμινιστικό βίντεο), το συμμετοχικό θέατρο (*The Living Theatre*).
Η μετατόπιση του ενδιαφέροντος από τα αντικείμενα στη συμμετοχή των υποκειμένων στην τέχνη (σημειώνει η Suzana Milevska) *οφείλεται στην επήρεια φιλοσοφικών και κοινωνικών θεωριών τις οποίες οικειοποιήθηκαν*: *-η μετα-εννοιολογική τέχνη, -η κοινωνικά και πολιτικά εμπλεκόμενη τέχνη, και -η ριζοσπαστική τέχνη του ακτιβισμού*[45]. (Milevska, 2007).
Η προϋπόθεση της συμμετοχής (υποστηρίζει η Suzana Milevska) διαφοροποιείται από την απλή εμπλοκή, την ψυχοσωματική, διανοητική – αντιληπτική (μινιμαλισμός) συμμετοχή, ή την σωματική ανάμειξη σε ένα εικαστικό περιβάλλον ή μια εικαστική εγκατάσταση, και προσλαμβάνεται ως *συνομιλητική διαλογική πράξη*.
Οι συμμετοχικές πρακτικές επίσης αντλούν το περιεχόμενό τους από τη θεωρία και τη σκέψη της κυβερνητικής, στα μοντέλα της συνομιλίας που εμπαιδώθηκαν σε αρκετά πεδία, μέσα από τις συνεργατικές διαδικασίες της ΄λήψης αποφάσεων΄, της αυτοδιευθυνόμενης δράσης, στα πολυφωνικά συμμετοχικά περιβάλλοντα που συνδιαλέγονται με παραμέτρους, συνθήκες και πράγματα.

διάγραμμα συμμετοχής: κατηγορίες, περιπτώσεις

Η Anna Dezeuze υιοθετεί τη διάκριση που είχε ο Christian Kravagna σχετικά με τους όρους διαδραστική, συμμετοχική και συνεργατική τέχνη:
.1. Η *διαδραστική τέχνη*[46]. (βλ. το κεφ.7)
.2. Η *συμμετοχική τέχνη* μπορεί να ερμηνευτεί ως ένας αναπτυσσόμενος έλεγχος από τον πνευματικό δημιουργό προς τους συμμετέχοντες κάτω από την χειρονομία της *δωρο-δοσίας* (Miwon Kwon) προς εκείνους, που προϋποθέτει τη συμμόρφωση και την αμοιβαία υποχρέωσή τους (Marcel Mauss).
.3. Η *συλλογική* (συνεργατική) *τέχνη* διαφέρει από τις δύο παραπάνω περιπτώσεις, *επιζητώντας τη διάλυση των διαφορών ανάμεσα στους παραγωγούς και τους αποδέκτες (ή τους εικαστικούς και το κοινό)*.

Πάνω στην αναζήτηση της διαφοράς ανάμεσα στη συμμετοχή και στη διάδραση με *΄νέα μέσα΄* εμφανίζονται αντικρουόμενες υποθέσεις.

Η Anna Dezeuze εστιάζει στη διαφορά τους γύρω από τον υπεύθυνο για τη συγκρότηση του περιεχομένου τους (λ.χ. τον εικαστικό ή τους συμμετέχοντες) θεωρώντας ότι:
α/. Στη *διαδραστική τέχνη το περιεχόμενο γεννιέται από τον εικαστικό και διευθετείται από τους συμμετέχοντες,*
β/. Στη *συμμετοχική τέχνη το περιεχόμενο γεννιέται από τους συμμετέχοντες και επιμελείται από τον εικαστικό ή / και την ομάδα των συμμετεχόντων.* (Dezeuze, 2010).

Η Suzanne Lacy[47] θεωρεί ότι αν κανείς αντιστρέψει την ιδέα της διαδραστικότητας που προτάσσει τον εικαστικό σε κεντρικό πυρήνα ανάπτυξης της δουλειάς και των αποφάσεων, θα μπορούσε να υποθέσει την εκδήλωση ενός συμμετοχικού μοντέλου χωρίς ιεραρχίες με κατεύθυνση, από-και-προς την εικαστική δουλειά, είτε από-και-προς το ακροατήριο. Σύμφωνα με αυτό το σκεπτικό (η Suzanne Lacy) σχηματοποιεί ένα αναλυτικό μοντέλο διαφορετικών επιπέδων συμμετοχής με βάση μια σειρά ομόκεντρων κύκλων που αντιστοιχούν σε διαφορετικούς βαθμούς υπευθυνότητας και ανάμειξης των εμπλεκόμενων προσώπων ή των ομάδων που συμμετέχουν στην εικαστική δουλειά, που θέτει την δουλειά σε κεντρικό πυρήνα ανάπτυξης.

.1. Ο πρώτος εξωτερικός ομόκεντρος κύκλος από το κέντρο (της δουλειάς) συμπεριλαμβάνει τους συνεργάτες, τους συν-προγραμματιστές, και τους συμμέτοχους (εικαστικούς-καλλιτέχνες ή τα μέλη της κοινότητας).
Ο ρόλος ή ο χαρακτήρας τους, κάτω από διαφορετικά επίπεδα εμπλοκής στην ενεργή λειτουργική δουλειά δεν είναι ξεκάθαροι ως προς το κέντρο, γιατί είναι εξελισσόμενοι και συνσχεδιάζονται ή προγραμματίζονται στην διαδρομή της. (Lacy, 1995).
.2. Ο επόμενος εξωτερικός ομόκεντρος κύκλος (ή το επίπεδο συμμετοχής) *περιλαμβάνει τους εθελοντές και τους περφόρμερ* (*performers*), *-εκείνους για τους οποίους και μαζί-με τους οποίους,* (εκτελείται) *υλοποιείται η εικαστική δουλειά,* όπως μέλη κοινοτήτων και αντιπροσωπείες οργανισμών. (Lacy, 1995).
.3. Ένας επόμενος εξωτερικός ομόκεντρος δακτύλιος (στο σχήμα που περιγράφει η Suzanne Lacy), περιλαμβάνει όσους έχουν άμεση εμπειρία της δουλειάς από την θέση του κοινού (του ακροατηρίου) που παρευρίσκονται στην εκτέλεση μιας δράσης (*performance*) ή επισκέπτονται μια εικαστική συμμετοχική εγκατάσταση, είτε συμμετέχουν σε κάποιο σχετικό εργαστήριο.
Η Suzanne Lacy συμπληρώνει ότι *τα αποτελέσματα σε μια δουλειά διαδραστικής δημόσιας τέχνης συχνά συνεχίζουν πέρα από το εκθεσιακό γεγονός ή την επιτέλεση* (*performance*) *και μεγεθύνονται από τους ακροατές οι οποίοι έχουν την εμπειρία της δουλειάς μέσα από τις αναφορές τους, τις τεκμηριώσεις και τις αναπαραστάσεις της δουλειάς*, που συνεχίζουν να διευρύνουν την επιρροή της. (Lacy, 1995).

Ο Alan S. Brown[48] καταγράφει βαθμούς συμμετοχικής εμπλοκής στο σύστημα-τέχνη[49] κατηγοριοποιώντας πέντε (5) είδη γενικότερων περιπτώσεων.
Οι περιπτώσεις αυτές συσχετίζουν τη στάση του θεατή (κοινού) ή του ειδικού (επιμελητή) με την καλλιτεχνική δουλειά.
Κυμαίνονται από την *ερμηνευτική*, την *παρατηρησιακή* και την *κριτική συμμετοχή* του θεατή (που επί της ουσίας δεν επηρεάζουν το τελικό αποτέλεσμα) μέχρι την παρεμβατική

συμμετοχή του ειδικού επιμελητή (ιστορικού κριτικού) που κατά κύριο λόγο μεθοδεύει τη δημιουργική διαδικασία.
Ο συνδυασμός διαφορετικών παραγόντων σε ότι αφορά: -τη δημιουργική, -την επιμελητική, -την ερμηνευτική, -την παρατηρησιακή, -τη διάχυτη συμμετοχή, καθορίζουν τη συμπεριφορά, τις ενέργειες, τους τρόπους και τις τακτικές) στο σύστημα-τέχνη.

.1. Η *δημιουργική συμμετοχή* επιζητά τη συνολική εμπλοκή (σωματική, -ψυχική, -πνευματική) του κοινού στην πράξη της εικαστικής δημιουργίας, που *θεωρείται μοναδική και ιδιοσυγκρασιακή*, καθοδηγούμενη από τον εικαστικό *ανεξάρτητα από το επίπεδο των δεξιοτήτων του κοινού*.
.2. Η *ερμηνευτική συμμετοχή* από τον ιστορικό ή τον κριτικό αφορά τις δημιουργικές θεσμιστικές πράξεις που παρουσιάζουν *προϋπάρχοντα ατομικά ή συλλογικά έργα τέχνης προσθέτοντάς τους αξία*.
.3. Η *επιμελητική συμμετοχή* αφορά τη δημιουργική συνεισφορά του επιμελητή στον τρόπο της παρουσίασης κάποιας δουλειάς μέσα από την οργάνωση, την ταξινόμηση και την έκθεσή της.
.4. Η *παρατηρησιακή συμμετοχή* αναφέρεται στην προσωπική σχέση του κοινού με το έργο που υποκινεί από την *προσδοκία της αξίας*.
.5. Η *διάχυτη συμμετοχή* του κοινού εμπλέκει ασυνείδητα την βιωμένη εμπειρία.

Η Claire Bishop[50] εκφράζει την αντίληψη γύρω από τη συμμετοχή του κοινού, πέρα από την αποκαλούμενη (όπως αναφέρει) *διαδραστική τέχνη*[51] που περιλαμβάνονται κυρίως τα ΄νέα μέσα΄ γύρω από νέες τεχνολογίες, σε μια καταγωγική συνέχεια και συγγένεια με την τέχνη των ηλεκτρονικών μέσων του 1960.
Τα τρία (3) στοιχεία ενδιαφέροντος που διακρίνει στη συμμετοχική τέχνη είναι:
.1. Η *ενεργοποίηση* των υποκειμένων (ενεργό υποκείμενο).
.2. Τα συλλογικά *πνευματικά δικαιώματα* της δουλειάς.
.3. Η παραγωγή *κοινότητας*[52].

συμμετοχικές εικαστικές πρακτικές: κριτική

Ο Boris Groys[53] θεωρεί ότι μετά την ανακοίνωση του θανάτου του ΄καλλιτέχνη΄ σε συμβολικό επίπεδο, υπονοείται πράγματι αυτός ο θάνατος στα εικαστικά μέσα από τις κατευθύνσεις των σημερινών πρακτικών της σύγχρονης τέχνης.
Πιστεύει ότι *πολύ περισσότερο, οι συνεργατικές δουλειές τείνουν να ενθαρρύνουν τη συμμετοχή του κοινού* και *να ενεργοποιούν το κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο ξετυλίγονται αυτές οι πρακτικές* (…) *οι οποίες αποκτούν μια συμβολική οικονομία αναγνώρισης και φήμης*. (Self-Design and Aesthetic Responsibility , 2009).
Όπως διαπιστώνει, ο τύπος παραγωγής διαμορφώνεται πέρα από το πρόσωπο –καλλιτέχνης, από συνεργασίες και συμμετοχές σε πιο ΄δημοκρατικά΄ έργα που συμπεριλαμβάνουν και άλλους, ενώ αρκετοί από τους εικαστικούς καλλιτέχνες διεκδικούν πια να ανήκουν *σε ομάδες, ακόμα και στις περιπτώσεις που η συμμετοχή τους είναι ανώνυμη*.
Αναφέρει ότι η *συμμετοχική τέχνη* αντιδρά στη μοντέρνα συνθήκη σύμφωνα με την οποία *ο*

εικαστικός παράγει και εκθέτει τέχνη και το κοινό με την σειρά του βλέπει και αποτιμά εκείνο που εκτίθεται.
Το πλεονέκτημα όπως σημειώνει ο Boris Groys από την προγενέστερη μοντέρνα συνθήκη για τον εικαστικό ήταν ότι έβλεπε τον εαυτό του ως ένα *ενεργό άτομο σε σχέση με το παθητικό ανώνυμο μαζικό κοινό*. Αυτό ήταν και το βασικό μειονέκτημα της μοντέρνας τέχνης (σύμφωνα με τον Boris Groys), πως θεωρήθηκε δεδομένη η σύνδεση της καλλιτεχνικής δουλειάς με το κοινό.
Όμως (όπως συμπληρώνει) κάτω από αυτό το πρίσμα η μοντέρνα τέχνη παρερμηνεύεται σε μηχανισμό που κατασκευάζει την καλλιτεχνική επιτυχία πάνω στη σχέση της κατανάλωσης του κοινού με το έργο.

Το έργο τέχνης *δεν έχει κάποια εσωτερική αξία από μόνο του, πέρα από την δημόσια προτίμηση που θεσμοθετείται γύρω από αυτό* (Self-Design and Aesthetic Responsibility , 2009), στη δημόσια προβολή της έκθεσής του.
Το κλασικό μοντέρνο δημιούργημα προσανατολίστηκε στην καθοδήγηση του κοινού προς τον ψευδεπίγραφο ρόλο να αποτιμά το έργο, επιφυλάσσοντας παράλληλα σεβασμό προς το έργο (όπως συνέβαινε στη λατρευτική τέχνη) για να συμβαδίζει έμπρακτα η προτίμηση, η εμπορικότητά του, με την οικονομική του αξία.
Αντίθετα οι μη-εμπορικές ή οι αντι-εμπορικές πρακτικές (σύμφωνα με τον Boris Groys), είναι στενά συνδεδεμένες με την πολιτική και την ιδεολογική ανάμειξη της τέχνης, με το πολιτικό ακτιβιστικό κίνημα το οποίο παίρνει τη θέση επίσης λατρευτικής προπαγάνδας για τη θρησκευόμενη κοινωνία[54].
Όμως απελευθερώνει τον εικαστικό -καλλιτέχνη και την δουλειά του από *το ψυχρό μάτι της αμέτοχης κρίσης του θεατή* (που έχει όμως τίμημα την εγκατάλειψη του προγενέστερου πνευματικού ρόλου του). (Self-Design and Aesthetic Responsibility , 2009).

Η Suzanne Lacy προτείνει επίσης ως ένα πεδίο για τη δημιουργική εικαστική δουλειά, τον *κοινό χώρο* ανάμεσα στον εικαστικό και το ακροατήριο, αποδίδοντας σε αυτόν τον χώρο μια ευέλικτη και ρευστή σχέση ώστε να σχεδιάζεται από διαδοχικά επίπεδα *διαδραστικής συμμετοχής*[55]. (Lacy, 1995).
Εξειδικεύει την διαφορά που έχει η *από-τα-πάνω προς-τα-κάτω* (*top-down*) προσέγγιση στο μοντέλο της συμμετοχικής τέχνης, σε σχέση με την *από-τα-κάτω προς-τα-πάνω* (*bottom-up*) κατάσταση που αντιστοιχεί περισσότερο στα συνεργατικά μοντέλα[56].
Οι συλλογικές μορφές τέχνης όπως περιγράφει η Suzanne Lacy, κυμαίνονται από τις μορφές συμμετοχικότητας μέχρι της συνεργατικότητας, επιφυλάσσοντας συχνά παιδαγωγικές αξιώσεις πάνω στην εγκατάσταση μιας εκπαιδευτικής λειτουργίας.
Η Suzana Milevska διαφοροποιεί τις συμμετοχικές πρακτικές (στην τέχνη) από τον γενικό όπως αναφέρει όρο *΄διάδραση΄*, εντοπίζοντας τη χρήση αυτού του όρου στη *δοσοληψία με αντικείμενα και εγκαταστάσεις*. Αντίθετα *προς την κατεύθυνση* των συμμετοχικών πρακτικών *η δοσοληψία επιτελείται με υποκείμενα στα οποία επιτρέπεται η συμμετοχή τους στις εικαστικές δράσεις* (…) που *εγκαθιστούν μοναδικές σχέσεις με αυτά τα υποκείμενα*, στη βάση ότι *ξεκινούν από τους εικαστικούς*. (Milevska, 2007).

Ο Christian Kravagna αναφέρει χαρακτηριστικά ότι (…) *η ενεργοποίηση και η συμμετοχή του*

θεατή (στις συμμετοχικές μορφές τέχνης) *αποσκοπούσε στο να μετασχηματιστεί η σχέση ανάμεσα στους παραγωγούς και τους αποδέκτες πάνω στην παραδοσιακή παραλλαγή της σχέσης εργασία - θέαμα.*
Η πρόθεση της διάλυσης της θεαματικής κατάστασης στη δυναμική της αμοιβαιότητας που αναπτύσσεται, παράλληλα με έναν κριτικισμό απέναντι στην καθαρή οπτική εμπειρία[57]*, είναι συχνά εντοπισμένη γύρω από την ενεργοποίηση του σώματος ως προϋπόθεση συμμετοχής.* (Kravagna, 1998).
Οι *συμμετοχικές πρακτικές* κατά κύριο λόγο είναι σωματικές πρακτικές όπως αναφέρει και η Anna Dezeuze *και συχνά συμπεριλαμβάνονται στις σταθερές κατηγορίες, -της performance, -της (μετα-)εννοιολογικής τέχνης, -της τέχνης των εγκαταστάσεων ή των ΄νέων μέσων΄,* που *μπορούν να δεχτούν διαφορετικές μορφές.*
Τα αποτελέσματα της συμμετοχικής δουλειάς επεκτείνονται προς: *-κάποιο αντικείμενο που μπορεί να φορεθεί ή να αγγιχθεί, -μια παρτιτούρα* (*χορογραφία, ενορχήστρωση*) *που προορίζεται για εκτέλεση, -μια συλλογική περφόρμανς* (*performance*) *στην οποία μπορεί να συμμετέχει (και ο εικαστικός), -ένα περιβάλλον* που προορίζεται *για να εισαχθεί κάποιος σε αυτό, -μια σειρά ή αλληλουχία χώρων που προτείνεται να διανυθούν, -μια ψηφιακή εικόνα που πρέπει να αναπτυχθεί, καθώς προς συνδυασμούς αρκετών από αυτά τα χαρακτηριστικά.* (Dezeuze, 2010).

Η εικαστικός Lygia Clark προέκρινε (Clark, 1965) την συμμετοχή στην τέχνη απέναντι στην ΄μαγεία΄ των εγκλεισμένων στον εαυτό τους όπως αναφέρει εικαστικών αντικειμένων που ανακλούν μια εμπειρία *την οποία έζησε μόνο ο εικαστικός και χάθηκε*, και που συνδυάζονται με έναν θεατή σε ρόλο ερμηνευτή, αναμένοντας να επιλύει αισθητικά προβλήματα που αφορούν μια ελίτ.
Θεωρούσε όμως ότι χρειάζεται κάτι περισσότερο στην τέχνη από την απλή *΄συμμετοχή του θεατή΄* (πέρα βέβαια από το αυτοπεριέχον αντικείμενο), στα πλαίσια ότι η εικαστική δουλειά θα πρέπει να προσφέρεται ως ένα υπόβαθρο για την ελευθερία του *θεατή-συμμετέχοντα, εξασφαλίζοντας τον επόμενο ρόλο του θεατή-δημιουργού, ενήμερου για* την εικαστική πρόταση.
Προσεγγίζεται η ελευθερία της δράσης ως εικαστικό γεγονός τη στιγμή που επιτελείται μαζί με το παραγόμενο νόημά της, στην κατάσταση της άμεσης επικοινωνίας. (Clark, 1965).
Η Lygia Clark δε διατύπωσε το είδος της συμμετοχής ως αυτοσκοπό, περιορισμένης στις αφορμές της, αλλά την συμμετοχή που θα απέδιδε νόημα στις χειρονομίες της, τρεφόμενη από τις σκέψεις των δικών της επιτελέσεων.

Η Claire Bishop μέσα από την τέχνη της *συμμετοχής* επίσης δίνει έμφαση στη δημιουργία ενός ενεργού υποκείμενου ενδυναμωμένου από την εμπειρία της φυσικής ή της συμβολικής όπως αναφέρει συμμετοχής[58]. (Bishop, 2006 b).
Η χειρονομία της εκχώρησης και του διαμοιρασμού των πνευματικών δικαιωμάτων της ατομικής δημιουργίας, στον δυτικό καπιταλιστικά οργανωμένο πολιτισμό, παραδοσιακά ανήκουν στο ενικό πρόσωπο του δημιουργού (στον εφευρέτη).
Από την άλλη πλευρά ο από κοινού έλεγχος ως πολιτική συμπεριφορά, εμπεριέχει τα στοιχεία της ισότιμης και της δημοκρατικής σύμπραξης, η οποία έχει ως προέκταση την προώθηση μη-ιεραρχικών κοινωνικά μοντέλων[59].

Όμως η ιδέα της συμμετοχής θεωρεί η Claire Bishop επίσης γίνεται ευρύτερα αντικείμενο αμφισβήτησης κάτω από την ιδέα ότι οι στρατηγικές της συμμετοχής χρησιμοποιήθηκαν στους εργασιακούς χώρους ως εργαλεία ελέγχου της αποδοτικότητας των εργαζομένων. (Bishop, 2006 b).
Επίσης οι θέσεις των εικαστικών (μέσα στο σύστημα-τέχνη) γύρω από έναν κοινωνικό επιδιωκόμενο χαρακτήρα[60] στις *συμμετοχικές* εικαστικές πρακτικές στη σύγχρονη πολιτική σφαίρα γίνονται ελαστικές, εκδηλώνοντας συχνά έναν ουδέτερο απολιτικό χαρακτήρα.
Τα αριθμητικά στοιχεία, οι στατιστικές ενδείξεις για το ακροατήριο και οι στρατηγικές προώθησης προϊόντων που εφαρμόζονται στις εκθέσεις (όπως αναφέρει η Claire Bishop) παίρνουν τη θέση επιδιωκόμενων στόχων, παρεμβαίνοντας ουσιωδώς για την εξασφάλιση οικονομικών πόρων (χρηματοδότησης) κ.α..
Σημειώνει ότι στις επιδιώξεις των κυβερνήσεων είναι να δικαιολογήσουν τα δημόσια έξοδά τους πάνω στις τέχνες και μάλιστα να λειτουργήσουν συχνά οι τέχνες αντισταθμιστικά, καλύπτοντας το κενό από την έλλειψη κοινωνικής και προνοιακής πολιτικής, ζητώντας από τις τέχνες να αναλαμβάνουν το κοινωνικό φορτίο[61] και το ρίσκο από τις πολιτικές των αποφάσεων που οδηγούν στην ανεργία, στην εγκληματικότητα, και στην παραβατικότητα. (Bishop, 2006 a).

Ο Christian Kravagna επισημαίνει παράλληλα την αδυναμία να συμμετάσχουν και να εμπλακούν στην πολιτική, ομάδες πολιτών, συμβούλια εργαζόμενων και ενώσεις, κάτω από την γενικότερη καλλιεργούμενη αίσθηση ότι δεν υπάρχουν περιθώρια ευκαιριών για αυτοδιαχείριση, με την δικαιολογία της οικονομίστικης επίφασης (ομπρέλας)[62].
Αναρωτιέται (ο Christian Kravagna) *σε ποια έκταση το κοινωνικό ενδιαφέρον μπορεί να πάρει χώρο από το πολιτικό* ενδιαφέρον, αφήνοντας όμως έξω τις *΄φορεμένες΄* κοινωνικά ορθές προσεγγίσεις του τύπου *΄δουλεύοντας μαζί με άλλους΄,* (που όπως αναφέρει *είναι τόσο δημοφιλείς μεταξύ νέων και δυναμικών επιμελητών που χειρίζονται εκθέσεις σχετικές με τη χρήση των συμμετοχικών μεθόδων*)[63].
Επιχειρείται (όπως αναφέρει ο Christian Kravagna) να επενδυθούν σε ένα νοηματοδοτημένο επόμενο πλαίσιο η απώλεια της πολιτικής εμπλοκής του πολίτη από την μη-ανάμειξή του στα κοινά, ως ένα αχρησιμοποίητο δυναμικό που παραμένει, λόγω της έλλειψης συμμετοχής του, αντισταθμίζοντας ωφελιμιστικά αυτή την απώλεια της εργατικής δύναμης, με την ιδέα της κοινωνικής *΄εργασίας των πολιτών΄,* του εθελοντισμού[64].
Η έλλειψη πολιτικών κοινωνικής μέριμνας - πρόνοιας δεν μπορεί όμως να αντισταθμιστεί από ελεγχόμενους μηχανισμούς χρηματοδότησης, ορισμένων ευάλωτων κοινωνικών ομάδων[65] διαμέσου μιας έμμεσης θεσμικής καταπραϋντικής φροντίδας από τους θεσμούς της τέχνης (τους μη-κερδοσκοπικούς και μη-κυβερνητικούς οργανισμούς) που οργανώνουν προγράμματα κοινωνικής στήριξης, στα πλαίσια της συμμετοχικής ενασχόλησης (΄τέχνη - πολιτισμός΄) για την επανένταξη αυτών στο κοινωνικό σύνολο, μέσα από την κοινή δημόσια συνεισφορά τους στο *΄κοινό καλό΄*[66].

κοινοτιστική συμμετοχική τέχνη: κριτική

Οι προσωπικές, ατομικές τάσεις στην συμμετοχική τέχνη δεν διαφοροποιούνται πάντοτε από την ιδέα της κοινότητας, διαθέτοντας κοινά στοιχεία όπως*: -την παιγνιώδη διάσταση, -την διδακτική /εκπαιδευτική διάσταση, -την ΄ποιμενική΄ διάσταση της καθοδήγησης* (θεραπευτική και ιερατική στάση), -την *΄κοινωνική΄ εμπαθητική* (ενσυναισθητική) διάσταση, και -την αποκριτική διάσταση (απεύθυνση απόκριση στο Άλλο), αναπτύσσοντας ταυτόχρονα ένα *κοινό υπόβαθρο θεσμικής κριτικής* πέρα από *τον κοινωνικά απαγορευτικό χαρακτήρα της θεσμικής τέχνης*. (Kravagna, 1998 σ. 9).

Η Suzana Milevska διερευνά το νόημα της έννοιας του *΄Εμείς΄* (την οποία έχει φιλοσοφικά ερμηνεύσει ο Jean-Luc Nancy) στη συμμετοχική (θεσμική) τέχνη, στην οποία εμπλέκονται ετερόκλητα μέλη κοινοτήτων (όπως, άστεγοι, παιδιά, το ακροατήριο, επαγγελματικές ομάδες), για τα οποία επιδιώκεται να γίνουν μέλη ενός κοινού *΄Εμείς΄* ώστε να συνανήκουν στο ίδιο σύνολο με τον εικαστικό, -τον επιμελητή, -το καλλιτεχνικό Ίδρυμα, και κατ' επέκταση, -το επίσημο κράτος.
Όλοι αυτοί οι παράγοντες (όπως αναφέρει η Suzana Milevska) υποτίθεται ότι θα πρέπει να ενδιαφέρονται για το αποκρυμμένο, το περιθωριοποιημένο ή το παραμελημένο *΄Άλλο΄*, ως μετρήσιμο μέλος του κοινού *΄Εμείς΄*.
Το συνηθισμένο πρόβλημα με το φαντασιακό *΄Εμείς΄* (αναφέρει η Suzana Milevska) είναι ότι υπάρχει συνήθως για όσο διαρκεί κάποιο μεμονωμένο εικαστικό (εκθεσιακό) γεγονός, εκτός από κάποια εξαιρετικά παραδείγματα όπου οι εικαστικοί δημιουργούν βιώσιμα προγράμματα (Milevska, 2007) τα οποία συνεχίζουν μετά την αποχώρησή τους (όπως λ.χ. του Stephan Willats).

Η αποσπασματική, *΄ανενεργή κοινότητα΄*[67] (όπως αναφέρει η Suzana Milevska) μας βοηθά να καταλάβουμε τον τρόπο που τα συμμετοχικά εικαστικά προγράμματα[68] λειτουργούν ή αποτυγχάνουν να λειτουργήσουν στην πρακτική τους, ειδικά όταν ελέγχονται από Ιδρύματα, ως προς το περιεχόμενο, τους σκοπούς τους, τις προσεγγίσεις τους και τις μορφές τους. (Milevska, 2007).
Τρείς (3) αντιφάσεις τις οποίες διακρίνει η Suzana Milevska γύρω από τις πρακτικές της συμμετοχικής τέχνης[69] εντοπίζονται:
.1. Στα όρια της συμμετοχής κάτω από τις σχετικές θεωρίες της τέχνης υπό το φως των μεταποικιακών κριτικών για την τέχνη, ως προς το Άλλο και τα πολιτιστικά Ιδρύματα (που σημειωτέον αρέσκωνται σε έναν φαύλο κύκλο μιας κριτικής για την κριτική) να συλλαμβάνουν και να οικειοποιούνται συμμετοχικά ερευνητικά εικαστικά προγράμματα χωρίς να λαμβάνουν υπόψη τους θετικές απόψεις ή προτάσεις για δυνατότητες πραγματικής συμμετοχής,
.2. Στο δυαδικό μοντέλο ένταξη/ αποκλεισμός, με ένταση στους κοινωνικούς και πολιτικούς ορισμούς.
.3. Στους ακτιβιστικούς κύκλους όταν η τέχνη κατανοείται ως επαναστατικό εργαλείο πρόσκλησης ανατροπής όπου η επιτυχία ή η αποτυχία της κρίνεται σύμφωνα με τα μετεπαναστατικά αποτελέσματα ή τα κεκτημένα προνόμια. (Milevska, 2007).

παραδείγματα

-Ο Christian Kravagna κινείται κάτω από μια διαφορετική αντίληψη ως προς την *συμμετοχή,* σχολιάζοντας την Adrian Piper και τα ΄Funk Lessons΄[70] που διοργάνωνε το (1982-84), ως συμμετοχικές χορευτικές επιτελέσεις πειραματικού χαρακτήρα που συνενώνουν το πολιτικό περιεχόμενο με τις ευχάριστες εμπειρίες που βιώνονταν στα πλαίσια της εφήμερης κοινότητας[71].
Ο Grant Kester αναφέρει για την Adrian Piper ότι ο μετασχηματισμός της ταυτότητας του υποκειμένου (στα Funk Lessons) θεωρείται σημαντικός, υπογραμμίζοντας την ιδέα για την παραγωγή της ταυτότητας επιτελεστικά μέσα από *εμπειρικές συναντήσεις με τους Άλλους οι οποίες επιδρούν πάνω στην υπάρχουσα υποκειμενικότητα και την μετατρέπουν.* (Kester, 2004 σ. 76).
Ο Grant Kester θεωρεί ότι η Adrian Piper φροντίζει να συσχετίσει τον συμμετέχοντα με μια παιδαγωγική και διδακτική εμπειρία που αναπτύσσεται προς έναν ΄ορθοπεδικό΄ προσανατολισμό, παρά το να τον διακρίνει ως συνεργάτη.
Σε αυτό το είδος της διαδικασίας, συμμετοχή δεν σήμαινε όπως αναφέρει ο Christian Kravagna, *να παίρνεις μέρος σε ένα αόριστο συναίσθημα κοινότητας, όσο να εισαχθείς σε μια αντιπαράθεση που αγγίζει τα όρια της πολιτικής και της προσωπικότητας,* είτε σημαίνει επίσης *την προετοιμασία ενός ευάλωτου (επισφαλούς) σεναρίου με ανοικτό τέλος*. (Kravagna, 1998).
Η μορφή της συμμετοχής και οι συμμετέχοντες σε αυτή την περίπτωση *γίνονται συστατικοί παράγοντες περιεχομένου, μεθόδου και αισθητικών* βλέψεων.

- Ένα διαφορετικό χαρακτηριστικό παράδειγμα συμμετοχικών πρακτικών για τον Christian Kravagna αποτελούν οι εικαστικές δουλειές στον δημόσιο χώρο των Michael Clegg και Martin Guttmann οι οποίοι θεωρούν την ενεργή συμμετοχή του τοπικού πληθυσμού, εξαιρετικά κρίσιμη ως προϋπόθεση για τη λειτουργία της δουλειάς τους.
Πάνω σε αυτή την λογική το εικαστικό πρόγραμμά τους, *΄Ένα μοντέλο για μια ανοικτή δημόσια βιβλιοθήκη΄* (1987), στοιχειοθετούσε την εγκατάσταση του επίπλου της βιβλιοθήκης με βιβλία σε διαφορετικές υπαίθριες τοποθεσίες στο Νιού Τζέρσεϋ, σε περιοχές που δεν σύχναζαν εκεί αρκετοί κάτοικοι, αποκτώντας αυτές οι εγκαταστάσεις ποιητικά και σουρεαλιστικά χαρακτηριστικά.
Έτσι οι δημόσιες αυτές εγκαταστάσεις έπαιρναν ανάλογες σχετικές εκφράσεις που επέτρεπαν την καταγραφή και την παρουσίασή τους σε περιστάσεις εκθέσεων σε αίθουσες τέχνης. (Kravagna, 1998).
Το κείμενό τους *΄Πρόταση για μια υπαίθρια βιβλιοθήκη΄* (1990), σημειώνει ο Christian Kravagna μορφοποίησε τις βασικές ιδέες για την *΄Ανοικτή δημόσια βιβλιοθήκη΄* που ήταν η επόμενη δουλειά τους η οποία υλοποιήθηκε στα πλαίσια μιας πρώτης ώριμης εκδοχής για μια βιβλιοθήκη ελεύθερης πρόσβασης[72] στο Γκρατς (1991), και με τις ίδιες αρχές επαναλήφθηκε αργότερα και στο Αμβούργο (1993).
Η πρακτική τους αυτή σύμφωνα με τον Christian Kravagna, τοποθετείται σε συνέχεια με τις επιδιώξεις της ιστορικής πρωτοπορίας, κάτω από τις ιστορικές δηλώσεις για *΄΄την διάρρηξη των ορίων με τη ζωή΄΄*, με τις οποίες επιχειρήθηκε να μετατραπεί η τέχνη στην πράξη της ζωής[73]. Βέβαια η περίπτωση των Clegg και Guttmann δεν αφορά την ελίτ, ή την ανώτερη ΄καλή΄ κοινωνία χωρίς να σημαίνει επίσης μια ναΐφ /αφελή επιστροφή σε έργα τέχνης των

περιόδων του ΄60 και του ΄70. (Kravagna, 1998).
Η πολιτική διάσταση της ΄πειραματικής διάταξης΄ της ανοικτής βιβλιοθήκης εντοπίζεται στη δυνατότητα αυτο-καθορισμού της συλλογικής δράσης, με την απουσία κανόνων (αφύλακτα βιβλία), που έρχονται σε αντίθεση με την κανονικότητα της θεσμικά καθοδηγούμενης κοινωνίας από ανασταλτικούς μηχανισμούς.
Η συνυπευθυνότητα και ο έλεγχος δίνουν την θέση τους στην εμπιστοσύνη, *στη βάση της σχεσιακής ανταλλαγής*[74]. (Kravagna, 1998).

-Ο Thomas Hirschhorn καλλιεργεί την επικοινωνιακή λειτουργία των συμμετοχικών πρακτικών στην τέχνη, στη βάση του πληροφοριακού (ενημερωτικού) χαρακτήρα εγκαταστάσεων.
Συντονίζεται με την κλασική μοντέρνα παράδοση της δυτικής τέχνης που προτείνει την αυτονομία της εικαστικής δραστηριότητας από τη σφαίρα της πραγματικής ζωής, παρεμβαίνοντας όμως και χρησιμοποιώντας την κυριολεκτική ζωή (εμποτισμένη ή εμπλεκόμενη) ως τοπικό κοινωνικό περιβάλλον.
Το έργο του διαπλέκεται με τις ιστορικές πρωτοποριακές μορφές της αμφισβήτησης, της περφόρμανς (*performance*) και της εικαστικής εγκατάστασης.
Οι γλυπτικές του εγκαταστάσεις (ένα τηλεοπτικό στούντιο, ένα χωρικό μνημείο, μια βιβλιοθήκη) επιλέγονται σε *απρόβλεπτες τοποθεσίες*, -σε περιφερειακά μέρη γύρω από την πόλη, που χαρακτηρίζονται ως *΄τόποι ενός εργοταξίου που δεν τελειώνει ποτέ΄*.

Ο Thomas Hirschhorn εγκατέστησε το *Bataille Monument* (Kassel: 2002) στη συνοικία μιας κοινότητας Τούρκων κάτοικων στο Kassel για την έκθεση Documenta. Επιδίωκε να μεταφέρει στην περιοχή της διαμονής των Τούρκων μεταναστών, οι οποίοι διαφέρουν από τους φιλότεχνους τουρίστες που είναι ένα ειδικό κοινό με διαφορετική κουλτούρα, τους οπαδούς της τέχνης και της φιλοσοφίας του δυτικού πολιτισμού. Πρόθεση του έργου ήταν να βρεθούν οι επισκέπτες της έκθεσης στη δύσκολη θέση, αισθανόμενοι ως άτυχοι εισβολείς ή παρείσακτοι στην αμιγή κοινότητα (σε έναν ΄λάθος΄ - ανοίκειο τόπο ΄εκτός΄, εγείροντας με αυτόν τον τρόπο ερωτήματα γύρω από τις συμπαγείς άκαμπτες ταυτότητες των θεατών-επισκεπτών αλλά και των μεταναστών - μελών της κοινότητας.

Η επιμελήτρια Maria Lind στην κριτική της απέναντι στον Thomas Hirschhorn αναφέρει ότι παρά τις προθέσεις του δεν τοποθέτησε όλους τους ΄συνεργάτες΄ του σε μια ισότιμη βάση ή σε ένα κοινό καθεστώς, με την έννοια ότι κάποιοι από τους συμμετέχοντες πληρώνονταν για τις εργασίες τους και άρα ο ρόλος τους αντιστοιχούσε στου ΄εργαζόμενου΄ και όχι στου ΄συν-δημιουργού΄, ενώ άλλοι συμμετείχαν χωρίς να το γνωρίζουν (όπως, το φιλότεχνο κοινό και ο ντόπιος πληθυσμός των κάτοικων) που χρησιμοποιούνταν χωρίς να αναφέρονται στις ευχαριστίες για τη συνεργασία τους.
Στην κριτική της τονίζει επίσης ότι ο Thomas Hirschhorn χρησιμοποιεί τους συμμετέχοντες από τις εμπλεκόμενες μειονότητες και τις ομάδες, για να κριτικάρει τον τύπο του μνημείου τέχνης, το ίδιο εμβληματικά και μνημειακά ως ΄ετερότητες΄ ή ως κάτι ξεχωριστό, διακρίνοντάς τους εξωτικά (Τούρκοι κάτοικοι, Τούρκοι ταξιτζήδες που οδηγούν τον ελίτ δυτικό καλλιεργημένο τουρίστα, -κατά βάση λευκούς τεχνόφιλους), συμβάλλοντας με αυτόν τον τρόπο όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, σε ένα είδος *΄κοινωνικής πορνογραφίας΄*.

Η Claire Bishop από την άλλη πλευρά υποστηρίζει την ιδέα της σχεσιακότητας που καλλιεργεί η πολιτική τελετουργία του έργου, θεωρώντας ότι εγκαθιστά ή προβάλλει στο πραγματικό επίπεδο τον υπάρχοντα *΄ανταγωνισμό΄* (Bishop, 2006 a) όσο και ερωτήματα γύρω από τους ηθικούς χειρισμούς και τη ζωή ενός έργου.

-Ο εικαστικός Ricardo Basbaum στα πλαίσια του εικαστικού προγράμματος NBP (*New Bases for Personality*) αναπτύσσει συμμετοχικά την δουλειά που προτείνει, η οποία βρίσκεται σε εξέλιξη από το 1992 με τον τίτλο, *΄Would you like to participate in an artistic experience?΄*[75].
Το πρόγραμμα διερευνά την εμπειρία της *΄επανα-προσωποποίησης΄* (Repersonalization) των πληθυσμών της Βραζιλίας στη συνθήκη ενός φαντασιακού που στοιχειοθετήθηκε *στις περίστασεις της αναγκαστικής απομόνωσης από κάθε ιερή γνώση που συσσωρεύτηκε* από *την κατοχή των δουλεμπορικών πλοίων*.
Η *έννοια της΄επανα-προσωποποίησης΄*[76] χειρίζεται εντός της Βραζιλιάνικης κοινωνίας και ακολουθεί τα ίχνη πίσω στην αναγκαιότητα της επιβίωσης των αφρο-βραζιλιάνων απέναντι στην κατάσταση της μαζικής εξολόθρευσής τους από την δουλεία (σκλαβιά)[77].
Αναπτύχθηκε αρχικά ως΄στρατηγική άμυνας και επιβίωσης απέναντι στην σκλαβιά΄ ενώ στη συνέχεια εξαπλώθηκε ως΄στρατηγική αυτοσυντήρησης του καταπιεσμένου΄ στην αναζήτηση της κοινωνικής του ένταξης από τις νέες ομάδες αποκλεισμένων που γεννήθηκαν στην διαδικασία της ελευθερίας.
Επίσης βασίστηκε *στην πολιτισμική νοοτροπία εγκατάστασης ζωνών μόλυνσης*[78] (αφομοίωσης) των πληθυσμών, *όπου συναντιέται ο κώδικας ανάμειξης* ως πολιτισμικό γεγονός που απορρέει από τη διασπορά των Αφρικανών στη χώρα (*μια κατάσταση κοντά στην προγενέστερη εξολόθρευση από την δουλεία*). (Moreira, Maria, 2002).

διαλογική συμμετοχή (DIY) (*do-it-yourself*)

Η Anna Dezeuze[79] σε μια ιστορική προοπτική ματιά στην πρόσφατη ιστορία από το ΄60 μέχρι τα *΄νέα μέσα΄*, διακρίνει την ύπαρξη μιας κατηγορίας που διατρέχει την τέχνη χωρίς να παρουσιάζει ενιαία μορφοποιημένα χαρακτηριστικά ως προς τις τακτικές που ακολουθούνται[80].
Αυτές οι τακτικές χορηγούν *΄οδηγίες΄* (*instructions*) προς το ακροατήριο, και αναφέρονται στον χειροποίητο πολιτισμό ή στην καλλιτεχνική κατηγορία (DIY) (*do-it-yourself*). (Dezeuze, 2010).
Γενικότερα οι εικαστικές πρακτικές (DIY) αποτελούν *συμμετοχικές πρακτικές* στις οποίες αποδίδεται έμφαση στην ζωντανή εμπειρία μέσα από την ενεργή συμμετοχή μελών (του κοινού)[81].

Το (DIY) είναι ένας όρος που χρησιμοποιείται για να περιγράψει την χειροποίητη κατασκευή, την μετατροπή ή την επιδιόρθωση κάποιου πράγματος, χωρίς την συνδρομή ειδικών ή επαγγελματιών.
Στο γραμματικό επίπεδο (αναφέρει η Anna Dezeuze) το *do-it-yourself* είναι μια επιτελεστική φράση, και σε ότι αφορά την τέχνη καλύπτει μια πρακτική που υπάρχει *αποκλειστικά*

διαμέσου του δυναμικού της συμμετοχής.
Η πρόσκληση ή η προτροπή ΄*κάντο-*΄ απευθύνεται από τον εικαστικό, προς τους συμμετέχοντες, με το ΄*-μόνος σου*΄ που παραπέμπει *σε οποιονδήποτε προθυμοποιείται να συμμετάσχει,* (Dezeuze, 2010) βασιζόμενος στις δικές του προσωπικές δυνάμεις ή πόρους, -κάτι που δεν θα μπορούσε να συμβεί στην παραδοσιακή ζωγραφική και γλυπτική όπου τα έργα παρουσιάζονται για να βλέπονται από το κοινό χωρίς να πρέπει να αγγιχτούν και παράγονται μέσα από το σύστημα των χορηγιών.
Επίσης *το ρήμα ΄κάντο-΄ αποδίδει έμφαση στην διαδικασία και στις δράσεις που θα εκτελεστούν από τον ενεργό θεατή σε πραγματικό χρόνο και χώρο, ενώ η αντωνυμία ΄–αυτό΄* (στην προτροπή κάνε-αυτό) επιχειρεί να *παραμένει ανοικτό το οποιοδήποτε περιγραφόμενο αποτέλεσμα της διαδικασίας* (χωρίς να προσδιορίζεται συγκεκριμένη μορφή), *που θα οριστεί από την κάθε ατομική προσωπική πρωτοβουλία* στη σχέση που θα αναπτυχθεί. (Dezeuze, 2010).
Η Anna Dezeuze καταλήγει ότι η συνύπαρξη του αποτελέσματος της δράσης στην αντωνυμία ΄-σου΄ (-του εαυτού σου) ενεργοποιεί μια τριγωνική σχέση μεταξύ, -του εικαστικού που προετοιμάζει και καθοδηγεί, *-της καλλιτεχνικής δουλειάς, και -του ακροατηρίου που συμμετέχει.*

Η φράση "*do-it-yourself*" εμφανίστηκε σε κοινή χρήση από την δεκαετία του ΄50 σχετικά με τις εργασίες αποκατάστασης ή βελτίωσης του σπιτικού στα πλαίσια της ανακαίνισης, της αναδιαμόρφωσης, των προσθηκών, των τροποποιήσεων, ή των ανακατασκευών.
Η Anna Dezeuze συνδέει την καλλιτεχνική πρακτική του (DIY) με τα μοντέλα της τέχνης από το 1950[82] και την ηθική του (DIY) *που χαρακτήρισε μορφές πολιτικού ακτιβισμού από τα τέλη της δεκαετίας του ΄70,* όσο και *με την δημιουργία της punk αντίδρασης* (ή αντι-πολιτισμού)[83]. (Dezeuze, 2010).
Έλαβαν τη μορφή τους από τα εικαστικά ΄*περιβάλλοντα*΄ τα οποία εισήγαγαν τους συμμετέχοντες εντός τους (λ.χ. τα πρωτοποριακά *περιβάλλοντα* του Allan Kaprow, 1960-63 είτε του Helio Oiticica, 1667) όπως επίσης τα αντικείμενα που μεταχειρίζονταν σχεσιακά συμμετέχοντες από το κοινό (στις εκθέσεις έργων του 1960 του Helio Oiticica και της Lygia Clark, είτε της ομάδας Fluxus). (Dezeuze, 2007).

Η Anna Dezeuze διαφωνεί επίσης ότι τα εικαστικά αποτελέσματα του (DIY) κατατάσσονται ανάμεσα στις δύο ακραίες καταστάσεις, των *αυτο-αναφορικών αυτόνομων χειρονακτικών πρακτικών* ή των *συλλογικών κοινοτιστικών προγραμμάτων*. Συνδέει την εικαστική πρακτική (DIY) με τις *συμμετοχικές διαλογικές εικαστικές πρακτικές*[84], αποδίδοντας έμφαση ή εστιάζοντας στο γεγονός της συμμετοχής.
Αντιμετωπίζει παράλληλα την πρακτική (DIY) κάτω από το πρίσμα της σαφούς διαφοροποίησής της από την οριζόντια, μη-ιεραρχική συνεργατική συλλογική τέχνη, που ζητά με καθαρότερο τρόπο *την ενεργή φυσική ή/και την εννοιολογική συμμετοχή* μέσα από την ενθάρρυνση και την στήριξη της εμπιστοσύνης των συμβαλλόμενων στις προσωπικές τους δυνάμεις.
Η Anna Dezeuze (στα πλαίσια μιας κοινής αντίληψης με τον Grant Kester πάνω στα εικαστικά προγράμματα που βασίζονται στην κοινότητα) συνδέει την πρακτική του (DIY) με τις (*διαλογικές*) *πρακτικές* του ΄*νέου-είδους-δημόσιας-τέχνης*΄ (Suzanne Lacy), που

προσφέρονται για τον επαναπροσδιορισμό του λειτουργικού ρόλου του κοινού, προσφέροντας επίσης διεξόδους σε ειδικές πολιτικές και κοινωνικές περιστάσεις.
Η κατεύθυνση που εντοπίζει (η Anna Dezeuze) ακολουθεί την ιδέα της συλλογικής τέχνης (DIY) από τον Christian Kravagna, όπου *ο συμμετέχον μπορεί να παρεμβαίνει θεμελιωδώς* και ουσιαστικά *στις εικαστικές δουλειές, στην πρόσληψη και στην διαδικασία της προόδου, σχεδιάζοντας τη μορφή αλλά και το περιεχόμενο της δουλειάς*[85]. (Dezeuze, 2010).

Η προτεραιότητα σήμερα προς τις (DIY) εικαστικές πρακτικές[86] αποδίδεται στη διάθεση απόκτησης άμεσης εμπειρίας και εμπλοκής *εδώ-και-τώρα, ανεξάρτητα από το πόσο, μικρό ή μεγάλο, αντιστρέψιμο ή όχι, ατομικό ή συλλογικό*[87] είναι το αποτέλεσμα στο χρονικό διάστημα της εμπλοκής[88]. (Dezeuze, 2010).
Η εικαστική πρακτική (DIY) μπορεί να θεωρηθεί ως μια *πειραματική πρακτική* (ή ως ένα *εργαλείο, συστηματική έρευνα, ή πλατφόρμα*) *που διαμοιράζεται επιστημονικά πειραματικά πρωτόκολλα που αφορούν την διατήρηση μιας ισορροπίας μεταξύ ενός αριθμού περιορισμένων μεταβλητών* από την μία *και μιας ανοικτότητας δυνατοτήτων* από την άλλη, *προς μια ποικιλία εναλλακτικών αποτελεσμάτων, που συμπεριλαμβάνουν το απροσδόκητο ή το απρόβλεπτο*.
Αν οι μεταβλητές είναι πολύ περιοριστικές, τότε το πείραμα[89] *δεν αποδεικνύει τίποτα καινούργιο και η συμμετοχή γίνεται επιμέρους μηχανική*[90], από την άλλη πλευρά *αν το πείραμα είναι αρκετά ανοικτό τότε το πειραματικό ρίσκο ανοίγεται στο αυθαίρετο,* στο *χαοτικό και στο τυχαίο* και έτσι *το αποτέλεσμα χάνει το σαφές νόημά του*. (Dezeuze, 2010).

Καταλαμβάνει την περιοχή του *παιχνιδιού* (οδηγίες) στην τέχνη (λ.χ. Fluxus, Lygia Clark, Helio Oiticica), λαμβάνοντας μορφές είτε αντικειμένου[91], είτε δραστηριότητας, είτε χώρου. Επίσης μπορεί να διέπεται από ελάχιστους κανόνες και προϋποθέσεις οι οποίες μπορεί να κυμαίνονται μεταξύ περιορισμών ή απρόβλεπτων συμβάντων, βασιζόμενες σε ένα ελάχιστο πλαίσιο *οδηγιών*, προλαβαίνοντας τον αυθαίρετο και χαοτικό χαρακτήρα αλλά επιτρέποντας επίσης να επέλθει το τυχαίο συμβάν, επαναπροσδιορίζοντας τον επιτελεστικό ρόλο του συμμετέχοντα /*παίκτη* που προσθέτει ή καταθέτει κάτι (πέρα από την αγωνιστική /διαγωνιστική παιγνιώδη διάσταση). Μπορεί να διδάσκει τον τρόπο που ο εικαστικός (εκπαιδευτής /θεραπευτής) συμμετέχει στο παιχνίδι (Allan Kaprow) επιτρέποντας στοιχεία ατομικής βούλησης (ελευθερίας), αυτοανακαλύψεων, αυτοκαθοδήγησης και αυτοελέγχου.

ακτιβισμός (DIY)

Η κριτική *προς τον φετιχισμό του εμπορεύματος συνδυάζεται με την συζήτηση γύρω από την προσωπική ενδυνάμωση μέσα από τη συμμετοχή με επίκεντρο τον (DIY) ακτιβισμό και τις τρέχουσες ακτιβιστικές θεωρίες* (…). (Dezeuze, 2010).
Ο (DIY) ακτιβισμός βασίζεται *στην μη-βίαιη δράση και στην μη-ιεραρχική οργάνωση,* που *ενισχύει την άμεση συμμετοχή εθελοντών. Τα νοήματα που διαπερνούν τον (DIY) ακτιβισμό και την εικαστική (DIY) πρακτική συμβαίνουν στο πεδίο της διανομής και της διασποράς* των αποτελεσμάτων των δράσεων. (Dezeuze, 2010).
Οι Busch και Palmås αναφέρουν ότι η διαφάνεια, η ανοικτότητα και η δημοκρατία στα αναδυόμενα συστήματα των διαδικτυακών τεχνολογιών (ανοικτής-πηγής) και στις πολιτικές

που βρίσκουν έδαφος στην κριτική και τον ακτιβισμό, ακυρώνουν τους νόμους της οικονομικής εκμετάλλευσης των πνευματικών δικαιωμάτων, λόγω της απελευθέρωσης της πληροφορίας. Διεκδικούν δικαίωμα στην ελεύθερη πρόσβαση και στην ηλεκτρονική ιδιωτικότητα, στην ελεύθερη διακίνηση και στον διαμοιρασμό της πληροφορίας που παράγεται από κοινού.
Αρκετές *εικαστικές πρακτικές* (DIY) *παρακάμπτουν τους εμπορικούς και θεσμικούς ιδρυματικούς τρόπους της παρουσίασης και της ανταλλαγής, με τον ίδιο τρόπο που οι (DIY) ακτιβιστές αναπτύσσουν ανεξάρτητα μέσα όπως τα (fun)*zines (*από το magazine*) (τα blogs, τους χάκερ χώρους) *τα αυτο-οργανωμένα αποκεντρωμένα τοπικά δίκτυα παραγωγής και επικοινωνίας* (Busch, Otto von - Palmås, Karl, 2006), όπως και τα *τακτικά τεχνοπολιτικά μέσα*.

Ο πολιτισμός του πηγαίου ανοικτού κώδικα ή της *ανοικτής-πηγής* (*open source*)[92] διευκολύνει την υλοποίηση συνεργατικών περιβαλλόντων κοινότητας, προάγοντας μέσα από τις πρακτικές (DIY) μορφές διαμοιρασμού, συμπαραγωγής και μετατροπής του παθητικού χρήστη σε ενεργητικό παραγωγό.
Ο (DIY) πολιτισμός εμπλέκει τη δημιουργία του δικού σου κόσμου μέσα από την επικρατούσα μαζική κουλτούρα, έτσι ώστε να επιστέφει την ισχύ πίσω στα χέρια των ατόμων [93]. (Panel: Design for Hackability, 2004).
Για τον Lev Manovich ο πηγαίος ανοικτός κώδικας *αποτελεί μοντέλο πνευματικής κυριότητας και αναδύθηκε από την κοινότητα του ελεύθερου λογισμικού πάνω στην ιδέα της πολιτιστικής κοινής πνευματικής ιδιοκτησίας*[94].
Στην πράξη εκείνος που γράφει τον λογισμικό κώδικα, τον διαθέτει στην κοινότητα και μπορεί να μετατραπεί από κάποιον άλλον προγραμματιστή στη συνέχεια και να επαναποδοθεί, έτσι ώστε διαδοχικά να τροποποιηθεί από κάποιον επόμενο και ούτω καθεξής, παρέχοντας συνεχώς νεότερες ενημερωμένες εκδόσεις στην κοινότητα των χρηστών[95]. (Manovich, 2002).

Το (DIY) σχετίζεται επίσης με την εναλλακτική διεθνή μουσική σκηνή (του εναλλακτικού πάνκ και ρόκ), με τα ανεξάρτητα δίκτυα και τα μέσα μαζικής ενημέρωσης (αντιπληροφόρησης), με τους σταθμούς του πειρατικού ραδιοφώνου και την κοινότητα <zine>, με μη-επαγγελματικές, ανεπίσημες αυτο-εκδόσεις στο διαδίκτυο (blogs, κ.α), τα οποία παράγονται από τα μέλη ενός συγκεκριμένου πολιτισμικού φαινομένου.
Τις ηθικές και πρακτικές του ακτιβισμού (αναφέρει η Anne Galloway), *μπορεί να τις βρει κανείς στις ΄punk-rock΄* κουλτούρες του (DIY, κάτω από την γενικότερη υπόθεση ότι *αν δεν σου αρέσει ο τρόπος που γίνονται τα πράγματα, τότε πρέπει να τα κάνεις εσύ με τον δικό σου τρόπο.*
Ο πολιτισμός των *(fun)zines βασίζεται στην αυτο-έκδοση* (το weblog ή τις εφημερίδες ανοικτής γραμμής των κοινοτήτων) *και ανήκει στην πολιτιστική παραγωγή παρά στην κατανάλωση των μέσων*.
Τα *΄zines΄* ως μεταπαραγωγή συχνά συναθροίζουν περιεχόμενο από άλλες πηγές και δημιουργούν κάτι νέο, όπως οι πρακτικές του *΄re-mix΄* (της ανάμειξης) που τροφοδοτήθηκαν από τον πολιτισμό του DJ.
Τεμαχισμός, επεξεργασία και δειγματοληψία περιγράφονται ως τα στάδια εκείνα *΄για τον*

χειρισμό και την δημιουργία από μια όλο και περισσότερο ρευστή πληροφορία΄, νεότερων πραγμάτων[96].

Στην χάκερ ηθική (αναφέρει η Anne Galloway) και αντίστοιχα στην *ηθική* του (DIY), *οι εμπλεκόμενοι λαμβάνουν τα υλικά που χρειάζονται για να χειριστούν ή να ανατρέψουν τις τεχνολογίες και τα μέσα, σύμφωνα με τις δικές τους ανάγκες και επιθυμίες, προς την δημιουργία των δικών τους μηνυμάτων και σημασιών.* (Panel: Design for Hackability, 2004)**.** Μέσα σε αυτό το περιεχόμενο, το (DIY) αντλεί στοιχεία από το καλλιτεχνικό κίνημα <*Arts and Crafts*>, προσφέροντας εναλλακτική λύση αυτάρκειας απέναντι στον σύγχρονο καταναλωτικό πολιτισμό της χρήσης έτοιμων προϊόντων, στρέφοντας το ενδιαφέρον προς την χειροτεχνία ως μορφή προσωπικής παρέμβασης και δράσης στον δημόσιο χώρο (*χειροτεχνιβισμός*) και ως μορφή παράλληλα αυτοδυναμίας και αυτονομίας είτε απελευθέρωσης της πληροφορίας, (ανταλλαγής και επικοινωνίας).

Η εικαστική επιτελεστική (DIY) πρακτική συνδέεται με την πολιτική της ταυτότητας (φύλο, σεξουαλικότητα, φεμινιστικός ακτιβισμός) μέσα από την ενσώματη συμμετοχή, που αμφισβητεί την κοινότητα (αφενός από το περιβάλλον της μεταποικιακής κριτικής και αφετέρου από το περιβάλλον του τεχνοσώματος) για τη διάρρηξη της ακλόνητης και συμπαγούς ταυτότητας .
Η κοινότητα (DIY) προβάλλει ως πρόταγμα την κολεκτίβα με τη δυνατότητα αυτοδιαχείρισης του δημιουργικού έργου και του λόγου σε κάθε πτυχή της καθημερινής ζωής, περιλαμβάνοντας: -την οριζόντια δόμηση των κοινωνικών σχέσεων βασισμένων στην άμεση επαφή (ανταλλαγή), την *άμεση δημοκρατία*[97], -την προσωπική άμεση εμπειρία απέναντι στην διαμεσολαβημένη εμπειρία της *΄κοινωνίας του θεάματος΄* και, -την ελεύθερη διαχείριση του δημιουργικού αποτελέσματος.

Οι πρακτικές (DIY) ως τρόπος ζωής προέρχονται από: -καταλήψεις στέγης, -κοινωνικά πολιτιστικά στέκια, -ανεξάρτητες ομάδες εικαστικής παραγωγής (εργαστήρια φωτογραφίας, μαριονέτας, κοινών κήπων κ.α.), -δίκτυα διανομής, -κολεκτίβες, -ομάδες εικαστικών, -μουσικά συγκροτήματα (μπάντες), -χορευτές και περφόρμερς (*performers*), (σε νομαδικούς θιάσους, ζογκλέρ, ακροβάτες), -ομάδες πειραματικού βίντεο και κινηματογράφου και ανεξάρτητους ΄πειραματικούς΄ καλλιτέχνες[98].
Σύμφωνα με την Anna Dezeuze εμφανίζεται παράλληλα *ο διπλός κίνδυνος να χρησιμοποιηθούν είτε ως ένα υπερβολικά ρηχό τέχνασμα, είτε να επενδυθούν υπερβολικές ανέφικτες ελπίδες για κοινωνική αλλαγή ή προσωπική μεταμόρφωση.*
Επίσης, η *έτοιμη-προς-χρήση συμμετοχή* που υπόσχεται η (DIY) κοινότητα μπορεί να εμπεριέχει αποκρυμμένο *ένα εργαλείο υψηλής παραγωγικότητας για τη βιομηχανία του ελεύθερου χρόνου που είναι ΄διψασμένη΄ για νέες μορφές απορρόφησης της διασκέδασης*, ενώ η ιδέα της συμμετοχικότητας *οικειοποιείται από τις θεσμικά και οικονομικά κυρίαρχες δυνάμεις*. (Dezeuze, 2010).

θεσμική κριτική (DIY)

Η συμμετοχή του θεατή δε σημαίνει κάτι από μόνη της όμως αποτελεί κεντρικό χαρακτηριστικό *των εικαστικών πρακτικών (DIY).*
Τα *ανοικτά* στη συμμετοχή πλαίσια δηλώνουν συγχρόνως πως είναι ανοικτά στην τροποποίηση και στις εναλλακτικές παρεμβάσεις (αντίθετα προς την λογική της παρέμβασης, πάνω στην αρχή της επινόησής τους).
Στις εικαστικές δουλειές (DIY) ο συμμετέχοντας είναι ενεργητικός αγωγός και καταναλωτής της δουλειάς που δεν εμφανίζεται από την αρχή της δουλειάς.
Τα μουσεία εκθέτοντας (DIY) μορφές παραδοσιακής αφαιρετικής γλυπτικής, πέφτουν σε μια σειρά από αντιφάσεις ανεγείροντας προβλήματα στο προσκήνιο που είναι δύσκολο να υπερκερασθούν στα πλαίσια του εκθεσιακού περιβάλλοντος.
Η αντίφαση που παρουσιάζεται είναι ότι θα πρέπει οι συμμετέχοντες να υπερβούν τις θεσμοθετικές πράξεις και τους περιορισμούς της έκθεσης με την βαρύτητα, την σημασία ή την σπουδαιότητα που αποκτά για το Ίδρυμα αντίθετα προς τους τρόπους αυτής της πρακτικής.

Η (DIY) δραστηριότητα θέλει να εντάσσεται στην καθημερινότητα της ζωής των συμμετεχόντων, που γίνονται κυριολεκτικά εμπλεκόμενοι μέσα από την προσωπική τους εμπειρία, τον χειρισμό και την ενασχόληση που προκύπτει από την ζωντανή διαδικασία των βιωματικών τους παρεμβάσεων προς νέες (δικές τους) παραγωγές (αντίθετα προς την ιδέα της αποστασιοποιημένης φιλοξενίας αντικειμένων στο μουσείο).
Η διαδικασία (DIY) καταργεί τα θεσμικά ερωτήματα γύρω από την έρευνα του πρωτότυπου (του αυθεντικού είτε του πιστού αντίγραφου) που αφορούν το σύστημα-τέχνη τοποθετώντας τις δημιουργικές πρακτικές απόμακρα από την κυριολεκτική ζωή με πρόθεση να εγκαταστήσει οικονομικές αξίες.

Η ιδέα της πρακτικής (DIY) βασίζεται στην ανεξάρτητη αναπαραγωγή, στην αναδημιουργία ή στην ανακατασκευή ενός αυτοδύναμου και απελευθερωμένου μοντέλου, πέρα από τον έλεγχο του (μοναδικού) δημιουργού και τα συγκεντρωμένα πνευματικά δικαιώματα τα οποία αναλογούν σε καθορισμένα αποτελέσματα.
Η πρακτική (DIY) μπορεί να αγγίζει κλίμακες πραγματικών χώρων συμπεριλαμβάνοντας ως πιθανότητα τρόπους ζωής της αυτοδύναμης κοινότητας[99].
Το συμπτωματικό κοινό του μουσείου ή της αίθουσας τέχνης βρίσκεται μακριά από την ιδέα της κοινότητας ενώ περιορίζεται από τις εννοιολογικές προτεραιότητες και τους σκοπούς που θέτουν οι επιμελητές, στην κλίμακα και στο είδος των συνθηκών που επικρατούν στους χώρους και στους χρόνους που επιβάλλονται στους συμμετέχοντες από τους θεσμούς που σχεδιάζουν το εκθεσιακό γεγονός.
Επιδιώκεται ο χρόνος να είναι μαζικός, γενικευμένος και σύντομος ώστε να αποκομίζονται τα μεγαλύτερα δυνατά οφέλη εκτιμούμενα σε αριθμούς επισκεπτών, που κρίνουν την επιτυχία της έκθεσης και την δημοφιλία του Κέντρου τέχνης[100].

συμμετοχή στις εικαστικές εγκαταστάσεις: ο ετεροτοπικός τόπος και το κοινό
(σχεσιακότητα, διάδραση, επιτελεστικότητα, νομαδικότητα)

Κατά καιρούς όλα φαίνονται να καταλήγουν σε μια ευτυχισμένη διαδραστικότητα: μεταξύ ΄αισθητικών αντικειμένων΄ (…) *για κάποιους η ΄σχεσιακή αισθητική΄ ακούγεται σαν το πραγματικό τέλος της τέχνης.* (…) *Μερικές φορές η πολιτική επισυνάπτεται στη σχεσιακή τέχνη στη βάση μιας επισφαλούς αναλογίας ανάμεσα στο ανοικτό έργο και στην περιεκτική κοινωνία, ως εάν η μορφή χωρίς συνοχή να μπορεί να επικαλείται τη δημοκρατική κοινότητα, ή τη μη-ιεραρχική εγκατάσταση που προβλέπει έναν κόσμο ισότητας.* (Foster, 2003).

Ο Lev Manovich[101] στα πλαίσια της ποιητικής του *΄ανοικτού΄ έργου* από τον Umberto Eco αναφέρει ότι *όλη η κλασική και ακόμη περισσότερο η μοντέρνα τέχνη, ήταν ήδη "διαδραστική" ζητώντας από τον θεατή να συμπλήρωσει την ελλιπή (ή χαμένη) πληροφορία*, όπως *για παράδειγμα: -ελλείψεις στη λογοτεχνική αφήγηση! και "χαμένα" μέρη αντικειμένων στη μοντέρνα ζωγραφική* (Manovich, 1996), *-χαμένες λεπτομέρειες αντικειμένων* και *΄συντομέυσεις΄* (Manovich, 2001) όσο επίσης, *-μετακινήσεις των ματιών ή ολόκληρου του σώματος* στην αρχιτεκτονική και την γλυπτική (μινιμαλισμός, κινητική τέχνη, εγκαταστάσεις). (Manovich, 1996). Ανάλογες θεωρήσεις αφορούν τη σχέση της παρουσίας του ανθρώπινου σώματος στην κινητική τέχνη, ή στην τέχνη των εγκαταστάσεων.
Ο Nicolas Bourriaud διαφοροποιεί το σχεσιακό περιβάλλον (υποκειμενικού νοήματος) από τη διάδραση[102] (αντικειμενικό γεγονός) στο σύστημα-τέχνη.
Διατηρεί αποστάσεις (όπως αναφέρει) από την απλή, οπτική παθητική συμμετοχή και την απλή σωματική ύπαρξη του θεατή στο έργο (λ.χ. στην εικαστική εγκατάσταση) κάτι *που καταγγέλλεται ως θεατρικότητα.*
Αναφέρει ότι αυτό το είδος, που για εκείνον όπως επισημαίνει αποκαλείται λανθασμένα *΄διάδραση΄*, *προέρχεται από τη μινιμαλιστική τέχνη* (με το αποσωματοποιημένο αντιληπτικό του σύστημα) *όπου το φαινομενολογικό υπόβαθρο εξαντλούνταν στην παρουσία του θεατή ως φυσικού τμήματος της δουλειάς.* (Bourriaud, 2002 p. 59).
Θεωρεί (ο Nicolas Bourriaud) ότι η εικαστική δουλειά είναι σύνηθες να εμπλέκει στο περιβάλλον της το κοινό (το ακροατήριο), πράγμα που δεν σημαίνει ότι πρόκειται για ΄διαδραστική΄ τέχνη.
Αυτό όπως επισημαίνει ξεκινά ως λογική από τη μινιμαλιστική τέχνη όπου ο χώρος κατασκευάζονταν στην κατάλληλη θεαματική απόσταση από τον θεατή ο οποίος δεν ανήκει στο περιβάλλον της εικαστικής δουλειάς που προσπαθούσε να διατυπώσει φαινομενολογικές χωρικές συνέχειες με τον εκθεσιακό θεσμικό χώρο.
Όμως επί της ουσίας το μάτι του παρατηρητή και η ψυχοσωματική του φυσική παρουσία διαχωρίζονται από την εικαστική δουλειά, που το φαινομενολογικό της υπόβαθρο συνεχίζει πάραυτα να στοχάζεται πάνω στην παρουσία του θεατή (Bourriaud, 1998), -ενός θεατή απο-σωματοποιημένου που ενώ διακρίνεται ως το γενεσιουργό μέρος της δουλειάς, εφόσον χρειάζεται η φυσική εμπειρία του για να μπορεί να υπάρχει αυτή, όμως από την άλλη πλευρά εκείνος παραμένει αμέτοχος απέναντί της, χωρίς να μπορεί να τη ρυθμίζει ή να παρεμβάλλεται με την παρουσία του ή την ενέργειά του σε αυτήν και χωρίς να μπορεί να αφήνει κάποιο αποτύπωμα πάνω της, πιθανά αλλάζοντας και ο ίδιος μέσα από την πράξη του[103].

Αντίστοιχα ο Nicolas Bourriaud αναφέρει ότι ο εικαστικός στην εικαστική εγκατάσταση *ενθαρρύνει τον παρατηρητή να πάρει μια θέση μέσα στην διάταξη, δίνοντάς της ζωή, συμπληρώνοντας την δουλειά και λαμβάνοντας μέρος στην διατύπωση του νοήματός της*.
Ο χώρος όμως στη σχεσιακή εγκατάσταση *προσδιορίζεται με τη βοήθεια ενός συγκρίσιμου τυπικού που αφορά την διυποκειμενικότητα, μέσα από την συναισθηματική, συμπεριφορική και ιστορική απόκριση που αποστέλλεται από τον θεατή, απέναντι στην εμπειρία που προτείνει* ο εικαστικός. (Bourriaud, 1998).

Σύμφωνα με τον Boris Groys[104] η πρακτική των εικαστικών εγκαταστάσεων είναι μια νομαδική πρακτική και όχι μια τοπο-ειδική (*site-specific*) πρακτική, αφού κάθε φορά η εικαστική εγκατάσταση είναι διαφορετική για όσο χρόνο στο οποιοδήποτε μέρος.
Ο Boris Groys σημειώνει ότι η εικαστική εγκατάσταση παράγει έναν ετεροτοπικό τόπο[105] (Foucault, 1984) που *δηλώνει την εξάρτησή του από έναν ιδιωτικό* επίσης *ετεροτοπικό τόπο* (τον θεσμικό τόπο) ο οποίος συσχετίζεται μαζί της.
Η εικαστική εγκατάσταση αναλογεί σε μια πράξη ασκούμενης βίας απέναντι σε *κάθε δημοκρατικό χώρο,* προερχόμενη από μια μονολογική απόφαση την οποία την λαμβάνει μονομερώς ο εικαστικός.
Ο χώρος εφήμερα τίθεται στην κυριότητα, στην κυρίαρχη απόφαση και στην απόλυτη εξουσία και κατοχή του εικαστικού[106] που είναι εξωτερικός του τόπου ή της κοινότητας (των θεατών) που θα συγκροτηθεί σε επόμενους χρόνους γύρω από την εγκατάσταση. (Politics of Installation, 2008).
Ο χωρικός διαχωρισμός, η τοπολογική απομόνωση των κλειστών εγκαταστάσεων εσωτερικού χώρου δεν σημαίνει τον περιορισμό τους ή τον αποκλεισμό τους από τον υπόλοιπο κόσμο, αφού απεναντίας ανοίγονται στις μεταβατικές κοινότητες του μαζικού πολιτισμού των δικτύων των επισκεπτών, οδηγώντας τελικά στον *αποεντοπισμό τους* και στην *αποεδαφικοποίησή τους* από τον συγκεκριμένο χώρο. (Politics of Installation, 2008).
Ο Boris Groys σημειώνει ότι οι εικαστικές εγκαταστάσεις προσφέρουν στις κοινότητες των επισκεπτών *την ευκαιρία να εκτεθούν στον εαυτό τους,* σε έναν χώρο σύγχρονης τέχνης όπου *τα πλήθη ή οι μάζες επιδεικνύονται στον εαυτό τους και μπορούν να τον αντικρίσουν και να τον γιορτάσουν* στην *αύρα* της τοπολογίας του *΄εδώ-και-τώρα΄*[107].
Θεωρεί ότι η εικαστική εγκατάσταση στον μαζικό πολιτισμό παρέχει παρόμοια εμπειρία με την ατομική αστική νεωτερική περιήγηση (*flânerie) του πλάνητα* (*flâneur),* του θεατή (Walter Benjamin κ.α.).
Κάθε αλλαγή του φορέα ή του πλαισίου της εγκατάστασης σε επόμενη εγκατάσταση, υλοποιεί μια νέα αναπαραγωγή του έργου που δεν είναι σαν το προηγούμενο έργο, αλλά ούτε είναι ένα αντίγραφο της πρώτης εγκατάστασης, αλλά ένα νεότερο πρωτότυπο έργο που έχει την δική του αύρα, το οποίο εισάγεται από το νεότερο πλαίσιο (είτε το εισάγει εκείνο). (Politics of Installation, 2008).
Το κάθε πρωτότυπο διαθέτει όμως μια ιδιαίτερη τοποθεσία που είναι συναρτημένο ή εξαρτημένο από εκείνη. Κάτω από την ιδιαίτερη αυτή τοποθεσία-πλαίσιο εγγράφεται στην ιστορία ως μοναδικό και ξεχωριστό αντικείμενο τέχνης. (Groys, 2002).

Η μοντερνικότητα εγκαινίασε την ιδέα των αποσπάσεων και της ανεξαρτησίας από τις τοποθεσίες των πρωτότυπων αντικειμένων[108] και της επανατοποθέτησής τους ως εκθέματα

σε νέες τοποθεσίες και πλαίσια, στους μη-τόπους των αιθουσών τέχνης, ή των μουσείων κ.α. Ιδρυμάτων.
Η εξωστρεφής διαδικασία αυτονόμησης *αποεδαφοποίησης* του αντικειμένου τέχνης μέσω της απόσυρσης από την τοποθεσία του και της εγκατάστασής του στο συνολικό αναπόσπαστο έργο της εικαστικής ετεροτοπίας της νομαδικής εγκατάστασης (που μέσα της περιηγείται ο *πλάνητας* (*flâneur*) ως ανενεργός παθητικός θεατής –ηδονοβλεψίας) ιδρύει την *απάλειψη της αύρας*[109] του πρωτότυπου αντικείμενου (του μοντέρνου έργου) μέσα από την διασπορά του στις εγκαταστάσεις και τις αναπαραγωγικές τεχνικές[110].
Όμως έχουμε την εκ νέου επαναφορά του και την ενσωμάτωσή του στο πλαίσιο της συνολικής εγκατάστασης που τον θέτει συμμέτοχο στη νέα προσωρινή αύρα της αυθεντικότητας του αναπόσπαστου συνολικού έργου της εγκατάστασης, ως εκείνο που βρίσκει τόπο, εαυτό και ταυτότητα στη συνολική εγκατάσταση της έκθεσης. (Groys, 2002).
Ο Boris Groys θεωρεί ότι οι χωρικές πρακτικές των εικαστικών εγκαταστάσεων, των υλικών τεκμηριώσεων[111] που αναπτύσσονται πάνω στις χωρικές στρατηγικές της επανατοποθέτησης και της επανεγγραφής των αντικειμένων (τα οποία σχετίζονται με την κατάσταση και το πλαίσιο που θεσπίζουν), είναι αυτοθεσμιστικός, μετασχηματίζοντας από μόνες τους κάτι που είναι τεχνητό σε κάτι ζωντανό και κάτι που είναι επαναλαμβανόμενο σε κάτι μοναδικό. (Groys, 2002).
Στην εγγενή αυτή τοπολογική ιδιότητα που διαθέτει η *εικαστική εγκατάσταση* οφείλεται ο πρωτότυπος αυτοθεσμιζόμενος ιστορικός τόπος που παράγεται μέσω της αύρας που αναδύει το εικαστικό συνολικό έργο, η οποία εγκαθιδρύεται από την πράξη της εγκατάστασης[112].

Όμως ο θεατής στις εικαστικές εγκαταστάσεις θεωρείται *εμπλεκόμενος* γιατί βρίσκεται στο επίκεντρο συμμετέχοντας επιτελεστικά στην παραγωγή του χώρου. Με το σώμα του αναθεωρεί την κυριολεκτική θέση του κινούμενος στον χώρο, αλλά και ευρύτερα την σχέση του με το κοινωνικό περιβάλλον και την πραγματική ζωή (με τον κόσμο) στα πλαίσια της εγκατάστασης.
Οι εικαστικές εγκαταστάσεις αφορούν μια πραγματικότητα συνυφασμένη με τις χωρικές εμπειρίες (ή τις έννοιες) παραγωγής του χώρου στην αμεσότητα του πραγματικού, μέσα στο ετεροτοπικό, φανταστικό τοπίο τους (Politics of Installation, 2008) στη συνδυασμένη εμπειρία του πραγματικού χρόνου και των ετεροχρονικών αποσπασμάτων της εγκατάστασης.
Η σωματική παρουσία με την πραγματική της κίνηση βρίσκεται στον πυρήνα των εικαστικών εγκαταστάσεων συνδυαζόμενη με άλλες ενεργές ΄οντότητες΄ (λ.χ. ενεργά αντικείμενα, τεχνητούς οργανισμούς, ρομπότ), είτε σε διάχυτες διευρυμένες πραγματικότητες (από προβολές και δίκτυα).
Άλλες φορές οι εγκαταστάσεις βρίσκονται εκτοπισμένες από τους παραδοσιακούς εκθεσιακούς θεσμούς (αίθουσες τέχνης), εντοπισμένες σε κυριολεκτικούς (δημόσιους) χώρους της πόλης[113] (λ.χ. σε προσβάσιμα κτήρια).
Στους *ιδιαίτερους (εξωκαλλιτεχνικούς) χώρους* εντοπίζονται στην *ενεργοποίηση κενών τόπων μέσα από το περιεχόμενο των παρεμβάσεων αυτών, συνιστώντας ένα εντοπισμένο διάβασμα* (…) *πάνω στην επιθυμία των εικαστικών να επεκτείνουν την περιοχή της πρακτικής τους από το στούντιο στον δημόσιο χώρο*. (Oliveira de, 2001).

Η RoseLee Goldberg[114] *αποδίδει στην έννοια του χώρου την αίσθηση του ενεργού διαλόγου με*

τα πρόσωπα και τα πράγματα (*που περιέχει*).
Ο χώρος όμως χωρίς να πρόκειται για υπόβαθρο ή παθητικό περιέχον, αποκτά περιεχόμενο από την εισαγωγή συσχετισμένων δράσεων οι οποίες του αποδίδουν νόημα. Παράγεται δυναμικά και επιτελεστικά στις διαλογικές σχέσεις που αναπτύσσονται μέσα από την παραγωγή των πράξεων αυτών.
Η *λειτουργική θεώρηση* της τοποθεσίας από τον James Meyer[115] θέτει το *περπάτημα* ως την βασική πράξη διάνυσης / διάνοιξης του χώρου (M. Merleau-Ponty), -μετακίνησης από *τόπο-σε-τόπο,* με τον θεατή στην περιήγησή του να βρίσκεται σε κατάσταση νομαδικής λαθροθηρίας (Michel de Certeau) (πράγμα που συμβαίνει με το διάβασμα αντίστοιχα, μεταναστεύοντας από κείμενο σε κείμενο).
Ο περαστικός καλλιτέχνης εμπλέκεται ψυχοσωματικά με τους τόπους που συναντάει μέσα από την κίνησή του, συλλέγοντας αποσπάσματα τόπων (τόπους συναντήσεων ή διακριτά σημεία) σε μια διαδικασία συσχετισμού και ενσωμάτωσης στην αφήγηση της εικαστικής δουλειάς.
Η εικαστική δουλειά που εμπλέκει *τόπους-σε-κίνηση* αφορά στην εγκατάσταση μιας δουλειάς που αναφέρεται σε ένα *σύστημα τόπων*. (Meyer, 2000).
Η τοποειδική εγκατάσταση (*site-specific*) σύμφωνα με τον James Meyer παρουσιάζει αξιώσεις πραγματικής εμπειρίας, -της αισθητικής της παρουσίας στον *΄πραγματικό χώρο και χρόνο΄* κάτω από μια φαινομενολογία[116] της παρουσίας. (Meyer, 2000).
Αντίθετα η εικαστική εγκατάσταση γενικότερα σύμφωνα με τον Boris Groys[117] *δεν είναι προσιδιάζουσα-στον-τόπο* (ή τοπο-ειδική) (*site-specific*) αλλά νομαδική και ετεροτοπική *και μπορεί να εγκαθίσταται σε οποιοδήποτε μέρος και για όσο χρόνο*. Η πρακτική όμως των εγκαταστάσεων αποκτά αποκλειστικότητα στους κυριολεκτικούς αυτούς χώρους που φιλοξενείται, έστω και εφήμερα εγκαθιστώντας επιμέρους ιδιαίτερους (*ετεροτοπικούς*) *τόπους*. (Politics of Installation, 2008).

Τα κυρίαρχα συστατικά στοιχεία των εγκαταστάσεων σύμφωνα με την Claire Bishop είναι[118],
η ενεργοποίηση του υποκείμενου (θεατή) που είναι αποσπασματικό, πολλαπλό και αποεδαφικοποοιημένο[119] με αποκεντρωμένο χαρακτήρα, με ασυνείδητες επιθυμίες και ανησυχίες (παρά εκτοπισμένος ή διαχωρισμένος). (Bishop, 2005).
Η τέχνη της εγκατάστασης διευθύνει την κυριολεκτική παρουσία του θεατή ως κυριολεκτική παρουσία στο χώρο, ως ξεχωριστό σώμα και φυσική ολότητα, που η συμμετοχή του σε αυτήν θεωρείται αναπόσπαστη για την ολοκλήρωση της δουλειάς.
Συνεπώς η τέχνη των εγκαταστάσεων προϋποθέτει έναν ενσώματο θεατή ο οποίος γίνεται μέρος της.
Η φυσική συμμετοχή του θεατή αυξάνεται μέσω των αισθήσεων και των εμπειριών του (της επαφής, της όσφρησης, της ακοής, της αυτο-παρουσίας, της όρασης) της έντασης της κυριολεκτικής πράξης του (βηματισμός) και της ενεργής παρουσίας του. (Bishop, 2005).
Στην κάθε εντοπισμένη εικαστική δουλειά ο θεατής (σύμφωνα με τον James Meyer) βασίζεται στην υπόσχεση *του ανήκειν,* (όπως και ανήκει σε μια περίπου κοινότητα επισκεπτών στην εικαστική εγκατάσταση), συσχετίζεται με έναν μοναδικό ιδιαίτερο τόπο και διαχειρίζεται τη συνείδηση της σωματικής του ύπαρξης εντός αυτού του πραγματικού περιβάλλοντος με αυξημένη κριτική οξυδέρκεια παραμένοντας ενήμερος για το περιβάλλον

του. (Meyer, 2000).
Η ανάγκη παρουσίας του θεατή στον κυριολεκτικό ειδικό τόπο (στις προσιδιάζουσες εγκαταστάσεις) οδήγησε στον εκτοπισμό των εκθέσεων από τον ΄λευκό κύβο΄ της αίθουσας τέχνης προς τις περιβαλλοντικές πρακτικές (Meyer, 2000), και ίσως πέρα από τον φαινομενολογικό χώρο τους, προς τον κοινωνικό χώρο, κατευθύνοντας από την ίδια τη δουλειά στο ιδιαίτερο πλαίσιο του τόπου ή την εγκατάσταση ενός πλαισίου (όπως με την τέχνη των εγκαταστάσεων), προς την εγκατάσταση ως τόπος είτε ως τόπους (θεσμικούς, φυσικούς, πληροφοριακούς κ.α.), και από την μεταφερόμενη μοντέρνα γλυπτική στην *προσιδιάζουσα* φορητή *εγκατάσταση-σε-κίνηση*.

Η διάκριση μεταξύ της τέχνης και της μη-τέχνης, -του ιδεατού (ιδανικού) αισθητικού χώρου και του πραγματικού χώρου, ξεπεράστηκε μέσα από την εννοιολογική τέχνη, την περιβαλλοντική τέχνη και τον μινιμαλισμό[120]. (Meyer, 2000).
Αντίθετα παραδοσιακά οι εικαστικές εγκαταστάσεις[121] *διαχειρίζονται με τα μέσα τους την συμβολική ιδιωτικοποίηση του δημόσιου χώρου της έκθεσης*, εφήμερα.
Ο Boris Groys αναφέρει ότι *διευρύνουν τον τομέα της κυριαρχίας των* (ατομικών και όχι-πνευματικών) *δικαιωμάτων* (φιλελεύθερο αίτημα) *του εικαστικού, μέσα από το δικαίωμα προβολής στο χώρο που απορρέει από το ατομικό καλλιτεχνικό αντικείμενο προς εκείνο του εκθεσιακού χώρου*.
Αυτό σημαίνει ότι η εικαστική εγκατάσταση είναι ο χώρος στον οποίο γίνεται ορατή η διαφορά μεταξύ της κυρίαρχης (απροϋπόθετης) *ελευθερίας του εικαστικού επί του χώρου* που σύμφωνα με τον Boris Groys είναι επί της ουσίας αντιδημοκρατική αλλά νοείται στον δυτικό κόσμο ως ένας υπερβάλλον, όμως και επιτρέπων, ιδιωτικός κόσμος (λ.χ. όπως η ιδιωτική κατανάλωση κ.α.). (Politics of Installation, 2008).
Όμως θεωρεί (ο Boris Groys) ότι μπορεί κανείς να αγνοήσει τη συμβολική πράξη της ιδιωτικοποίησης του δημόσιου χώρου στην εικαστική εγκατάσταση, η οποία προηγείται της πράξης του δημοκρατικού ανοίγματος *του κλειστού εκθεσιακού χώρου* της εγκατάστασης (στη συνέχεια) στην κοινότητα των επισκεπτών[122], *όπου μετασχηματίζεται ο ιδιωτικός χώρος σε -πλατφόρμα δημόσιου διαλόγου, -δημοκρατικών πρακτικών,-επικοινωνίας, -δικτύωσης, -εκπαίδευσης /επιμόρφωσης, και ούτω καθεξής*[123]. (Politics of Installation, 2008).
Η εικαστική εγκατάσταση (θεωρεί ο Boris Groys) κτίζει ένα είδος *νέας κοινότητας* χωρίς προϋποθέσεις, που: -δεν στρέφεται και δεν ενδιαφέρεται για τον εαυτό της (λ.χ. οι θεατές της μαζικής κουλτούρας) καθώς κινείται πέρα από το προσδιορισμένο κοινό-παρελθόν που μοιράζεται η παραδοσιακή ουσιοκρατική κοινότητα που την συνέχει εγκαθιστώντας όρια απέναντι στο ξένο[124]. (Politics of Installation, 2008).

[1] Ο Hegel στο βιβλίο του *Φαινομενολογία του Πνεύματος* αναφέρθηκε στην κοινότητα που εμποτίζεται στην θρησκεία.
[2] Φιλόσοφος, επίτιμος καθηγητής, γνωστός για τη (θεολογική) φιλοσοφία του διαλόγου (1878-1965).
[3] Η κοινότητα *δεν είναι η εργασία των ενικών όντων ούτε μπορεί να αξιώνει τα έργα τους,* (ούτε) *ως επικοινωνία είναι εργασία, ούτε ακόμη ως διαχείριση των ενικών όντων*, όμως ως βασική προϋπόθεση παραμένει *η κοινότητα να επιτελείται από μόνη της στο απόλυτο της εργασίας ή να επιτελείται από μόνη της ως εργασία*. (Nancy, 1991). *Προέρχεται από την διακοπή των μοναδικοτήτων* (…) *η κοινότητα δεν είναι η εργασία των μοναδικών υπάρξεων, ούτε μπορεί να ζητά από αυτούς την εργασία τους* (…). (Nancy, 1991 σ. 31).
[4] Είναι ιστορικός τέχνης, επιμελήτρια και θεωρητική, διευθύντρια του ερευνητικού Ιδρύματος Κέντρο εικαστικών τεχνών και πολιτισμού "Euro-Balkan".
-Βλ. άρθρο: Jean-Luc Nancy, *The Inoperative Community*, (1991). University of Minnesota Press.
[5] *τι θα σήμαινε κάτι να είναι δικό μας παρότι δεν το κατέχουμε;* και, *τι θα σήμαινε να μη θεωρούμε τον εαυτό και τον κόσμο μας σαν ιδιοκτησία;*
[6] Αναφέρει ότι στη βιομηχανική επανάσταση έναντι του φεουδαλικού συστήματος, το κινούμενο κεφαλαίο κέρδισε το ακίνητο κεφαλαίο. Αντίστοιχα στην πληροφορική κυριαρχία, το άυλο, το αναπαράξιμο και το διαμοιράσιμο θριάμβευσαν επί του υλικού. (Hardt, Michael , 2010).
[7] Το *κοινό* παραδοσιακά αφορούσε τους φυσικούς κοινούς πόρους αλλά επίσης αναφέρεται στα προϊόντα, στις υπηρεσίες, στις ιδέες και στις παροχές. (Hardt, Michael , 2010).
[8] *Δεν υπάρχει τίποτα πίσω από την μοναδικότητα (ενικότητα) αλλά έξω από αυτή και μέσα σε αυτή, που είναι ο μη-υλικός και ο υλικός χώρος που διανέμει και διαμοιράζει εξωτερικά τη μοναδικότητα ως ετερότητα, διανέμοντας και διαμοιράζοντας επίσης τα όρια και των άλλων μοναδικοτήτων τα οποία βρίσκονται ανάμεσα στην ετερότητα και στον εαυτό*. (Nancy, 1991).
[9] Αντίθετα η έννοια του *΄σμήνους΄* σημαίνει την επανάληψη της ίδιας μονάδας. Δηλώνει συλλογικές και διάσπαρτες συμπεριφορές (αντικειμένων) που εναρμονίζονται σε ένα *σύστημα συλλογικής ευφυΐας* το οποίο βασίζεται στην επικοινωνία, *χωρίς κεντρικό, συγκεντρωτικό έλεγχο ή πρόβλεψη ενός καθολικού μοντέλου*.
Προέρχεται από το μοντέλο της συλλογικής κοινής συμπεριφοράς των κοινωνικών ζώων σε κοινότητα, όπου το κάθε μέλος τους γενικότερα είναι παρόμοιο ή ίδιο (όπως οι τερμίτες ή οι μέλισσες), -κάτι που μεταφέρθηκε για την διερεύνηση συστημάτων νοημοσύνης που *διαχέονται σε πολλαπλούς δρώντες*. (Hardt, Michael - Negri, Antonio, 2011).
[10] Ο Jean-Luc Nancy αναφέρει ότι το ερώτημα της κοινότητας απουσιάζει από την μεταφυσική του υποκειμένου στη μορφή του ατόμου, ή από την μεταφυσική της ύπαρξης ως διαλυμένης ουσίας ή ως τέλεια αποχωρισμένης, κλειστής, και διακριτής. (Nancy, 1991).
[11] *Το υποκείμενο δεν μπορεί να είναι έξω από τον εαυτό του* (υστερία). Όμως *η επικοινωνία ως δυσχερής συνθήκη της κοινότητας για την κατάσταση της ύπαρξης είναι πάνω από όλα ύπαρξη-εξωτερικά-του εαυτού. Δεν ξανα-ανακαλύπτω τον εαυτό μου* (στην κοινότητα) *ούτε αναγνωρίζω τον εαυτό μου στο Άλλο* (Χριστιανισμός), *αποκτώ την εμπειρία της διαφορετικότητας του άλλου ή αποκτώ εμπειρία της διαφορετικότητας στον άλλο μαζί με την διαφορετικότητα σε εμένα που θέτει την μοναδικότητα έξω από εμένα και οριοθετεί χωρίς τέλος.* (Nancy, 1991).
[12] Το να είναι κανείς (αναφέρει ο Jean-Luc Nancy) με τον εαυτό του απόλυτα μόνος σε μια σχέση την οποία αρνείται, πάει να προσδιοριστεί ως η σχέση με την κοινότητα (Nancy, 1991) (κάτι με το οποίο ο Jean-Luc Nancy διαφωνεί).
[13] *Ο διαμοιρασμός μεταξύ μοναδικών υπάρξεων που δεν είναι υποκείμενα της σχέσης τους –ο ίδιος ο διαμοιρασμός- δεν είναι κοινωνία, ούτε η οικειοποίηση ενός αντικειμένου, ούτε ακόμη η επικοινωνία όπως την αντιλαμβανόμαστε που υπάρχει ανάμεσα στα υποκείμενα*, είναι κοινωνία. *Όμως οι μοναδικές υπάρξεις στοιχειοθετούνται, διανέμονται και τοποθετούνται, ή μάλλον χωρικοποιούνται από τον διαμοιρασμό ο οποίος τις κάνει Αλλοτινές: για το κάθε ένα τετελεσμένο άλλο, για το Υποκείμενο της συνένωσης που είναι εγκολπωμένο στην έκσταση του διαμοιρασμού, ΄επικοινωνώντας΄ και όχι κοινωνώντας.* (…) *Αυτοί οι ΄τόποι της επικοινωνίας΄ δεν είναι τόποι της συγχώνευσης* (…) *προσδιορίζονται και εκθέτονται από την εξάρθρωσή τους.* (*Για αυτό το λόγο η επικοινωνία του διαμοιρασμού θα είναι δυστοπία*). (Nancy, 1991).
[14] Είναι καλλιτέχνιδα, κριτικός και ιστορικός τέχνης, κριτική συγγραφέας, διδάσκουσα.

[15] Για τον Jean-Luc Nancy η *επικοινωνία* δεν είναι δεσμός, είναι πέρα από την μεταφορά του *΄κοινωνικού δεσμού΄*, -δεν αναδύεται ανάμεσα σε έτοιμα ολοκληρωμένα δεδομένα υποκείμενα (αντικείμενα). Στοιχειοθετείται στην παρουσία της ανάμεσα: *στο Εσύ και Εγώ* (-*μεταξύ*), σε μια κατάσταση που δεν σημαίνει αντιπαράθεση αλλά έκθεση.
Σε αυτή την επικοινωνία υπάρχουν ενικότητες χωρίς δεσμούς και χωρίς κοινωνία, που διατηρούν απόσταση από την αντίληψη της σύνδεσης ή της συνένωσης σε μια συνενωμένη εσωτερικότητα. (Nancy, 1991).
Η *επικοινωνία* είναι το ουσιώδες γεγονός μιας έκθεσης προς τα έξω που προσδιορίζει την ενικότητα (η οποία εκτίθεται εξωτερικά). Είναι το μη-εργάσιμο μιας εργασίας (που είναι κοινωνική, οικονομική, τεχνική, και θεσμική) και στοιχειοθετείται πρώτα από όλα στον διαμοιρασμό και στην συν-εμφάνιση του πεπερασμένου. (Nancy, 1991).
[16] *Τυπικά μοντέλα ουσιοκρατικής κοινότητας προϋπόθεταν την ιδέα των επικεντρωμένων* (κεντροθετημένων) *υποκειμένων* σε μια κοινή ουσία *που έχουν ταυτιστεί με άλλα, τα οποία έρχονται σε κοινότητα μέσα από την κοινή αναγνώριση της διαμοιρασμένης αυτής ουσίας.* (Kester, 2004).
[17] Στην κατάσταση *Λίμπο* (*Limbus*) οι *μη-σωζώμενες ζωές* χαρακτηρίζονται από την έλλειψη της αντίληψης περί θείου, είναι πέραν του ιερού, πέραν της ενοχής και της δικαιοσύνης, έχοντας μόνο την φυσική τους ουσία και ύπαρξη (όπως ο απελευθερωμένος κατάδικος που έχει επιζήσει από την διατρητική μηχανή της *Σωφρονιστικής αποικίας,* του Κάφκα).
-Βλ. βιβλ.: Franz Kafka, *Στη Σωφρονιστική Αποικία,* (2009). Αθήνα: Νεφέλη. (*In der Strafkolonie*, 1914).
[18] Η πραγματική κοινότητα *δεν είναι τίποτα άλλο από την έκθεση των μοναδικών οντοτήτων* και από *όρια,* ενώ κυριολεκτικά δεν μιλάμε *για οριοθετημένη απόλυτα κοινότητα αλλά για μια κοινότητα σε πεπερασμένη κατάσταση. Στοιχειοθετεί τα όρια του ανθρώπου όπως επίσης και τα θεϊκά*. (Nancy, 1991).
[19] Βλ. βιβλ.: Jean-Luc Nancy, *Being singular plural*, (2000). California: Stanford University Press.
[20] Ο Jean-Luc Nancy βρίσκει την υπαρξιακή αναλυτική του Heidegger ανολοκλήρωτη. Θεωρώντας πως κι αν ακόμα το *΄να είσαι μαζί΄* (*mitsein*) είναι το ίδιο σημαντικό με την *΄ύπαρξη΄* (*dasein*), για τον Martin Heidegger έχει υποδεέστερη (ή δευτερεύουσα) σημασία. (Milevska, 2007).
[21] ίσως αρκετές *από-πρόθεση* (οικο-)κοινότητες (*intentional eco-communities*) να βασίζονται σε αυτό το μοντέλο του δεσμού.
[22] Κοινότητα σημαίνει ότι *δεν υπάρχει καμία μοναδική ύπαρξη χωρίς καμιά άλλη μοναδική ύπαρξη, επεκτείνοντας την απλή ιδέα για τον άνθρωπο ως κοινωνική ύπαρξη* (*το πολιτικό ζώο γίνεται δευτερεύον σε αυτή την κοινότητα*). *Το κάθε μέλος προσδιορίζει τον εαυτό του μέσα από την συμπληρωματική μεσολάβηση της ταυτοποίησής του στο ζωντανό σώμα της κοινότητας* (*σε έναν διαμοιρασμό της ταυτότητας*). (Nancy, 1991).
[23] για τον Georges Bataille η μορφή της αμοιβαίας έκστασης αντιστοιχεί στην κοινότητα. (Nancy, 1991).
[24] Βλ. βιβλ.: Gottfried Wilhelm Leibniz, *Η Μοναδολογία*, (2006). Αθήνα: Εκκρεμές. (*The Monadology*, 1714).
[25] Είναι καθηγητής ιστορίας τέχνης και διευθυντής στο Τμήμα Εικαστικών Τεχνών του Πανεπιστημίου της Καλιφόρνιας, στο Σαν Ντιέγκο.
-Βλ. βιβλ.: Grant Kester, *Conversation pieces*, (2004).
[26] Ασκεί κριτική στις πρακτικές, της συνεργατικής, της συμμετοχικής, της διαδραστικής, της κοινοτιστικής και της σχεσιακής τέχνης, θεωρώντας πως είναι καίριες για την παραγωγή και την πρόσληψη των εικαστικών έργων στις συνομιλητικές κοινωνικές διαδικασίες της διαλογικότητας, σε συμφωνία με το ηθικό και το καθημερινό. (Foster, 2003).
-Βλ. άρθρο: Hal Foster, *Arty Party*, (ή *Chat Rooms*), (2003).
[27] Είναι ιστορικός τέχνης, κριτικός και επιμελητής εκθέσεων, καθηγητής μεταποικιακών σπουδών στην Ακαδημία καλών τεχνών της Βιέννης.
-Βλ. άρθρο: Christian Kravagna, *Working on the community: Models of participatory practice*, (1998).
[28] Ο Grant Kester θεωρεί ότι *η πολιτικά συνεκτική κοινότητα αναδύεται όχι από την εξερεύνηση μιας εκ των προτέρων ουσίας αλλά μέσα από την διαδικασία του διαλόγου και της ομοφωνίας που μορφοποιεί τη ρίζα της κοινότητας σε ειδικές ιστορικές στιγμές και ιδιαίτερους αστερισμούς της πολιτικής και της*

οικονομικής της δύναμης. (Kester, 2004).
Αναφέρει (ο Grant Kester) ότι οι μεταστρακτουραλιστές φιλόσοφοι όπως οι, Jean-François Lyotard και Gilles Deleuze, αμφισβήτησαν τις συλλογικές μορφές ταυτότητας μέσα από την κοινότητα που διεκδικούσαν τις συμβατικές απόψεις περί ενός συνεκτικού εαυτού. (Kester, 2004).
[29] Είναι εικαστικός, κριτικός συγγραφέας.
Θίγει ζητήματα που προκύπτουν από: -τις πολιτικές της χρηματοδότησης και της πατρωνίας, -τη ρητορική της ΄συνεργασίας΄, -τον μεταλλαγμένο ρόλο του εικαστικού, και -την ανάγκη να κτίσει ένα νέο κριτικό πλαίσιο δεκτικό στη συνομιλία και στην αποτίμηση τέτοιου είδους πρακτικών. (Browne, 2007).
-Βλ. άρθρο: Sarah Browne, *Real Relationships*, (2007).
[30] *Τα πολιτιστικά προγράμματα που συχνά έχουν κοινωνική χρησιμότητα;*
[31] Βλέπε στο παρόν Κεφ.: § *συμμετοχικές εικαστικές πρακτικές: κριτική*.
[32] Είναι θεωρητική τέχνης και αρχιτεκτονικής, καθηγήτρια στο Πανεπιστήμιο UCLA.
[33] Είναι φεμινίστρια, κοινωνική θεωρητικός, καθηγήτρια.
[34] Είναι φεμινίστρια, συγγραφέας, κριτικός τέχνης, ακτιβίστρια και επιμελήτρια.
[35] (ό.π.). Βλ. άρθρο: Christian Kravagna, *Working on the community: Models of participatory practice*, (1998). (συμπεριλαμβάνεται στον τόμο της Anna Dezeuze).
-Βλ. βιβλ.: Anna Dezeuze, *The 'Do-it-Yourself' Artwork Participation from Fluxus to New Media*. Manchester University Press. (2010).
[36] Το έργο του John Cage, *Silence 4΄33΄΄* (1952) επιβάλλει την σιωπή στην αίθουσα συναυλίας για να προβληθεί και να ενισχυθεί η παρουσία του κοινού στο προσκήνιο (οι θόρυβοι των ακροατών), τους οποίους μετατρέπει σε πραγματικούς εκτελεστές και παραγωγούς της συναυλίας. Στα πλαίσια της συμμετοχικής δράσης του έργου από το κοινό στα όρια με την ζωή (αναφέρει ο Christian Kravagna) *εκείνο που ξεκινούσε ως συμμετοχή στα πλαίσια της τέχνης εκπληρωνόταν ως γενικότερη αισθητική πράξη στην ζωή*. (Kravagna, 1998).
[37] Ήταν το πρώτο ηλεκτρονικό, διαδραστικό με το κοινό, έργο από τον Rauschenberg.
-Βλ. κατάλ.: *Interact!, Schlusselwerke Interactiver Kunst*. (Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, 1997 σσ. 59-61).
/// *΄Soundings΄* (1968), άλλαζε σύμφωνα με τις κινήσεις των θεατών ///*΄White Paintings΄*, αντανακλούσε τις κινήσεις των θεατών ///*΄Black Market΄* (1961), καλούσε το κοινό να αναλάβει δράση.
[38] *΄Κάνοντας τη ζωή συνειδητά, η ζωή γίνεται όμορφα παράξενη΄*. (Kaprow, 2003).
-Βλ. άρθρο: Allan Kaprow, *Performing life*, (1979). στο: Allan Kaprow. Essays on the blurring of art and life. Berkeley, L.A., London: University of California Press. (2003). (p. 195).
[39] Ο όρος "*concrete art*" προτάθηκε από τον Theo van Doesburg στο "*Manifesto of Concrete Art*" (1930), όπου αναφέρεται ότι *το εικαστικό αποτέλεσμα θα πρέπει να είναι ελεύθερο από κάθε συμβολική συσχέτιση με την πραγματικότητα*.
[40] Είναι ιστορικός και κριτικός τέχνης, αναπληρώτρια καθηγήτρια στο City University της N.Y. (CUNY).
[41] Αυτή η ιστορική διαδρομή συμπεριλαμβάνει την περίοδο από το Dada προς την Διεθνή Καταστασιακή (*Situationism*) στην Γαλλία, την περιπλάνηση (*derive*), -το πέρασμα από διάφορα περιβάλλοντα, προς τα συμμετοχικά παραγόμενα *Συμβάντα* (*Happenings*) και τις *Δράσεις* (Actions) στις Η. Π.Α., την Νέο–Συγκεκριμένη τέχνη (Neo-Concretism) στη Βραζιλία. (Bishop, 2006 b).
Ο πιο σημαντικός προάγγελος της συμμετοχικής τέχνης έλαβε χώρα γύρω στο 1920, στο Παρίσι με το ΄΄Dada-Season΄΄ τον Απρίλιο του 1921, και στα Σοβιετικά μαζικά θεάματα των προπαγανδιστικών επιδείξεων συλλογικότητας στις τελετές της Οκτωβριανής επανάστασης.
-Βλ. άρθρο: Claire Bishop, *Viewers as Producers - Introduction*. στο: Claire Bishop. Participation. London:The MIT Press & Whitechapel Art Gallery. (2006). (pp. 10-16).
[42] Το *΄νέο-είδος-δημόσιας-τέχνης΄* επινοήθηκε από την Suzanne Lacy και είναι συνυφασμένο με την διακειμενικότητα στην τέχνη και τον κοινοτισμό, μέσα από τις θεωρίες των Jean-Luc Nancy, Giorgio Agamben, κ.α. και την έννοια του πλήθους των Michael Hardt & Toni Negri, Paolo Virno, κ.α..
[43] πάνω στην κριτική θεώρηση προσωρινών ουτοπιών (ευτοπιών – δυστοπιών), ετεροτοπιών, αόριστων χώρων (που η παράδοσή τους έρχεται από τον Tony Smith και τον Robert Smithson), προσωρινών ή μόνιμων αυτόνομων ζωνών (*TAZ, PAZ*).

[44] Είναι ιστορικός τέχνης, επιμελήτρια και θεωρητικός του οπτικού πολιτισμού, διευθύντρια του ερευνητικού Ιδρύματος Κέντρο εικαστικών τεχνών και πολιτισμού "Euro-Balkan", καθηγήτρια ιστορίας τέχνης και ανάλυσης τεχνοτροπιών στα Σκόπια. Τα ερευνητικά και επιμελητικά της ενδιαφέροντα περιλαμβάνουν, μετα-αποικιακή κριτική προς τα Ιδρύματα τέχνης, σπουδές φύλου στην τέχνη και συμμετοχική τέχνη.
[45] *αν και ορισμένες παρόμοιες πρακτικές στην τέχνη και ανταλλαγές* (αναφέρει η Suzana Milevska) *υπήρχαν από παλαιότερα προβλέποντας τη σύγχρονη θεωρία και πρακτική*. (Milevska, 2007).
[46] Βλ. έργο: Bruce Nauman, *Live-Taped Video Corridor*, (1969).
[47] Είναι εικαστικός, επιμελήτρια, εκπαιδεύτρια, συγγραφέας.
-Βλ. άρθρο: Suzanne Lacy, *Debated Territory: Toward a Critical Language for Public Art*, (1995). στο: Suzanne Lacy. Mapping the Terrain: New Genre Public Art. Seattle, WA: Bay Press. (1995).
[48] Είναι ερευνητής της αγοράς έργων τέχνης.
[49] πληροφορίες από το [http://www.artsjournal.com/artfulmanager/main/005967.php //πρόσφατη είσοδος, 14/1/2012].
[50] (ό.π.). Βλ. άρθρο: Claire Bishop, *Viewers as Producers - Introduction*. στο: Claire Bishop. Participation. London:The MIT Press & Whitechapel Art Gallery. (2006). (pp. 10-16).
[51] Προσανατολισμένη γύρω από τις αναθεωρημένες από το μετα-μοντέρνο (κλασικές) αντιλήψεις πάνω στην αυτονομία και στην αισθητική κρίση, θεωρεί ότι στον σύγχρονο καλλιτεχνικό κριτικισμό έρχονται με αρνητικό τρόπο πολιτικά, ηθικά και άλλα κριτήρια να συμπληρώσουν το κενό από την απώλεια της αισθητικής κρίσης, λόγω της επίθεσης που δέχτηκε αυτή επιμέρους από τον μεταμοντερνισμό και επιμέρους από μια σύγχρονη κατεύθυνση που παρακινεί να συμμετέχουν οι θεατές σε κυριολεκτικές διαδράσεις με επεξεργασμένους τρόπους. (Bishop, 2006 b).
[52] που σημειώνει ότι συμπεριλαμβάνονται στα βασικά αιτήματα απέναντι στην *κοινωνία του θεάματος* (από τον Guy Debord) πάνω στην ιδέα της δημιουργίας καταστάσεων.
[53] Είναι κριτικός τέχνης, θεωρητικός των μέσων και φιλόσοφος.
-Βλ. άρθρο: Boris Groys, *Self-Design and Aesthetic Responsibility*, (2009).
[54] Από την άλλη πλευρά όμως παρουσιάζονται συνθήκες σύγχυσης, διάχυσης και ανάμειξης αυτών των δύο τύπων κοινωνιών, από κοινότητες που η συμπεριφορά τους δεν είναι παγιωμένη στον χρόνο, -που σχεδιάζουν σε εξέλιξη την αυτο-εικόνα τους ή τον συλλογικό εαυτό τους, ο οποίος δεν χαρακτηρίζεται από μια σταθερή ταυτότητα.
[55] Βλ. βιβλ.: Πάνος Κούρος, *Πράξεις συνεκφώνησης: κείμενα για την αρχιτεκτονική της τέχνης,* (2008). Αθήνα: futura.
[56] Παράδειγμα για την *από-τα-πάνω-προς-τα-κάτω* (*top-down*) προσέγγιση είναι η Gestalt ψυχολογία, ενώ η *από-τα-κάτω-προς-τα-πάνω* (*bottom-up*) θεώρηση αντιστοιχεί στη συμπεριφορική θεωρία της μάθησης.
-Βλ. βιβλ.: Richard Graham, *Psychology: The Key Concepts*, (2009). London & N.Y.: Routledge.
-Βλ. άρθρο: Suzana Milevska, *Participatory Art: A Paradigm Shift from Objects to Subjects*, (2006).
[57] Ο Christian Kravagna σχετικά με την παραδοσιακή μορφή του έργου τέχνης (αντικείμενο) θεωρεί ότι *η μονοδιάστατη, ιεραρχική ΄επικοινωνιακή κατασκευή΄ του παράγει τον καταναλωτή,* και *-τον αποστασιοποιημένο παρατηρητή.* (Kravagna, 1998).
[58] Όμως η συμβολική συμμετοχή μπορεί να είναι μια φθίνουσα συμμετοχή σε ένα γενικό περίγραμμα χωρίς σαφή όρια και περιεχόμενο, καταλήγοντας στον αντίποδα της ελάχιστης συνδρομής ή της ανύπαρκτης, μηδενικής πρακτικά, συμμετοχής. (Bishop, 2006 b).
[59] Παραμένει ως ερώτημα η *συγκέντρωση αισθητικών οφελών από το μεγαλύτερο ρίσκο και την απρόβλεπτη διάσταση* που αναλαμβάνει ο εικαστικός που *ενσωματώνονται στη συμμετοχική διαδικασία*. (Bishop, 2006 b).
[60] *Η συμμετοχική τέχνη αποβλέπει στην αποκατάσταση των κοινωνικών δεσμών μέσω της συλλογικής διαχείρισης των νοημάτων.* (Bishop, 2006 b).
[61] Αναφέρει η Claire Bishop ότι *οι κυβερνήσεις προσεγγίζουν με δόλιο τρόπο τα κοινωνικά συμμετοχικά καλλιτεχνικά προγράμματα διαβλέποντας* ότι *ένα από τα θετικά αποτελέσματα που θα μπορούσαν να αποκομίσουν είναι να ενταχθούν άτομα από το περιθώριο στα καλλιτεχνικά αυτά σχήματα και στις ομάδες, οι οποίοι μπορούν να μετασχηματιστούν σε πειθήνιους και υποτακτικούς πολίτες, που θα σέβονται την εξουσία και θα την αποδέχονται αναλαμβάνοντας,* δυσανάλογες *δεσμεύσεις και ευθύνες* (που δεν τους αναλογούν), αφού η συμμετοχή τους σε αυτά συνοδεύεται

αντισταθμιστικά από μειωμένες δημόσιες κοινωνικές εξυπηρετήσεις (προς όλους) στην καθημερινότητα, που σε επόμενο επίπεδο κάμπτουν την αγωνιστική και διεκδικητική παρουσία. (Bishop, 2006 a).

[62] *Ακόμα και αν οι εθνικές πολιτικές διαφωνούν, παρατηρείται όλο και πιο συχνά οι αποφάσεις τους να εξαρτώνται από υψηλότερα κλιμάκια, όπως για παράδειγμα την Ευρωπαϊκή Ένωση, θεμελιώνοντας έτσι την αδυναμία της πολιτικής έναντι της οικονομίας* (*σε όλα τα φάσματα της ζωής*). (…) *Η πίστη στην παντοδυναμία της παγκοσμιοποίησης αποτελεί μια οικονομικίστικη δικαιολογία* που είχε ως αποτέλεσμα *να εγκαταλειφτεί από την σκέψη αρκετών η πολιτική εμπλοκή από-τα-κάτω.* (Kravagna, 1998).

[63] *Αυτές οι προσεγγίσεις ανήκουν στην τάση του κυρίαρχου ρεύματος και προσφέρονται για την ενσωμάτωση του ΄κοινωνικού΄ σε μικρές δόσεις, αφού είναι εύπεπτες αισθητικά χωρίς να ζητούν κάποια άλλη αντίδραση* η μεγαλύτερη αλλαγή που θα έφερνε ιδιαίτερους συλλογισμούς στους αποδέκτες. (Kravagna, 1998)

[64] Από τον Ulrich Beck αναφέρεται πως η *΄εργασία των πολιτών΄ δεν αποζημιώνεται αλλά αμείβεται. Η αντίληψη για την εργασία προς όφελος κοινωνικής αλληλοβοήθειας, σημαίνει ΄΄το κτίσιμο μιας δραστήριας πολιτικά κοινωνίας που φροντίζει για τις δημόσιες υποθέσεις και κινητοποιεί προς το δημόσιο καλό με αυτές τις πρωτοβουλίες΄΄* (Ulrich Beck). *Οι ελάχιστες πιθανότητες πολιτικής συμμετοχής αντισταθμίζονται από την συμμετοχή στην κοινωνική εργασία.* Όπως αναφέρει ο Christian Kravagna, *τα κράτη εξοικονομούν χρήματα και οι πολίτες διακατέχονται από νοήματα. Συν τοις άλλοις αποζημιώνονται και άρα δεν έχουν κανένα λόγο να είναι ανήσυχοι.* (Kravagna, 1998).

[65] Αναφέρει ότι (…) *γίνεται όλο και πιο συχνό φαινόμενο τα ανώτερης τάξης πολιτικά κατεστημένα να καλούν για εμπλοκή, αλληλεγγύη και πολιτική συμμετοχή. Σε μερικές περιστάσεις η χρησιμότητα των κοινωνικών (καλλιτεχνικών) δράσεων εξυπηρετούν τους κρατικούς προϋπολογισμούς που δεν δίνουν άλλες παροχές στους πολίτες τους, παροτρύνοντάς τους να αυτο-οργανωθούν για να αλληλοβοηθηθούν. Η σύλληψη της έννοιας της ΄εργασίας των πολιτών΄* (από την άλλη πλευρά) *αποτελεί παράδειγμα για την αντικατάσταση των πιθανοτήτων πολιτικής εμπλοκής από τις ΄κοινωνικές πρακτικές΄.*
Κάτω από αυτές τις συνθήκες φαίνεται δικαιολογημένο να ζητιούνται, οι όποιες αλλαγές, να λαμβάνουν χώρα ΄μόνο΄ στο συμβολικό επίπεδο (όπως προτείνει η Claire Bishop)*, παρά στο ΄πραγματικό΄, όπως προορίζονται από τα διαφορετικά μοντέλα των συμμετοχικών πρακτικών.* (Kravagna, 1998).

[66] Ο Christian Kravagna θεωρεί ότι δεν *είναι δυνατόν να αποτιμήσουμε την αξία, ή την επιτυχία των συμμετοχικών πρακτικών, ούτε επεκτείνοντας τις προθέσεις της δράσης που προσφέρουν οι συμμετέχοντες, ούτε με τη μέτρηση των ΄χειροπιαστών αλλαγών΄* που προωθούν.
Όμως *σε αρκετές περιπτώσεις αυτές οι ΄θεραπευτικές΄ πρακτικές για το κοινωνικό εξασφαλίζουν διόδους πολιτικής ικανότητας για δράση, για τον λόγο ότι επιμένουν στην καλλιέργεια πολιτικής συνείδησης* (…) *χωρίς την άμεση αφοσίωση του πραγματισμού στη λύση του κάθε προβλήματος.* (Kravagna, 1998 σ. 10).

[67] *Οι πιο διακριτές* (μη-ουσιοκρατικές),*΄ανενεργές κοινότητες΄* (Jean-Luc Nancy) *οι οποίες απορρίπτουν να είναι κράτος ΄συνεργών΄ είναι πάντοτε πιο ελκυστικές* (δελεαστικές) *για τις αναπτυσσόμενες εικαστικές μεθόδους και τις πρακτικές, καθώς αυτές είναι λιγότερο εμπλεκόμενες με τις επίσημες πολιτικές κατασκευές* της αντιπροσώπευσης. (Milevska, 2007).

[68] Τα εικαστικά συμμετοχικά προγράμματα διαφέρουν σαφέστατα *από τα μεγάλης αξίας κοινωνιολογικά κοινοτιστικά προγράμματα* (σημειώνει η Suzana Milevska), καθώς είναι διακριτά μεταξύ τους ως προς *τις πιθανότητες που προσφέρουν* ή τις ευκαιρίες που δίνουν *προς το ξεπέρασμα των συνθηκών ΄του ανήκειν΄ σε ορισμένες προυπάρχουσες και κοινωνικά προσδιορισμένες κοινότητες.* (Milevska, 2007).

[69] Συχνά η στέρηση του αισθήματος ότι ανήκεις σε μια κοινή ομάδα και ότι έχεις κοινή ταυτότητα με τον εικαστικό-μυητή *αποτρέπει την ενδελεχή συμμετοχική δράση* και αποδίδει στον εικαστικό-καλλιτέχνη υπερβολική σημασία, που ούτως ή άλλως διατηρεί έχοντας τον κεντρικό ρόλο στην συμμετοχική τέχνη.
Η συμμετοχική δράση ως γεγονός συμβαίνει ακριβώς όταν οι συνθήκες για τη συμμετοχή δεν βασίζονται:-στην εξομοίωση και στις προβλέψιμες αποφάσεις από τους συμμετέχοντες, -στην καθαρή ταύτιση με τον εικαστικό, ή ως προς το εννοιολογικό περιεχόμενο, πάνω στις αρχές των κοινωνικών, πολιτισμικών ή πολιτικών ομοιοτήτων. (Milevska, 2007).

[70] Το *Funk* στοιχειοθετεί μια διαπροσωπική γλώσσα επικοινωνίας και συλλογικής αυτοέκφρασης. Για τον *λευκό πολιτισμό* ο (κοινωνικός) χορός έχει συλλογικό και συμμετοχικό νόημα αυθυπέρβασης και κοινωνικής συνοχής, ενώ για τον *μαύρο πολιτισμό* ο χορός ενσωματώνεται στην καθημερινή ζωή και γι' αυτό βασίζεται σε ένα σύστημα από σύμβολα, κοινωνικές σημασίες, νοοτροπίες και πρότυπα που βιώνονται απευθείας. Οι συμμετέχοντες αποτελούσαν απάντηση σε μια *προσφορά* (όπως η βιωμένη *αισθητική εμπειρία και η πληροφόρηση*) *κάτω από τις απαιτήσεις συνυπευθυνότητας και αντίστασης. Στη συλλογική διαδικασία* πέρα από τις προσδιορισμένες *κατηγορίες ΄κοινότητα΄ ή ΄ετερότητα΄, (εργαζόμενοι, ηλικιωμένοι, άστεγοι, κλπ.)*, συμμετείχαν στην ανάδυση μιας κοινότητας χωρίς μονιμότητα που βασίζονταν πάνω στο γεγονός.

[71] Η χορευτική διαδικασία ξεκινούσε ως ένα είδος πρακτικής *μαθαίνω-κάνοντας* (*learning-by-doing*) όπου *ένα πλήθος αντίθετων αντιδράσεων ενεργοποιούσαν έναν πολυφωνικό διάλογο ο οποίος μετασχημάτιζε την αυθεντική ΄εκπαιδευτική κατάσταση΄ σε έναν ανοικτό διάλογο που μπορεί να γίνονταν αρκετά αποφασιστικός* (*χωρίς να ακολουθεί τις ρητορικές βελτίωσης του κόσμου*). (Kravagna, 1998).

[72] Πρόκειται όπως περιγράφουν οι Clegg και Guttmann για *΄΄μια βιβλιοθήκη χωρίς βιβλιοθηκάριους και χωρίς επίβλεψη (παρακολούθηση), με το απόθεμα των βιβλίων να καθορίζεται από τους χρήστες μέσα από ένα σύστημα ανταλλαγής σύμφωνα με το οποίο, το κάθε δανειζόμενο βιβλίο πρέπει να αντικατασταθεί από κάποιο άλλο της επιλογής του χρήστη. Ως θεσμός, το είδος αυτής της βιβλιοθήκης μπορεί να συνδυαστεί με τον αυτοσκοπό της κοινότητας ... και έτσι να αποτελέσει ένα είδος πορτρέτου για την κοινότητα΄΄.*

Όπως αναφέρει ο Christian Kravagna αυτό το εγχείρημα εμπλέκει την ιδέα της *΄κοινωνικής γλυπτικής΄* (Joseph Beuys) που βασίζεται στην αλληλεπίδραση με το κοινό, (…) *όσο και ερωτήματα σχετικά με το υπόβαθρο και τα δυναμικά των συμμετοχικών διαδικασιών* γύρω από τον τρόπο *που τα πολιτιστικά Ιδρύματα στον μεγαλύτερο βαθμό διανέμουν ιεραρχικά, μηχανισμούς ελέγχου και γραφειοκρατικές ρυθμίσεις* (…). (Kravagna, 1998).

[73] Όπως αναφέρει ο Peter Burger *΄΄αναστέλλεται η αντίθεση μεταξύ παραγωγών και αποδεκτών΄΄* ενώ *΄΄οι πράξεις της τέχνης και της ζωής μορφοποιούν μια ενότητα, κάτω από την υπόθεση ότι η πράξη είναι αισθητική και η τέχνη είναι πρακτική (εφαρμόσιμη)΄΄*. (Kravagna, 1998).

[74] Σε τρείς διαφορετικές δημογραφικά περιοχές ενημερώθηκαν οι κάτοικοι για τις αρχές του εικαστικού προγράμματος και τους ζητήθηκαν δωρεές. Τα συστήματα ασφαλείας της εισόδου αντικαταστάθηκαν με γυάλινες πόρτες (ως ένα ριζοσπαστικό πείραμα σε ένα θεσμικό όργανο). Στην εικαστική εγκατάσταση των Clegg και Guttmann (σύμφωνα με την αναφορά του Christian Kravagna), η διάθεση συμμετοχής του κοινού ήταν ποικίλη από περιοχή σε περιοχή και κυμαίνονταν *΄΄από βανδαλισμό μέχρι και την υποστήριξη από βάσεις πρωτοβουλιών΄΄*.

Ήταν περισσότερο *πετυχημένη* (αναφέρει ο Christian Kravagna) *ανάμεσα στον πληθυσμό με το μεγαλύτερο οικονομικό και εκπαιδευτικό επίπεδο, ειδικότερα στις ομάδες του πληθυσμού που συμμετέχουν περισσότερο κάτω από κανονικές περιστάσεις στις δημοκρατικές διαδικασίες (λ.χ. στις εκλογές).* (Kravagna, 1998). Η προβληματική γύρω από την ιδέα της *συμμετοχής* και της καταγραφής του *΄πορτραίτου της κοινότητας΄* που αφορά αυτή η προσέγγιση, παρουσιάζει ευκαιρίες εναλλακτικών τοποθετήσεων, πιθανά γιατί δεν εγκλωβίζεται σε στερεότυπες θέσεις. (Kravagna, 1998).

[75] *Κάνοντας μια προσεκτική χρήση των μηχανισμών των πολιτισμικών ανταλλαγών ώστε να επισημανθεί η ΄αντήχηση΄ που παράγεται προς την γενική κοινότητα.* (Moreira, Maria, 2002).

[76] Η εικαστικός Maria Moreira ευθυγραμμίζει την δουλειά της στην ιδιαίτερη πολιτιστική παράδοση της *΄επανα-προσωποποίησης΄* (*repersonalisation*). (Brett, 2002).

[77] *΄΄Η αφροβραζιλιάνικη σκέψη καθοδηγείται από δύο αρχές: -την αρχή της συμμετοχής μέσα από την οποία όλα τα πράγματα που υπάρχουν διευθετούνται* (καθοδηγούνται) από *δεσμούς και από* την υπαγωγή δυνάμεων διαιτησίας, *όσο και από -την αρχή του σχίσματος* (*που ρυθμίζει την προηγούμενη αρχή*) αποτρέποντας το πέρασμα στοιχείων από έναν κατάλογο σχέσεων ή συνδέσεων προς έναν άλλο΄΄ (Moreira, Maria, 2002), (…) *αποτρέποντας τον σφετερισμό, την εξάλειψη και την αφομοίωση, έτσι* ώστε (…) *΄΄ακόμα και όταν ανήκουν οι οντότητες σε διαφορετικές ερμηνείες του κόσμου, να διέπονται από ανάλογα διευθετημένες δυνάμεις΄΄*. (Brett, 2002).

[78] *Στην κοινωνική στάση εγκατάστασης ζωνών μόλυνσης* (αντίθετο του αποκλεισμού) *η μύξη του κώδικα συμβαίνει γύρω από πυρήνες όπου η διαφορά μεταξύ του ενός πολιτισμού και του άλλου αποκηρύσσονται.* (Brett, 2002).

[79] Είναι θεωρητικός και ιστορικός τέχνης.
-Βλ. άρθρο: Anna Dezeuze, *An introduction to the 'do-it-yourself' artwork,* (2010). στο: Anna Dezeuze. *The 'do-it-yourself' artwork: Participation from Fluxus to new media.* Manchester, N.Y.: Manchester University Press. (2010).
[80] Αυτές τις πρακτικές τις συναντάμε νωρίτερα, στις αρχές του 20ου αιώνα, στον πρόδρομο κονστρουκτιβισμό και στην κινητική τέχνη που διατάραζε και αποπροσανατόλιζε τους θεατές μέσα από την φυσική τους ανάμειξη (και/ή) την άμεση παρακίνησή τους.
[81] Η Anna Dezeuze αναφέρει χαρακτηριστικά ότι *οι καθιερωμένες τάσεις στην τέχνη αποτυγχάνοντας να συνυπολογίσουν την ιδιαιτερότητα των εικαστικών πρακτικών του* (DIY), ως σαν αποτέλεσμα *τείνουν να εντοπιστούν στις συζητήσεις γύρω από την αναγκαιότητα νέων τύπων πρακτικών, σε μια ανάλυση που βασίζεται πάνω στον ρόλο των θεατών.*
[82] Η Anna Dezeuze διαφωνεί ότι αυτές οι πρακτικές ενεργοποιούνται από τη δεκαετία του '90 στις επιμελητικές και κριτικές δραστηριότητες που παρουσίασε ο Nicolas Bourriaud παράλληλα με το γεγονός της συμμετοχής των θεατών-χρηστών στον παγκόσμιο ιστό του διαδικτύου, γύρω από το αναδυόμενο πεδίο των νέων μέσων. (Dezeuze, 2010).
[83] όπως οι ομάδες αργότερα, *Reclaim the Streets*, *Food Not Bombs*, κ.α..
[84] *Οι διαλογικές πρακτικές και οι* (DIY) *διαμοιράζονται τάσεις πέρα από τα σχεσιακά μοντέλα της ευθείας δράσης, της οικειότητας και της ενσυναίσθησης,*(…) και *πέρα από τα θεσμικά πλαίσια της σύγχρονης τέχνης* (κυρίως οι διαλογικές πρακτικές), όσο επίσης πέρα από *τις ρητορικές της κριτικής απόστασης ή της αντίστασης* (απέναντι στα *Ιδρύματα της ΄πρωτοποριακής σκηνής΄ και προς μια τέχνη που αφορά την ελίτ*). (Dezeuze, 2010).
[85] *Ο διαχωρισμός ανάμεσα στο περιεχόμενο και στη μορφή ή στην κατασκευή* σύμφωνα με την Anna Dezeuze *δεν φαίνεται καθαρά στις εικαστικές δουλειές του* τύπου (DIY) που υπερβαίνουν τις διακρίσεις και τις διαφορές, μεταξύ αντικειμένου και διαδικασίας, μεταξύ της ίδιας της εικαστικής δουλειάς και της εμπειρίας που προκύπτει από αυτήν, που είναι διαφορετική για τον κάθε ένα συμμετέχοντα αφού στο (DIY) ενθαρρύνεται η διάσταση της διάρκειας.
[86] Η Lygia Clark εξηγούσε το 1965 ότι για τους εικαστικούς ο στόχος των πρακτικών (DIY) ήταν *να δώσουν στον συμμετέχοντα ένα αντικείμενο που δεν έχει καμιά σημασία από μόνο του και μπορεί μόνο να αποκτήσει νόημα μέσα από την επέκταση της δράσης του συμμετέχοντα πάνω του (επιζητώντας τις ζωτικές σχέσεις των συμμετεχόντων) συλλαμβάνοντας την ίδια την συμμετοχή του θεατή ως αναδυόμενη σημασία μέσα σε μια ευρύτερη διαδικασία, παρά ως κατάληξη από μόνη της.* (Dezeuze, 2010).
[87] Ακόμη και αν οι εικαστικές δουλειές είναι προϊόντα συλλογικής εμπειρίας, αποδίδεται έμφαση στις ατομικές εμπειρίες, (…) ενώ *άσχετα με το αν συναντιούνται όλοι οι συμμετέχοντες στο ίδιο δωμάτιο* ή όχι, *το τελικό αντικείμενο απεικονίζει την συλλογική εργασία*. (Dezeuze, 2010).
[88] Άλλοι πάλι εικαστικοί αποδίδουν *προτεραιότητα στην αθροιστική εμπειρία πάνω σε μια διάρκεια που ζητά περισσότερα από ένα βήματα σε μια μακροχρόνια διαδικασία η οποία εμπλέκει περισσότερους συμμετέχοντες από έναν που υποστηρίζουν ή μετασχηματίζουν το υπάρχον υλικό της δουλειάς* ανεξάρτητα με το αν πρόκειται *για έναν ειδικό χώρο, ένα αντικείμενο ή κάποιο πρόγραμμα δράσης*. (Dezeuze, 2010).
[89] Η Anna Dezeuze θεωρεί ότι ο πειραματισμός (λ.χ. όπως στην πειραματική μουσική του John Cage, 1955), δεν θα *πρέπει να λαμβάνεται σαν την περιγραφή μιας πράξης που αργότερα κρίνεται με τους όρους της επιτυχίας ή της αποτυχίας, αλλά απλά ως μια άγνωστη πράξη που απορρέει από την δράση.* (Dezeuze, 2010). Αντίστοιχα η ιδέα του πειράματος *΄derive΄* χρησιμοποιήθηκε από τους Καταστασιακούς για να περιγράψει ανοικτές απρόβλεπτες καταστάσεις δοκιμών (δοκιμασιών, επαναλαμβανόμενης έκπληξης, παιχνιδιού) στο επίπεδο της ψυχοσωματικής αντίληψης και εμπειρίας, όπου οι συμμετέχοντες μπορούσαν να ανακαλύψουν νέους τύπους προσωπικής και συλλογικής εμπειρίας με άγνωστα αποτελέσματα, -μηχανισμούς κατασκευής του εαυτού και του άλλου, -δράσης και συμπεριφοράς μέσα στις καθημερινές ζωές τους.
[90] Ο Guy Brett αναφορικά με τη *΄συμμετοχή του θεατή΄ σχολιάζει* το 1969 *ότι μπορεί να αναδύεται ως ένα είδος συμμετοχικής πρακτικής που χρησιμοποιεί τη συμμετοχή ΄΄όπως το τέχνασμα που ακολουθεί η μόδα, επιδιώκοντας μια ΄μερικώς μηχανική΄ συνεργασία από τους θεατές΄΄. Θεωρεί ότι ΄΄δεν υπάρχει δυναμικό δημιουργίας σχέσεων΄΄, ή σύμφωνα με την Jessica Morgan* πως (…) *δεν είναι αρκετό να*

αξιώνουμε ζωτικές ή άμεσες σχέσεις με το έργο τέχνης. (Dezeuze, 2010).
-Βλ. καταλ.: Jessica Morgan, *Common Wealth* (εισαγωγή), (2003). London: Tate Modern.

[91] Η εικαστική πρακτική (DIY) *αποκτά τη μορφή αντικειμένων, χώρων, ή οδηγιών* (και όλων αυτών μαζί) *τα οποία προσφέρονται στον συμμετέχοντα, εγκαθιδρύοντας ένα ελάχιστο πλαίσιο, από μια εμβέλεια συμμετοχικών δραστηριοτήτων*. (Dezeuze, 2010).

[92] Το General Public License (GPL), γνωστό ως *΄copyleft΄*, όπως και το Free/Libre Open Source Software (FLOSS), καθώς και τα λειτουργικά GNU/Linux από τον Linus Torvalds και Unix από τον Richard Stallman, επιδιώκουν τη συνεργασία με την επαναχρησιμοποίηση του κώδικα συλλογικά.

[93] Το *΄DIY, or How to Kill Yourself Anywhere in the World for Under $39,9΄* παρουσιάζει με υπερβολικά κυνική και μεθοδική λεπτομέρεια ένα σχέδιο για το πώς, αν βρεθείς σε οποιοδήποτε κατάστημα του ΙΚΕΑ σε όλο τον κόσμο, μπορείς να αγοράσεις υλικά με τα οποία μπορείς παντού να κατασκευάσεις το ίδιο φέρετρο για εσένα. Στην περίπτωση αυτή, όπως συμβαίνει με όλες τις πρακτικές *Do-It-Yourself*, μερικές βασικές δεξιότητες και επιπλέον εργαλεία θεωρούνται προαπαιτούμενα. Ουσιαστικά το (DIY) γίνεται ένα μανιφέστο για το πώς να παίρνεις αυτό που επιθυμείς από τον κόσμο του εμπορίου παρά να αποδεχτείς αυτό που θέλουν να έχεις εσύ, ή ένας επικός μύθος σχετικά με τον μετασχηματισμό των εγκόσμιων εμπορευμάτων, σε αυτή την περίπτωση ένα υπερβατικό ΄όχημα διαφυγής΄. (Στα πλαίσια ενός ομαδικού έργου προσαρμογής έτοιμων προϊόντων από το ΙΚΕΑ). [www.thingsthatfall.com/doityourself.php].

[94] Οι *Critical Art Ensemble* (CAE), οι (EDT) κ.α. για παράδειγμα δραστηριοποιούνται στα *τακτικά τεχνοπολιτικά μέσα* (*tactical media*) ευαισθητοποιώντας, υποκινώντας (ή προβοκάροντας) δημόσιες διαμάχες γύρω από τους διαχειριστικούς σκοπούς των νέων ψηφιακών τεχνολογιών.

[95] Οι άδειες *εξειδικεύουν τα δικαιώματα και τις υποχρεώσεις των προσώπων που τροποποιούν τον κώδικα* (εμφανίζονται *περίπου 30 διαφορετικοί τύποι αδειών* στο κίνημα του ανοικτού κώδικα) όπως *η υποχρέωση παροχής αντιγράφου του νέου κώδικα στην κοινότητα, ή η δυνατότητα πώλησης του νέου κώδικα χωρίς την υποχρέωση συνεισφοράς προς την κοινότητα αλλά με την υποχρέωση να μην βλάπτει την κοινότητα* και να μην παραβιάζει θεμελιώδεις αρχές της αλλά επίσης και η υποχρέωση να μην αλλαχτεί ο πυρήνας του κώδικα θεμελιωδώς. (Manovich, 2002).

[96] Ο John von Seggern είναι παραγωγός, σχεδιαστής ήχου, μπασίστας και dj.
-Βλ. άρθρο: John von Seggern, *Postdigital remix culture and online performance*. στο: [http://ethnomus.ucr.edu/remix_culture/index.htm].

[97] Βλ. βιβλίο: Marquis de Sade, *Πάνω στην άμεση δημοκρατία και την απάτη των «εκπροσωπήσεων»,* (1997).

[98] Προτάσεις εφαρμογής αντιστάσεων σε αυτοοργανωμένα, αντιεμπορευματικά γεγονότα είναι: να μην υπάρχει αντίτιμο εισόδου και να δίνεται βαρύτητα στην ελεύθερη συνεισφορά. Να μην υπάρχουν χορηγοί, ούτε διαφημιστική κάλυψη από τα ενημερωτικά μέσα, ούτε ελεγχόμενη είσοδος. Να διευκολύνεται στους ενδιαφερόμενους η συμμετοχή στην συνδιοργάνωση κάτω από συλλογικές διαδικασίες, συναποφασίζοντας από κοινού για το περιεχόμενο των γεγονότων. Για την *punk* αντίδραση ή *΄αισθητική ρύπανση΄* ο καθένας μπορεί να είναι -μουσικός, -κριτικός, -αρθρογράφος, -καλλιτέχνης, κ.α.. Το κοινό - ακροατήριο λογίζεται ως συνυπεύθυνος συνδιοργανωτής σε αντίθεση με το αντιθετικό δίπολο ενεργητικού και παθητικού ρόλου ανάμεσα στον καλλιτέχνη και στον ακροατή, (πομπού-δέκτη). Οι συμπαραγωγοί δεν βιοπορίζονται από την τέχνη τους, αρνούνται συνήθως τον όρο του καλλιτέχνη που καθοδηγεί τις ΄αλλοτριωμένες μάζες΄, αντίθετα προς τις λογικές της ιεραρχίας της αγοράς. [http://www.sporos.org/punk].

[99] *Open Source Ecology*: αστικές κατοικίες, αποθήκες, καλλιέργειες και υποδομές.

[100] Τοποθετώντας το μπροστά στην παγκόσμια κατάταξη και άρα σε σπουδαιότητα, κρισιμότητα και αξία, αυξάνοντας την θεσμοποιητική ισχύ του που μεταφράζεται σε επενδυτική δύναμη που ανα-κεφαλαιοποιείται.

[101] Είναι καθηγητής στο τμήμα εικαστικών τεχνών του Πανεπιστημίου της Καλιφόρνια στο Σαν Ντιέγκο (UCSD), όπου διδάσκει μαθήματα ψηφιακής τέχνης, ιστορίας και θεωρίας του ψηφιακού πολιτισμού, και ψηφιακές ανθρωπιστικές επιστήμες.
-Βλ. άρθρο: Lev Manovich, *On totalitarian interactivity*, (1996).
-Βλ. βιβλ.: Lev Manovich, *The Myth of Interactivity*, (2001). στο: Lev Manovich, The Language of New Media. Cambridge, Mass: The MIT Press. (2001).

[102] Η διάδραση απαιτεί περισσότερα και πιο σύνθετα ποσοτικά και ποιοτικά στοιχεία από αυτά που διεκδικούν τα σχεσιακά περιβάλλοντα. Ο Nicolas Bourriaud επισημαίνει στη σχεσιακή εικαστική δουλειά πως παράγει κυριολεκτικές διαδραστικές καταστάσεις τις οποίες μάλλον θεωρεί πως οι θεατές ως κυριολεκτικές παρουσίες θα πρέπει να τις διακρίνουν απαντώντας σε μια σειρά ερωτημάτων όπως: *΄μου επιτρέπει το έργο να εισαχθώ στον διάλογο* που θέτει; *Θα μπορούσα να υπάρχω και πως στον προκαθορισμένο αυτόν χώρο;΄* (Bourriaud, 1998 σ. 109).
Η Claire Bishop αντιπροτείνει μέσα στο ίδιο θεσμικό πλαίσιο, μια σειρά διαφορετικών ερωτημάτων όπως: *ποιο είναι το κοινό; τι τύποι σχέσεων παράγονται; για ποιόν και γιατί; πως παράγεται ο πολιτισμός; πως μπορούμε να μετρήσουμε και να συγκρίνουμε αυτές τις σχέσεις; τι σημαίνει δημοκρατία σε αυτό το πλαίσιο;* (θεσμών).
[103] Βλέπε Κεφ. .7.: § *διάδραση και εικαστικές τέχνες*.
[104] Είναι ιστορικός κριτικός, θεωρητικός των μέσων, και φιλόσοφος. Διατέλεσε καθηγητής σε αρκετά Πανεπιστήμια και κυρίως στο ZKM Πανεπιστήμιο της Καρλσρούης, Τεχνών & Σχεδιασμού /Κέντρο Τέχνης & Μέσων.
[105] Για τον Michel Foucault οι *ετεροτοπίες* (1967) είναι *θέσεις που έχουν την παράδοξη ιδιότητα να συνδέονται με όλες τις άλλες θέσεις, αλλά με τέτοιον τρόπο ώστε να αναιρούν, να εξουδετερώνουν ή να αντιστρέφουν το σύνολο των σχέσεων τις οποίες τυγχάνει να καθορίζουν, να καθρεπτίζουν ή να αντανακλούν*. (Οι *ουτοπίες* αποτελούν θέσεις χωρίς πραγματικό τόπο).
Οι ετεροτοπίες είναι τόποι που βρίσκονται έξω από όλους τους τόπους, ακόμη και αν είναι εύκολο να προσδιοριστεί η τοποθεσία τους, ενώ αντανακλούν ή αναφέρονται σε αλλοτινές θέσεις. Η ετεροτοπία *αντιπαραθέτει σε έναν πραγματικό τόπο πολλούς χώρους, πολλές θέσεις, οι οποίες από μόνες τους είναι ασύμβατες*, ή συγκεντρώνει σε ένα τόπο που είναι εκτός χρόνου, πολλούς χρόνους (ετεροχρονία). Το φαινόμενο της ετεροτοπίας βρίσκει υπόσταση στο μοντέλο του καθρέπτη που αντανακλά τις θέσεις που διέρχονται από το μέρος που βρίσκεται αυτός. (Foucault, 1984).
[106] Ο Boris Groys αναφέρει ότι *κανείς μπορεί να ισχυριστεί* ότι *η πρακτική των εγκαταστάσεων αποκαλύπτει την δράση της απόλυτης κυρίαρχης βίας που αποτελεί αρχή για την εγκατάσταση κάθε δημοκρατικής αρχής,* αφού *η δημοκρατική αρχή αναδύεται ως αποτέλεσμα της βίαιης επανάστασης.* Θεωρεί (ο Boris Groys) ότι ο δημιουργός μιας εικαστικής εγκατάστασης *είναι συνήθως όπως ο νομοθέτης, δίνει στην κοινότητα των επισκεπτών τον χώρο να συγκροτήσουν τον εαυτό τους και να προσδιορίσουν τους κανόνες τους οποίους η κοινότητα πρέπει να επιβεβαιώνει,* όμως (οι εικαστικοί-καλλιτέχνες) αυτό *το κάνουν χωρίς να ανήκουν στην κοινότητα, παραμένοντας έξω,* (εξωτερικοί της κοινότητας) (…) *ακόμη και αν αποφασίσουν να συμμετέχουν στην κοινότητα που υλοποίησαν.* (Politics of Installation, 2008).
[107] Η εικαστική εγκατάσταση σύμφωνα με τον Boris Groys είναι ο χώρος που λαμβάνει τόπο η παρουσία των μαζών και της απόφασης που αναδύεται στο *΄εδώ-και-τώρα΄*. Η *αύρα* του *΄εδώ-και-τώρα΄* εγκαθίσταται μέσα στο κλειστό, αμετάβλητο, σταθερό πλαίσιο που εκδηλώνεται ως μεταστροφή στην αναπαραγωγή που κατακλύζει τη μαζική κουλτούρα. (Politics of Installation, 2008).
[108] Το έργο της μοντέρνας τέχνης ως έργο *δεν καθορίζεται από την υλική του φύση αλλά* από αυτή τη (νέα ευμετάβλητη) *αύρα, το πλαίσιό του, την ιστορική του τοποθεσία.* (…) *Η διαφορά* λοιπόν *ανάμεσα στο πρωτότυπο και την αναπαραγωγή είναι τοπολογική και καταστασιακή.* (Groys, 2002).
[109] Ο Boris Groys αναφέρει ότι η αύρα για τον Walter Benjamin συνιστά τη σχέση του έργου τέχνης με το εξωτερικό περιβάλλον στην τοποθεσία όπου βρίσκεται, που το εγγράφει στην ιστορία. (Groys, 2002).
[110] Βλ. βιβλ.: Walter Benjamin, *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του & Συνοπτική ιστορία της φωτογραφίας &Εντ.Φουξ, ο συλλέκτης και ο ιστορικός,* (1978). Αθήνα: Κάλβος.
[111] Ο Boris Groys διερευνώντας την *εικαστική εγκατάσταση* ως προς την τέχνη των καταγραφών (ντοκουμέντων), αναφέρει ότι αποτελεί μια καλλιτεχνική μορφή που μέσω αυτής μπορεί επίσης να δειχθεί η τέχνη της τεκμηρίωσης, η οποία *συμπεριλαμβάνει όχι μόνο εικόνες, κείμενα και άλλα στοιχεία (οπτικοακουστικό υλικό), αλλά τον ίδιο τον χώρο, ο οποίος παίζει έναν αποφασιστικό ρόλο*. (Groys, 2002). Η χειρονομία της τοποθέτησης των εικαστικών ντοκουμέντων (της πλαισίωσής τους) σε μια εγκατάσταση ως πράξη εγγραφής σε έναν ιδιαίτερο χώρο, δεν είναι υπό αυτή την έννοια μια ουδέτερη πράξη παρουσίασης, αλλά μια πράξη που επιτελεί στο επίπεδο του χώρου εκείνο που επιτελεί η αφήγηση στο επίπεδο του χρόνου: παράγει την εγγραφή της στην ζωή. (Groys, 2002).

[112] Ο Boris Groys αναφέρει ότι *όλα τα τεκμήρια που τοποθετούνται σε μια εικαστική εγκατάσταση καθίστανται (αυτομάτως) πρωτότυπες* (ιστορικές) *αναφορές, τεκμήρια ζωής ενός ιστορικού και ζωντανού χώρου που κερδίζουν τον τόπο στον οποίο αντιστοιχεί η παρουσία του εδώ και τώρα της ιστορικής τους τοποθέτησης,* απαιτώντας τη δική τους σταθερότητα ως τοπολογική αλήθεια απέναντι στις μετακινήσεις του θεατή. (Groys, 2002).

[113] Ο Boris Groys αναφέρει ότι αντίθετα ο εκθεσιακός χώρος μιας συμβατικής έκθεσης με αντικείμενα τέχνης (και όχι μια εικαστική εγκατάσταση) θέλει να *λειτουργεί ως επέκταση του ουδέτερου δημόσιου χώρου* για το κοινό που εισέρχεται αβίαστα, όπως ο περαστικός που περνάει στον δρόμο κοιτάζοντας δεξιά και αριστερά την αρχιτεκτονική. Αφήνει το άτομο-επισκέπτη (θεατή) να παραμένει μόνος του *επιτρέποντάς του την προσωπική του αντιπαράθεση ή θεώρηση των καλλιτεχνικών αντικειμένων*. Σύμφωνα με τον Boris Groys *το σώμα του θεατή σε αυτό το υπόβαθρο παραμένει έξω από την τέχνη:* ενώ *η τέχνη λαμβάνει χώρα μπροστά στα μάτια του θεατή*.
Ο Boris Groys θεωρεί επίσης ότι η αγορά της τέχνης λειτουργεί σύμφωνα με τους κανόνες του *Potlatch* όπως περιγράφηκε από τον Marcel Mauss.
Ο ρόλος του επιμελητή σε αυτή την περίπτωση (είναι: -να επιλέγει, στο όνομα της δημοκρατίας, για το κοινό, -να κάνει, δημοσιοποιώντας στο κοινό, προσβάσιμες τις καλλιτεχνικές δουλειές που συνήθως αφορούν: απο-ενεργοποιημένα πρώην λειτουργικά, και αντικείμενα, σχεδιασμένα μέρη αυτόνομα από την δημόσια κοινή γνώμη, ενδυναμώνοντας τον θεατή να τα κοιτάξει. (Politics of Installation, 2008).

[114] Είναι ιστορικός τέχνης, συγγραφέας, κριτικός και επιμελήτρια.
-Βλ. άρθρο: RoseLee Goldberg, *Space as Praxis*, (1975).

[115] Είναι ιστορικός τέχνης, καθηγητής, κριτικός.
-Βλ. άρθρο: James Meyer, *The Functional Site*, (1996). Documents, no. 7, Autumn (1996). (pp. 20-29).

[116] Οι βασικές αξιώσεις της φαινομενολογίας του M.Merleau -Ponty είναι ότι το πράγμα-αντικείμενο είναι αδιαχώριστο από το πρόσωπο που το συλλαμβάνει και ότι η αντίληψη δεν αφορά απλά την όραση αλλά εμπλέκει το σώμα στο σύνολό του.

[117] Είναι κριτικός τέχνης, θεωρητικός των μέσων και φιλόσοφος.

[118] Είναι ιστορικός τέχνης, κριτικός, καθηγήτρια.
Η Claire Bishop αναφέρει ότι η λέξη εγκατάσταση *έχει διευρυνθεί σήμερα περιγράφοντας κάθε διάταξη αντικειμένων σε κάθε δοσμένο χώρο*. Αναφέρει ότι η τέχνη της εγκατάστασης εμπλέκει διαφορετικές τέχνες παράλληλα όπως: την περφόρμανς, την αρχιτεκτονική, (Oliveira de, 2001), το θέατρο, τις οπτικές τέχνες, την γλυπτική, τον κινηματογράφο, την περιβαλλοντική τέχνη.
Συχνά η εικαστική εγκατάσταση περιγράφεται ως θεατρική, καθηλωτική, ή βιωματική, υπογραμμίζοντας την άμεση συνάρτησή της με τον θεατή που είναι και το κύριο χαρακτηριστικό της, *με διάθεση να αυξήσει την επίγνωσή του σχετικά με τον τρόπο που τα αντικείμενα τοποθετούνται (εγκαθίστανται) στον χώρο* και *με την σωματική του απόκριση* ενεργή απέναντι σε αυτή την πραγματικότητα. (Bishop, 2005).

[119] Βλ. βιβλ.: Miwon Kwon, *The wrong place*, (2004). στο: Miwon Kwon. One Place After Another*:* Site-Specific Art and Locational Identity. London, Cambridge, Mass.: MIT Press. (2004).
-Βλ. άρθρο: Miwon Kwon, *One Place After Another: Notes on Site Specificity*, (1997). October 80, Spring (1997). (pp. 20-30).
-Βλ. άρθρο: Miwon Kwon, *The wrong place*, (2000). Art Journal, Spring (2000), 59, 1. (pp. 33-43). [Research Library Core, pg. 32].
-Βλ. βιβλ.: Fredric Jerneson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, (1991). Durham: Duke University Press. (pp. 42-44).
-Βλ. βιβλ.: Don DeLilFo, *Valparaiso*, (1999). New York Soribner. (pp. 32, 86, 87).

[120] *Η αυτοσυνείδηση της αντίληψης του θεατή για το αφαιρετικό αντικείμενο σε σχέση με την τοποθεσία της εγκατάστασης παράγει το νόημα της καλλιτεχνικής δουλειάς*. (Meyer, 2000).

[121] Οι εικαστικές εγκαταστάσεις σύμφωνα με τον Boris Groys είναι μοναδικές στις θέσεις τους, *δεν αναπαράγονται ούτε ανακυκλώνονται*. *Αλλάζουν με ένα ριζικό τρόπο το ρόλο και τη λειτουργία του χώρου υποδοχής τους, μετασχηματίζοντας τον άδειο, ουδέτερο δημόσιο χώρο* (όταν πρόκειται για εκθεσιακό Ίδρυμα, ουσιαστικά χωρίς δημόσιο χαρακτήρα) *σε προσωπική εικαστική δουλειά*. *Προσκαλούν τον επισκέπτη*-θεατή *σε μια χωρική εμπειρία ως ένας ολιστικός, συνολικός χώρος*

εικαστικής δουλειάς όπου ο χώρος από μόνος του γίνεται *το υλικό υποστήριξης του υλικού τους μέσου. Ο χώρος της κάθε εγκατάστασης είναι κινητός*. (*Ως προς την μορφή της μπορεί να είναι -ελεύθερη από κάθε έλεγχο, χαοτική, ντανταϊστική,* fluxus). *Οτιδήποτε συμπεριληφθεί σε έναν τέτοιο χώρο εγκατάστασης γίνεται μέρος της δουλειάς απλά και μόνο επειδή τοποθετήθηκε μέσα σε αυτόν τον χώρο.* Σύμφωνα με τον Boris Groys *η διάκριση ανάμεσα σε ένα εικαστικό αντικείμενο και σε ένα απλό αντικείμενο δεν έχει σημασία να γίνεται στις εγκαταστάσεις. Αντιθέτως αυτό που θεωρείται κρίσιμο είναι αυτή η διάκριση ανάμεσα στον επισημειωμένο χώρο της εγκατάστασης και στον ασημείωτο (ασημάδευτο) δημόσιο χώρο.* Συνεπώς *μπορεί να απορριφθεί ο συνολικός χώρος της εικαστικής εγκατάστασης ως σύνολο* όπως και κάθε καλλιτεχνική δουλειά. (Politics of Installation, 2008).

[122] Κάτι τέτοιο συμβαίνει επίσης στις περιπτώσεις όπου *οι εικαστικοί* επιλέγουν *να εισέρχεται το πλήθος των επισκεπτών στον χώρο παραγωγής της εικαστικής δουλειάς τους με το άνοιγμα του κλειστού εργαστηριακού χώρου τους*.

[123] Σύμφωνα με το παραπάνω σκεπτικό (αναφέρει ο Boris Groys) η εικαστική εγκατάσταση *αντιμετωπίζεται συχνά σήμερα ως μια μορφή που επιτρέπει στον εικαστικό να δημοκρατικοποιήσει την τέχνη του/-της* (…) *στο όνομα κάποιας κοινότητας ή ακόμη και της κοινωνίας σαν σύνολο*, και υπό αυτή την έννοια, *η ανάδυση της εικαστικής εγκατάστασης φαίνεται να επισημειώνει το τέλος του μοντερνιστικού αιτήματος περί αυτονομίας και κυριαρχικότητας*. (Politics of Installation, 2008).

[124] Ο Boris Groys αναφέρεται στην κοινότητα των επισκεπτών με την έννοια ότι δεν πρόκειται για απομονωμένα άτομα αλλά για επισκέπτες που έχουν κοινά πράγματα που γίνονται μέλος της εγκατάστασης σε ένα συλλογικό πρόβλημα, βρίσκοντας πιθανά τον εαυτό τους εκεί, χωρίς να συνιστούν όμως κανένα είδος –*πολιτείας*. Είναι παγκόσμιοι τουρίστες (εκθεσιακό κοινό που παρακολουθεί μεγάλης κλίμακας εκθέσεις), -μεταφερόμενες μάζες στους εκθεσιακούς χώρους, που θα πρέπει κατά την γνώμη του να κατανοούνται, λόγω του ολιστικού, ενοποιημένου χαρακτήρα του χώρου της εγκατάστασης, ως πλήθη που γίνονται μέρος της εγκατάστασης, όπως και το κάθε επιμέρους πρόσωπο-επισκέπτης. (Politics of Installation, 2008).

Κεφ.9. υποκειμενικότητα - επιτελεστικότητα [εαυτός/κοινός-χώρος]

εισαγωγή

Το κεφάλαιο διερευνά τον κοινό-με-τον-εαυτό χώρο μέσα από τις έννοιες της υποκειμενικότητας, της εαυτότητας, και κυρίως της επιτελεστικότητας για την κατασκευή της ρευστής υποκειμενικής ταυτότητας.
Προσδιορίζει τον διαλογικό τόπο του συμβάντος της συνομιλίας, στις σχεσιακές (σωματικές) παραστασιακές κριτικές επιτελεστικές (δημόσιες) πρακτικές.
Η υποκειμενικότητα είναι ένα (προ-)γλωσσικό φαινόμενο που εκδηλώνεται και επιτελείται διαλογικά - παραστασιακά όπως το φύλο, το σώμα, και η ταυτότητα που παράγονται λογοθετικά στη γλώσσα. Η γλώσσα είναι ένας μηχανισμός παραγωγής υποκειμένων (μετατροπής αντικειμένων - πραγμάτων).
Συνεπώς η υποκειμενικότητα μπορεί να θεωρηθεί μια πολυγλωσσική, διαλογικοποιημένη, πολυφωνική εσωτερικά κατασκευή, πολύμορφη και πολλαπλή.

Το σώμα (ολικό βιολογικό ψυχο–κοινωνικό φαινόμενο) συμμετέχει σε ένα σύστημα εξουσιών στο οποίο καταγράφονται πάνω του οι λόγοι (εξουσιών).
Οι επιτελεστικές σωματικές (πολιτισμικές) συμπεριφορές (λ.χ. χειρονομιακές συνδηλώσεις, σωματικές επιφάσεις κ.α. ΄παιχνίδια΄) εκδηλώνονται σε παραστασιακές τελετουργικές πράξεις (κοινωνικές εκδραματίσεις) που αναπαράγονται στα καθημερινά συμβάντα της πραγματικής ζωής (λ.χ. στάσεις, χειρονομίες) στο προσκήνιο του δημόσιου χώρου, κοινωνικών παραστάσεων
Οι επαναλαμβανόμενες αυτές κοινωνικές πράξεις αποτελούν συχνά περιοχές ενδιαφέροντος για τις εικαστικές κριτικές επιτελεστικές πρακτικές στα όρια με τον ακτιβισμό.

Α. υποκειμενικότητα (παραγωγή)**: γλώσσα –συνομιλία, υποκείμενο - σχεσιακότητα**

γλώσσα - συνομιλία

Υπόκειμαι στον άλλον· με αυτή ουσιαστικά την έννοια είμαι «υπο-κείμενο». (Lévinas, 2007)**.**

Ο Emile Benveniste εντοπίζει το στοχαστικό του ενδιαφέρον στην παραγωγή της υποκειμενικότητας στη γλώσσα[1], την οποία αντιλαμβάνεται ως θεμελιώδη για τη σκέψη. Διαφοροποιεί την γλώσσα από τον προφορικό λόγο ή την προφορική ομιλία, και την

επανεντοπίζει στον προφορικό λόγο της συνομιλίας (της ανταλλαγής), θεωρώντας ότι η επικοινωνία είναι μια προαπαιτούμενη ιδιότητα της γλώσσας, όμως δεν ανήκει στη θεμελιώδη της φύση ή στην ουσία της.
Θεωρεί ότι η γλώσσα είναι κάτι περισσότερο από φορέας αλλά ότι είναι η *΄συνιστώσα΄* που επιτελεί (που δομεί επιτελεστικά) το ανθρώπινο υποκείμενο και που αποτελεί το συστατικό προσδιοριστικό και δομικό κατασκευαστικό στοιχείο της υποκειμενικότητας[2]. (Benveniste, 1986).
Όπως αναφέρει ο Emile Benveniste, η υποκειμενικότητα είναι προγενέστερη από την πράξη της επικοινωνίας, *είναι μέσα στη γλώσσα,* (*μέσω της οποίας*) *ο άνθρωπος συνιστά* (αρθρώνει) *τον εαυτό του ως υποκείμενο, αφού η γλώσσα από μόνη της εγκαθιστά την έννοια του ΄Εγώ΄ (Ego)* στην πραγματικότητα της ύπαρξης. (Benveniste, 1986).
Υπό αυτή την έννοια όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, *η υποκειμενικότητα*[3] *προσδιορίζεται από την ικανότητα του ομιλητή να τοποθετεί* (να αυτοπροσδιορίζει) *τον εαυτό του* (γλωσσικά) *ως ΄υποκείμενο΄.*
Για τον Emile Benveniste το *΄Εγώ΄* στη συνομιλία ανήκει σε μια (προ)γλωσσική κατασκευή για το υποκείμενο, στις απαρχές του.

Η πολικότητα του *΄Εγώ - Εσύ΄* αφορά επίσης προϊόν της γλώσσας και αντιστοιχεί στην διαδικασία παραγωγής της υποκειμενικότητας. (Benveniste, 1986).
Το *΄Εγώ΄* και το *΄Άλλο΄* βρίσκονται σε μια σχέση ισχυρής αλληλεξάρτησης, σε μια παραγωγική αντίθεση που κατασκευάζει καταρχήν το υποκείμενο, και στη συνέχεια επεκτείνεται στον διυποκειμενικό χώρο της συνομιλίας, ως ο κοινός χώρος της ανταλλαγής των θέσεων του *΄Εγώ΄*.
Για τον Emile Benveniste η γλώσσα είναι ένα όργανο επικοινωνίας (όπως αναφέρει, ίσως επειδή οι άνθρωποι δεν έχουν βρει κάποιον καλύτερο για να επικοινωνήσουν), όπου τα χαρακτηριστικά του έχουν μη-υλική (άυλη) υπόσταση που όμως σωματοποιούνται στην υλική φύση της γλώσσας.

Η γλώσσα δεν κατασκευάστηκε ή δεν εφευρέθηκε από τον άνθρωπο αλλά έχει την διαμεσολαβητική και την εργαλειακή χρήση του οργάνου ή του μέσου που ταυτίζεται με το υποκείμενο σωματικά (από το οποίο ο άνθρωπος δε διαχωρίζεται). Η γλώσσα (σύμφωνα με τον Emile Benveniste) κάνει πολύ περισσότερα πράγματα από αυτά που θεωρούμε, και μάλιστα στη μορφή του προφορικού λόγου της συνομιλίας.
Αν τοποθετήσουμε στη συνομιλία τη δράση, ανάμεσα στους συνομιλητές (όπως αναφέρει), μπορούμε να κατανοήσουμε ότι ο ρόλος της γλώσσας δεν περιορίζεται μόνο στη μεταβίβαση των γλωσσικών νοημάτων, αλλά μεταβιβάζει ταυτόχρονα και μη-γλωσσικά νοήματα ή σχήματα όπως, χειρονομίες, μίμηση, επιφωνήματα κ.α., που όλα αυτά μαζί επιτελούν τα υποκείμενα. (Benveniste, 1986).
Συνεπώς ο ρόλος της γλώσσας είναι να εμπλέκεται, -να επεμβαίνει προσιδιάζοντας στην κατάσταση της διαδικασίας της μεταβίβασης (ως όργανο) που εμφανίζεται (έρχεται) - ακολουθώντας την επικοινωνιακή γλώσσα, απομιμούμενο τη λειτουργία της, ως όχημα επικοινωνίας του οποίου ο ρόλος ταυτίζεται με την υποκειμενική δράση της ομιλίας.

Η στιγμή της συνομιλίας γίνεται η συνισταμένη όλων των συντεταγμένων που προσδιορίζουν το

υποκείμενο στη συνομιλία. (Benveniste, 1986).
Στην παραγωγή της υποκειμενικότητας (αναφέρει ο Félix Guattari) η μηχανική συναρμογή της έκφρασης, συσσωρεύει διαφορετικές, επιμέρους συναρμογές εκφράσεων και εγκαθιστά τον εαυτό της στον κόσμο της γλώσσας ως (ψευδο-)συνομιλητική, αποκριτική, ενσυναισθητική (εμπαθητική) και παθητική, διαθέτοντας πολύ περισσότερο συλλογικό χαρακτήρα, ως συλλογική υποκειμενικότητα η οποία εκφράζεται με τη *΄συμμετοχή΄*. (Guattari, 1995).
Χαρακτηρίζεται από μηχανική πολλαπλότητα όντας πολυ-συνιστάμενη (όπως η πολυφωνική μουσική) παράγοντας μια διατέμνουσα ζώνη στην οποία το υποκείμενο και το αντικείμενο συντήκονται εγκαθιστώντας τη θεμελίωσή τους σε μια αυτοματοποιητική διαδικασία[4]. (Guattari, 1995).

Μια επόμενη συνθήκη της γλώσσας για τον Emile Benveniste παράλληλα με την προσδιοριστική, κατασκευαστική (επιτελεστική) ιδιότητά της για την ταυτότητα του υποκείμενου-ομιλητή, είναι η αντιστρεπτή φύση της.
Σύμφωνα με τον Emile Benveniste η γλώσσα στο επικοινωνιακό επίπεδο (από μόνη της) εκθέτει την *΄άδεια΄ μορφή της, την οποία οικειοποιείται για τον εαυτό του ο ομιλητής στην εξάσκηση της συνομιλίας και* (*την οποία*) *συσχετίζει με το ΄πρόσωπό΄ του*[5], *-την ίδια ώρα* που *προσδιορίζει τον εαυτό του* (μέσα από αυτήν) *ως Εγώ, καθώς και τον συνομιλητή του ως Εσύ.*
Η γλώσσα, την ίδια ώρα που είναι φορέας γενικής και ευρείας χρήσης που προσφέρεται αδιάκριτα σε όλα τα υποκείμενα, προσωποποιείται και γίνεται (όχημα) όργανο προσωπικής και ειδικής χρήσης από το κάθε υποκείμενο, την κοινότητα ή την συλλογικότητα (συλλογικό υποκείμενο).
Η πολικότητα αυτή γύρω από την αναστρεψιμότητα των προσώπων[6] αποτελεί θεμελιώδη συνθήκη της γλώσσας, ενώ η *διαδικασία της επικοινωνίας, την οποία διαμοιραζόμαστε, αποτελεί απλά πραγματική συνέπεια* της δράσης της ομιλίας. (Benveniste, 1986).
Χρησιμοποιώ Εγώ μόνο όταν μιλάω σε κάποιον που θα είναι το Εσύ για εμένα στην προσφώνησή μου.
Αυτή η λειτουργία ορίζεται ως θεμελιώδης συνθήκη του διαλόγου που γίνεται δομικός για το πρόσωπο –το υποκείμενο (ή τα πρόσωπα που συμμετέχουν), *-για αυτό συνεπάγεται την αμοιβαιότητα του Εγώ που γίνεται Εσύ στην απεύθυνση του άλλου,* ενώ *στην απάντησή του προσδιορίζει τον εαυτό του* (πάλι) *ως Εγώ*[7]. (Benveniste, 1986).

Βρισκόμαστε απέναντι στο ειδικό φαινόμενο της γλώσσας όπου το *Εγώ* αναφέρεται στη δράση μιας υποκειμενικής συνομιλίας που είναι αναφορική, ενώ μέσω αυτής αυτοπροσδιορίζεται ο κάθε ομιλητής. (Benveniste, 1986).
Θέτει το ερώτημα (ο Emile Benveniste) με ποιο τρόπο θα μπορούσε ο ίδιος όρος να αναφέρεται αδιαφοροποίητα σε οποιοδήποτε υποκείμενο και την ίδια ώρα να συνεχίζει να ταυτοποιεί το κάθε πρόσωπο μέσα στην υποκειμενικότητά του (?), για να καταλήξει ότι *η γλώσσα είναι ενδεικτική του προσώπου* που τη χρησιμοποιεί[8].
Συνεπώς αντίστροφα μια γλώσσα άδεια από την έκφραση του προσώπου (ή της ομάδας των υποκειμένων που συμμετέχουν στον διάλογο) δεν μπορεί να υποτεθεί.
Οι προσωπικές αντωνυμίες[9] που αποχωρίζονται από την ιδιότητα όλων των άλλων σημείων της γλώσσας *παρέχουν το πρώτο βήμα* στη *γεφύρωση της υποκειμενικότητας* μέσα στη

γλώσσα[10].
Η προσωρινή βάση της υποκειμενικότητας[11] αποτελεί κυριολεξία αφού αυτή εντοπίζεται *στην εξάσκηση της γλώσσας*, όπου στην κατάσταση της συνομιλίας, η πραγματικότητα στην οποία αναφέρεται κανείς ταυτίζεται με την πραγματικότητα της συνομιλίας, και στο περιστατικό της συνομιλίας το *Εγώ* προσδιορίζει τον ομιλητή ενώ ο ομιλητής ανακηρύσσει τον εαυτό του ως ΄υποκείμενο΄[12].
Στην περίπτωση όπου (ως μέλη για τη συνομιλία) παίρνουν μέρος πραγματικά αντικείμενα – πράγματα[13], τότε η ομιλία που μας απευθύνουν διαλύει τα αντικείμενα αυτόματα (που ήταν αρχικά για εμάς), παράγοντας στη θέση τους υποκείμενα.
Αυτή η πεποίθηση βασίζεται στη συνθήκη της συνομιλίας (σύμφωνα με την άποψη του Emile Benveniste) ότι στην προφορική συνομιλία *η γλώσσα είναι οργανωμένη στο να επιτρέπει σε κάθε ομιλητή να οικειοποιείται για τον εαυτό του μια ολόκληρη γλώσσα, σχεδιάζοντας τον εαυτό του* μέσα από αυτήν *ως Εγώ* (ως υποκείμενο). (Benveniste, 1986).

υποκείμενο - υποκειμενικότητα: σχεσιακότητα

Το υποκείμενο *συνίσταται σε ένα διαρκές σύμπλεγμα προ-ατομικών* (κοινωνικών) *και εξατομικευμένων πλευρών, -είναι το συνθετικό* αποτέλεσμα *του «Εγώ» και του «Εμείς»*[14]. (Virno, 2007).
Ο Κορνήλιος Καστοριάδης σημειώνει ότι η *΄κατασκευή΄* των υποκειμένων (ή *των ατόμων της κοινωνίας*[15]) δεν τελειώνει ποτέ, αλλά συνεχίζει διαρκώς η διαδικασία *του εκ-κοινωνισμού τους, του λέγειν και όλων των ποικιλιών συμπεριφοράς, στάσης, χειρονομιών, πρακτικής, διαγωγής, κωδικοποιήσιμων δεξιοτήτων.*
Το υποκείμενο μετασχηματίζεται συνεχώς από την κάθε εμπειρία στην οποία εμπλέκεται και στην οποία επιχειρεί οι οποίες το κάνουν επιτελεστικά. (Καστοριάδης, 1981).
Οι σχέσεις που έχει με αντικείμενα /υποκείμενα είναι τροποποιητικές για τον εαυτό, το υποκείμενο, το οποίο μπορεί να μεταβάλλει στη συνέχεια το περιεχόμενο και τη μορφή της σχέσης του.

Το υποκείμενο όμως κυριαρχείται από ένα φαντασιακό που *βιώνεται σαν πιο πραγματικό από το πραγματικό* (*αν και αγνοείται ως τέτοιο, ακριβώς διότι αγνοείται*).
Βασικό χαρακτηριστικό του είναι ότι *εκλαμβάνει* (προσλαμβάνει) *τον εαυτό του* μέσα από τον λόγο του Άλλου *ως εκείνο που δεν είναι* (ως μεταμφιεσμένο). (Καστοριάδης, 1981).
Συνεπώς το υποκείμενο *δεν λέει* ή δεν επιτελεί το ίδιο από μονό του *τον εαυτό του αλλά λέγεται* (επιτελείται) από κάποιον άλλον, έτσι ώστε να εμφανίζεται ως μέρος του κόσμου, ενός επίσης μεταμφιεσμένου Άλλου. (Καστοριάδης, 1981).
Δομείται στη μορφή μιας *αφηρημένης ανεπάρκειας* (που προέρχεται από την θεολογία) προοριζόμενο να προβάλλεται στα αντικείμενα ως το αποτέλεσμα αυτής της έλλειψης. (Wark, 2006).
Οι πράξεις του τροποποιούν τον εαυτό (το υποκείμενο) συνεχώς μέσα από τις εμπειρίες που αναδύονται από διαδικασίες, (*«οι παιδαγωγοί εκπαιδεύονται»*), ώστε το υποκείμενο και το αντικείμενο να μην μπορούν να οριστούν εξάπαντος, σταθερά, αφού βρίσκονται σε κατάσταση διαρκούς τροποποίησης από τις ενεργή συσχετίσεις τους (επαναπροσδιορισμός).

(Καστοριάδης, 1981 σ. 116).

Ο Emmanuel Lévinas στις διερευνήσεις που κάνει[16] προσδιορίζει το υποκείμενο ως σχεσιακότητα *΄προς τα μέσα και προς τα έξω΄* στη σχέση του με τον Εαυτό και το Άλλο (την ετερότητα).
Αναφέρει ότι *περιβαλλόμαστε από όντα και από πράγματα με τα οποία διατηρούμε σχέσεις*, - και μέσω των αισθήσεων *είμαστε μαζί με τους άλλους,* ενώ *αυτές όλες οι σχέσεις είναι μεταβατικές.* (*Αγγίζω ένα αντικείμενο, βλέπω τον άλλον αλλά δεν είμαι ο άλλος*). (Lévinas, 2007).

Η σχέση ανάμεσα στο *Εγώ* και στο *Άλλο* για τον Emmanuel Lévinas αρχίζει *μέσα στην ανισότητα των όρων* της σχέσης τους και εκπληρώνεται μέσα από τις διαθέσεις ή της πράξεις, της προσοχής προς την ομιλία του, Άλλου της δεξίωσής του (στοιχείο θρησκευτικό, μεταφυσικό) ή της φιλοξενίας του. (Lévinas, 1989).
Το *Άλλο* (αναφέρει ο Emmanuel Lévinas) μπορούμε να το αναζητήσουμε στο *Ίδιον Άλλο* το οποίο βρίσκεται μέσα στο *Εγώ*.
Ο τρόπος του *Ιδίου Άλλου* είναι ο τρόπος της κατάληψης και της κατοχής στοιχείων ή πραγμάτων του Άλλου στον εαυτό, ως μια πράξη οικειοποίησης αλλά και *αναστολής της ετερότητας του Άλλου σε σχέση με εμένα*. (Lévinas, 1989).
Το υποκειμενικό πεδίο αναφέρεται σε ένα θετικά διαχωρισμένο ον μονάδα (με την πράξη της εξατομίκευσης) όπου συνιστά εξωτερικότητα μέσα από το *Είναι* και ταυτόχρονα εσωτερικότητα μέσα από τον *Εαυτό* (ταυτοποίηση του *Ίδιου*). (Lévinas, 1989).
Ο Emmanuel Lévinas συνεπώς θεωρεί ότι η υποκειμενικότητα ως διανθρώπινη σχέση σε εγγύτητα με τον άλλο προσδιορίζεται από το είναι *για-τον-άλλον* και όχι το είναι *για-τον-εαυτό*.
Σύμφωνα με την Judith Butler *η υποκειμενικότητα δεν κατανοείται πια ως ένα φαινόμενο έκφρασης του ουσιαστικού, εσωτερικού εαυτού, αλλά ως ένα αποτέλεσμα της εξουσίας η οποία έχει εγγραφεί* επιτελεστικά *επάνω σε αυτή την επιφάνεια*. (Butler, 2009).
Η υποκειμενικότητα δε μορφοποιεί μια ΄επικράτεια΄ παρά μόνο στη βάση άλλων επικρατειών που συναντά, σαν μια εξελισσόμενη μορφή που πλάθεται στη *διαφορά* η οποία τη μορφοποιεί.

Στη δομή της υποκειμενικότητας (θεωρεί ο Emmanuel Lévinas) η ευθύνη αποτελεί ένα ουσιώδες, πρωταρχικό και θεμελιώδες στοιχείο.
Όμως η ευθύνη ορίζεται ως υπευθυνότητα για τον άλλον *ο οποίος με αφορά και γίνεται προσπελάσιμος από εμένα* αλλά και ως ευθύνη προς κάποιο γεγονός (πράγμα, κατάσταση ή ύπαρξη) που δεν ελέγχεται αποκλειστικά από τον εαυτό.
Η παραγωγή της υποκειμενικότητας σύμφωνα με τον Félix Guattari καθίσταται μια ατομική διαδικασία, όπου τα πρόσωπα επίσης παίρνουν την ευθύνη για τον εαυτό τους.
Όμως η υποκειμενικότητα, *΄δεν υπάρχει με έναν ανεξάρτητο τρόπο και σε καμιά περίπτωση δεν εγκαθιστά την ύπαρξη του υποκειμένου΄* (όπως αναφέρει ο Félix Guattari), υπάρχει *μόνο αποκεντρωμένη με συνδυασμένο τρόπο, συνεργαζόμενη με ΄ανθρώπινες ομάδες, κοινωνικο-οικονομικές μηχανές,* και *πληροφορικές μηχανές΄*. (Bourriaud, 1998).

Ο Emmanuel Lévinas αναφέρεται επίσης σε ένα πολλαπλό υπάρχειν (στην πολλαπλότητα) που ορίζει την θεμελίωση της πολυφωνίας σε μια μη-μόνιμη σχέση στο ανέφικτο της σύμφυσης του *Εγώ* και του *μη-Εγώ* σε ένα σύνολο.
Η παραγωγή της υποκειμενικότητας επιτελείται συλλογικά[17] στις κοινωνικές διεργασίες που οδηγούν στην *ανθρώπινη διυποκειμενικότητα* κάτω από την αίσθηση της πολλαπλότητας.
Ο εαυτός αναπτύσσεται πέρα από το άτομο, στα πεδία του κοινωνικού, πριν από το πρόσωπο, στην περιοχή των προ-λεκτικών (προ-γλωσσικών) εντάσεων του μη-ανθρώπινου, του προ-προσωπικού τμήματος παραγωγής της υποκειμενικότητας. (Guattari, 1995).
Οι παραγωγικές συσκευές της υποκειμενικότητας στις οποίες ανήκει και η ανθρώπινη (επιτελεστική) δραστηριότητα μπορεί να υπάρχουν στο επίπεδο των κοινωνικών μεγα-πόλων όσο επίσης και στο επίπεδο των προσωπικών παιχνιδιών της γλώσσας (Guattari, 1995) (κάτι που διέγνωσε από νωρίς ο Emile Benveniste).
Ο Félix Guattari (συμφωνώντας με τον Emile Benveniste) υποστηρίζει ότι η υποκειμενικότητα παράγεται *στη μεγάλη κλίμακα των κοινωνικών μηχανών της γλώσσας* αλλά και *στα μαζικά μέσα* τα οποία όπως αναφέρει δεν μπορούν να περιγραφούν ως ανθρώπινες κατασκευές[18]. (Guattari, 1995).
Οι ρευστές σημαίνουσες[19] οι οποίες συνθέτουν την παραγωγή της υποκειμενικότητας (σύμφωνα με τον Félix Guattari) είναι: .1. το πολιτιστικό περιβάλλον, .2. ο πολιτιστικός καταναλωτισμός, και .3. η πληροφορική μηχανή[20].
Προσδιόρισε την υποκειμενικότητα *σχεσιακά*[21]*, ως ένα σύνολο σχέσεων που διέρχονται εγκάρσια και δημιουργούνται ανάμεσα στα υποκείμενα και στα οχήματα της υποκειμενικότητας* (το *άτομο ή την συλλογικότητα, τον άνθρωπο ή τον μη-άνθρωπο*). (Guattari, 1995).
Η ίδρυση των πολυπλοκοτήτων της υποκειμενικότητας βασίζεται: -στις πολλαπλές ανταλλαγές ανάμεσα στο ατομικό-ομαδικό-μηχανή, -στις σχέσεις με τον αρχιτεκτονικό χώρο, -στις σχέσεις με το Άλλο, που όλα δημιουργούν νέες μορφοποιήσεις[22] υποκειμενικότητας. (Guattari, 1995).

Ο Emmanuel Lévinas περιγράφει επίσης σχεσιακές δομές υποκειμενικότητας προς τα «μέσα» και προς τα «έξω» στον εαυτό, όπου στη σχεσιακότητά τους δομούν ευρύτερες οργανώσεις και κοινωνικές εκφράσεις.
Υποστηρίζει ότι για να είναι εφικτή η *σχέση* μεταξύ αποχωρισμένων μοναδιαίων και μοναδικών όντων (μοναδικοτήτων) θα πρέπει *οι πολλαπλοί όροι να είναι εν μέρει ανεξάρτητοι και εν μέρει σχετικοί*. (Lévinas, 1989)**.**
Αυτές οι οργανώσεις υιοθετούν κοινά στοιχεία με τις έννοιες των Michael Hardt και Antonio Negri του *σμήνους* (κοινότητα αντικειμένων) και του *πλήθους*[23] (το κοινό των υποκειμένων). (Michael Hardt, Antonio Negri, 2011).
Το *πλήθος* σύμφωνα με τους Michael Hardt & Antonio Negri, παραμένει πληθυντικό και πολλαπλό. Απαρτίζεται από ένα σύνολο αυτόνομων μοναδικοτήτων ως κοινωνικά υποκείμενα (Emmanuel Lévinas) σε διαφορά, αποτελώντας μια ετερόκλητη πολλαπλότητα που δεν βασίζεται στην ταυτότητα αλλά στην ανενεργή (μη-ουσιοκρατική) κοινότητα (που συγκροτείται σε *κοινούς-και-σε-απόσταση* χώρους).
Το *πλήθος* αναδύεται από τη συνεργασία και την επικοινωνία των δημιουργικών ενεργητικών διαφορετικών δρώντων που σε ορισμένες συνθήκες δρουν από κοινού. (Michael Hardt, Antonio Negri, 2011).

Ο Paolo Virno αντιλαμβάνεται το *πλήθος* ως μια πολλαπλότητα από μοναδικότητες (και όχι ως ατομικότητες) που καταλήγουν σε μια ριζοσπαστική διαδικασία εξατομίκευσης (την οποία υποβοηθά η προ-ατομικότητα και το στοιχείο της κοινής αίσθησης).
Το ενεργό υποκείμενο της αυτο-οργάνωσης είναι μη-αναπαραστάσιμο, μη-αντιπροσωπεύσιμο, και μη-παγιωμένο σε κάποια σταθερότητα. (Virno, 2007).
Οι Michael Hardt & Antonio Negri αναδύουν μια νέα μορφή ενός απογυμνωμένου υποκειμένου από όλες τις φαινομενικά οργανικές του ιδιότητες.
Αναφέρουν ότι η *παραγωγή της υποκειμενικότητας ανήκει σε μια διαδικασία υβριδισμού και διάβασης ορίων* (λ.χ. στο *cyborg*)[24]. Στη μετανεωτερικότητα το τεχνοσώμα υλοποιείται (…) *μέσα από τη διάδραση του ανθρώπου*[25] *και της μηχανής.* (…) *Η μηχανή είναι αναπόσπαστο τμήμα του υποκειμένου, όχι ως ένα προσάρτημα ή ένα είδος προσθήκης* (ή προσθετικής) *αλλά ως μια* (*ακόμα*) *από τις εγγενείς ιδιότητές του.* (Negri, 1994).

Ωστόσο η υποκειμενικότητα *παράγει τον εαυτό της μέσα από τις ψυχογενετικές βαθμίδες της ψυχανάλυσης* (Guattari, 1995) καθώς επίσης στην ιδρυματική συλλογική υποδομή.
Στον Jacques Lacan η υποκειμενικότητα αφορά την *διαδικασία της ταυτοποίησης.*
Δεν προσδιορίζει μια καθαρή ορθολογική παρουσία[26] αλλά μια αποκεντρωμένη και ανολοκλήρωτη ταυτότητα[27] χωρίς να είναι όμως απόλυτα ή πλήρως αποκεντρωμένη που θα οδηγούσε στην *ψύχωση*.
Η Elizabeth Grosz αναφέρει ότι το ψυχωτικό υποκείμενο (στην ψύχωση[28]) *είναι ανίκανο να εντοπίσει* ή *να τοποθετήσει τον εαυτό του* (/-της) *εκεί που θα έπρεπε να είναι, σε μια συγκεκριμένη θέση στον χώρο*[29]. (Grosz, 2001).
Η ψύχωση αντιστοιχεί στην ανθρώπινη κατάσταση της απομίμησης του περιβάλλοντος στον εαυτό[30] σε αναλογία με το καμουφλάζ για τον κόσμο των εντόμων. (Grosz, 2001).
Ο ψυχωτικός (και το έντομο) απαρνούνται το δικαίωμα να καταλαμβάνουν ένα εποπτικό σημείο ή θέση, εγκαταλείποντας τη δυνατότητα για τον εαυτό τους να βρίσκονται εστιασμένοι όπως οι άλλοι και να κατέχουν ένα εμφανές προνομιούχο σημείο θέασης, προς τους άλλους.
Ο χώρος *αποτελεί συμπλήρωμα για το υποκείμενο που τον καταλαμβάνει.*
Το όριο ανάμεσα στο μέσα και στο έξω στην περίπτωση του ανθρώπινου υποκείμενου διαχέεται όχι μόνο από αντικείμενα και συσκευές αλλά και από την ίδια την χωρικότητα (*από μόνη της*). (Grosz, 2001).
Αντίθετα η προτεραιότητα της προσωπικής οπτικής του υποκείμενου έχει αντικατασταθεί από το βλέμμα του άλλου προς το υποκείμενο, για τον οποίο, το υποκείμενο γίνεται επιμέρους ένα σημείο στον χώρο και όχι ένα εστιακό (κεντρικό) *σημείο οργάνωσης του χώρου*, ή *ένα σημείο καταγωγής ή αναφοράς στον χώρο*[31]. (Grosz, 2001).

Ο Félix Guattari διερεύνησε[32] τις μηχανές παραγωγής της υποκειμενικότητας
η οποία είναι στην πραγματικότητα όπως αναφέρει, σύμφωνα με τις εκφράσεις του Mikhail Bakhtin, *πολλαπλή*, *πληθυντική* και *πολυφωνική*[33]. (Guattari, 1995). Διακρίνει (ο Félix Guattari) στην υποκειμενικότητα τον ρευστό ενεργό χαρακτήρα ενός δικτύου σε εξέλιξη, ενώ θεωρεί γενικότερα ότι κάθε άτομο και κοινωνική ομάδα *μεταβιβάζει το δικό του σύστημα που μοντελοποιεί την υποκειμενικότητα* σε διαφορετικές χαρτογραφήσεις οι οποίες αλληλεπιδρούν παρέχοντας αγωγούς για διαφορετικές συναρθρώσεις αυτής της υποκειμενικότητας[34].

(Guattari, 1995).
Συνεπώς η φύση της υποκειμενικότητας είναι ρευστή, πληθωρικά και πολυφωνικά καθορισμένη και συνδέει ετερογενή πεδία του κοινωνικού – μηχανές.
Ο τεχνητός, δημιουργικός, επιτελεστικός χαρακτήρας[35] μιας θεατρικής παραγωγής για την υποκειμενικότητα εμβιώνει στην επιτελεστική ζωντανή σκηνή των οικογενειακών εκδραματίσεων - κατασκευών και στις κοινωνικές μηχανές[36].
Η Miwon Kwon[37] εστιάζει σ*την πανταχού παρουσία της τεχνολογίας της αναμετάδοσης ως οργανωτικής δύναμης των ζωών και των σκέψεών μας* (της υποκειμενικότητας και του εαυτού) μέσα από τα τηλεοπτικά σόου[38].
Θεωρεί ότι η θραυσματική φύση της γλώσσας (λ.χ. στον συγγραφέα *Don DeLillo*[39]) *αντιστοιχεί στο σχιζοφρενικό μεταμοντέρνο υποκείμενο*[40] που περιγράφεται από τον Fredric Jameson[41].
Επισημαίνει ότι *ο διάλογος στις συνεντεύξεις του είναι γεμάτος από περικομμένους δισταγμούς, τυχαίες διαλείψεις, ανολοκλήρωτες σκέψεις και σπασμένες (θρυμματισμένες) επαναλήψεις ως εάν οι χαρακτήρες να μην μιλάνε πραγματικά ο ένας στον άλλο, αλλά επίσης και μέσα από το παρελθόν ο κάθε ένας*[42]. (The Wrong Place, 2000).

Β. περφόρμανς (performance) - **επιτελεστικότητα** (performativity)

συμβάντα (happenings)

Ο εικαστικός Allan Kaprow είχε διατυπώσει από το 1966 τη συγγένεια των *΄Συμβάντων΄* (*Happenings*) στην τέχνη[43] με την πραγματική ζωή και τη διάχυσή τους μέσα σε αυτήν[44], αναπτύσσοντας τη βασική δομή που αργότερα ο Richard Schechner την συμπεριέλαβε στη θεωρία του, της *περφόρμανς*, ενώ οι ομάδες των εικαστικών, στις ακτιβιστικές επιτελεστικές πρακτικές τους.
Ο Allan Kaprow θεωρούσε ως σημαντικά στοιχεία:
.1. *Η γραμμή ανάμεσα στα Happenings και στην καθημερινή ζωή θα πρέπει να παραμένει ρευστή και ίσως ακαθόριστη όσο είναι δυνατόν.*
.2. *Τα θέματα, τα υλικά, οι δράσεις και οι συνεργασίες που προκαλούνται*, (θα πρέπει να) *προέρχονται από οπουδήποτε αλλού εκτός από την τέχνη, τα παράγωγά της και τα περιβάλλοντά της.*
.3. *Τα Happenings θα πρέπει να διασκορπίζονται σε μια ευρύτητα διαφορετικών χωρικών αποστάσεων, μερικές φορές να μετακινούνται και να αλλάζουν τοποθεσίες.*
.4. *Ο χρόνος, κλειστά συνδεδεμένος με πράγματα και χώρους, θα πρέπει να είναι ευμετάβλητος και ανεξάρτητος από τη σύμβαση της συνέχειας* (θεωρούμενος ως σημείο συνάντησης χρόνων πολλών ανθρώπων).

.5. *Η σύνθεση των υλικών, των δράσεων, των εικόνων, των χρόνων και των χώρων θα πρέπει να εκλαμβάνονται με όσο δυνατόν απλοϊκό και επίσης πρακτικό τρόπο.*
.6. *Τα Happenings θα πρέπει να είναι μη-αναστρέψιμα και να εκτελούνται από μη-επαγγελματίες μόνο μια φορά.*
.7. *Επακόλουθο είναι ότι δεν είναι απαραίτητη* ή αναγκαστική η παρουσία κάποιου (ακροατή /θεατή, κοινού /ακροατήριου) ώστε να διαπιστώσουν την πραγματοποίηση ενός *Happening*[45], (Kaprow, 2003) (αντίθετα προς την *περφόρμανς* και τις εικαστικές εγκαταστάσεις).

περφόρμανς (επιτελεστική δράση)

Η *περφόρμανς* (*performance*) γενικότερα είναι, η εκτέλεση ενός θεάματος, η επιτέλεση κάποιου καθήκοντος, μιας αθλητικής προσπάθειας, ενός συμβολαίου, ή ενός ρόλου. Επιβεβαιώνει εξίσου *ως σημαντικά και ισχυρά για την πραγματικότητα τα όνειρα, όσο και τα συμβάντα τα οποία* (αντίστοιχα) *τροφοδοτούν την εμπειρία μας όταν είμαστε ξύπνιοι*. (Schechner, 2003).
Ο Richard Schechner[46] την αντιλαμβάνεται *σε ενεργή σχέση με την κοινωνική ζωή, τις τελετουργικές πράξεις, το παιχνίδι, τα παιχνίδια* (η θεωρία των παιγνίων βρίσκει εφαρμογή στις δραστηριότητες της *περφόρμανς*), *τα αθλήματα και τις άλλες λαϊκές διασκεδάσεις,* (…).
Η πρακτική της *περφόρμανς* (*performance art*) [47] ως ιστορική πρακτική, μέσα από τη σωματική τέχνη, βασίστηκε στην άμεση (συμμετοχική) εμπειρία και την επικοινωνία του κοινού (του ακροατηρίου)[48].
Δεν απαιτεί ιδιαίτερη τεχνογνωσία, συχνά τείνει σε μηδενικό επίπεδο έκφρασης, υπάρχει φευγαλέα στη συγκεκριμένη στιγμή, συνδυάζει πολλά είδη τέχνης και επιβάλλει άμεση (διαλογική) σχέση με το κοινό. (Ανώτατη σχολή καλών τεχνών Παρισιού , 1991 σσ. 217-219).
Η *περφόρμανς* ανήκει σε μια διευρυμένη πρακτική η οποία συμπεριλαμβάνει το μεταδραματικό θέατρο, τον χορό, την τέχνη στο διευρυμένο πεδίο (που βλέπει τον τόπο ως πληροφορικό, πολυθεσμικό, λειτουργικό, πολλαπλό), τον διευρυμένο κινηματογράφο, συνδυάζοντας την θεωρία και την πρακτική και εμπλέκοντας *τη διανοητική, την κοινωνική, την πολιτισμική, την ιστορική και την καλλιτεχνική ζωή σε μια ευρεία αίσθηση*.

Το πεδίο εφαρμογής των πρακτικών, όσο και της έννοιας της *περφόρμανς*, συνεχίζουν να είναι ανοικτά σήμερα[49].
Επεκτείνονται σε δημόσια κοινωνικά διαπροσωπικά πλαίσια, επιτελέσεις και τελετουργικά, σε κάθε ιδιαίτερο τύπο συναντήσεων[50], σε προγραμματισμένες επιτελέσεις, που περιλαμβάνουν την διάδραση με το κοινό.
Σε σχέση με τα αντικείμενα που επεξεργάζεται και τους χαρακτήρες των προσεγγίσεων, μπορεί να θεωρηθεί ότι αποτελεί μια δυνητική πολλαπλότητα για τις παραστασιακές - σκηνικές τέχνες, που παρουσιάζει διάχυτη παρουσία σε αρκετά διαφορετικά εικαστικά μέσα (Allain, Paul - Harvie, Jen, 2006) αντίθετα προς μια σταθερή (παγιωμένη) εκφραστική μορφή (στις τέχνες), που θα επέτρεπε μια σαφή και οριστική κατηγοριοποίηση.
Συνεργάζεται με υβριδικές τεχνολογίες σε εναλλακτικές (υβριδικές) εκφράσεις *ή λόγους*

(Michel Foucault) που προέρχονται από διαφορετικά πεδία τέχνης όπως: -της μουσικής, -του χορού, -της λογοτεχνίας, -της αρχιτεκτονικής, -των εικαστικών πολυμεσικών εγκαταστάσεων, -συνδυασμένη, με την βιντεοτέχνη, με τα παιχνίδια, με τα διαδραστικά μέσα, με τις κυβερνητικές διατάξεις, -τα ρομπότ, τα κινητικά μηχανικά /ηλεκτρονικά (*mechatronics*) κ.α..
Στις μέρες μας εξερευνά νέες παρεμβατικές δυνατότητες σωματικών δράσεων γύρω από την εμπλοκή της σε έναν συνδυασμό δημόσιων πεδίων όπως: αρχιτεκτονική, αστικός σχεδιασμός, δημόσιος χώρος και δημόσια σφαίρα, πολιτική θεωρία, πολιτικές της ταυτότητας και των φύλων, -με την υιοθέτηση τοποειδικών και νομαδικών άμεσων επιτελεστικών επινοητικών (εφευρετικών, πειραματικών) δράσεων, εισάγοντας στο επίκεντρο των επιτελέσεων, σε αρκετές περιπτώσεις την υλική σημασία των σωμάτων των εκτελεστών.
Συνεπώς οι εκτελέσεις στην *περφόρμανς* δεν περιορίζονται στο είδος ενός τελικού αυτόνομου έργου, ολοκληρωμένου προϊόντος ή διαχωρισμένου αντικείμενου από την κυριολεκτική ζωή, -αλλά επιβιώνουν (πάνω *στην ώρα*) προσιδιάζοντας στο εκάστοτε πλαίσιο ενώπιον του κοινού, στον συγκεκριμένο χώρο και χρόνο, διεκδικώντας την παρουσία των άλλων (Virno, 2007), προϋποθέτοντας την εγκαθίδρυση (αυτοθέσμιση) ενός δημόσιου κοινού και σε απόσταση τόπου συνεμπλοκής.

Σύμφωνα με την Rhiannon Armstrong[51] είναι μια εφήμερη τέχνη σε ζωντανό διάλογο και μια ενσωματωμένη μορφή ή γεγονός (συμβάν) στη ζωή που μπορεί να δεχτεί αρκετούς προσδιορισμούς.
Περιλαμβάνει οτιδήποτε βασίζεται στο χρόνο, από ενέργειες ή αποσπάσματα πράξεων, ή δράσεων που εστιάζουν στη διαδικασία, μέχρι (στις μέρες μας), γύρω από διερευνήσεις του σύνθετου και προκλητικού ερωτήματος της κατασκευής της εαυτότητας (ταυτότητας)[52]. (Armstrong, 2005).
Κάποιες προσεγγίσεις της *περφόρμανς* στρέφονται στην προσωπική (προσωρινή) ταυτότητα, προσανατολίζονται στην επιτελεστική επανάληψη πράξεων που εγκαθιστούν πλαίσια μνήμης, προσωπικά όρια γνώσης του εαυτού, -και κατευθύνονται σε διερευνήσεις του εαυτού και του Άλλου στον εαυτό, –της ετερότητας (*queer*[53]). (Allain, Paul - Harvie, Jen, 2006).

Οι *περιβαλλοντολόγοι αναγνωρίζουν ότι η δράση σχηματοποιεί χώρο και ο χώρος σχηματοποιεί δράση* (Schechner, 2003) επιτελεστικά.
Η *περφόρμανς* είναι μια πραγματική επιτελεστική δημόσια δραστηριότητα που επιτελείται στον πραγματικό χρόνο και χώρο συμπεριλαμβάνοντας, άμεσες καταστάσεις και απρογραμμάτιστα συμβάντα, ενεργής εμπλοκής και ανάμειξης, επιτελώντας τον χώρο όπως και τις υποκειμενικές προσωρινές ταυτότητες των συμμετεχόντων.
Για να κατανοήσουμε καλύτερα τις πρακτικές της *περφόρμανς* θα πρέπει ίσως να τις προσεγγίσουμε πέρα από το θεατρικό διαχωρισμένο θέαμα και τις συμβάσεις που ανακαλούν τον κριτικό ρόλο του ενεργού κριτικά, (όμως) καθηλωμένου, κοινού (που περιορίζεται από την σκηνική αποξένωση, και αποστασιοποιημένο ανησυχεί ή συμπάσχει απέναντι στο θέαμα). Η *περφόρμανς* προσβλέπει σε έναν ρόλο συνευθύνης και συμμετοχής του κοινού (στην ενοποιημένη συλλογική εμπειρία), που μετασχηματίζεται σε πολιτική ευθύνη και

δράση που παίρνει θέση στην πραγματική ζωή στους ίδιους χρόνους, στην μορφή της άμεσης κυριολεκτικής παρουσίας και εμπλοκής στο δημόσιο χώρο και στη δημόσια σφαίρα.

Η Rhiannon Armstrong σχολιάζει ότι οι πρακτικές της *περφόρμανς* συχνά εμφανίστηκαν ως περιθωριακές μη-αποδεκτές μορφές τέχνης, στα περιθώρια της κοινωνίας ως προς το κυρίαρχο ρεύμα, απορρίπτοντας το υλικό σύστημα των αξιών ή τις φετιχιστικές απαιτήσεις του *συστήματος-τέχνη,* λόγω απουσίας σε αυτές τις μορφές της τυπικής υλικής παρουσίας που θα μπορούσε να αποκτήσει αγοραία εμπορευματική αξία προϊόντος. (Armstrong, 2005).
Κάτω από αυτή την ιστορική διάκριση η *περφόρμανς* λειτουργεί σήμερα ως μια ενεργή ακτιβιστική μορφή κριτικής απέναντι στις πατριαρχικές δομές (ή στα συστήματα εξουσίας), υποστηρίζοντας τη ρευστή φύση των πραγμάτων (την προσωρινή ταυτότητα μέσα από την προγραμματική ρευστή δραστηριότητα, συνδυαζόμενη με την παγκόσμια δικτύωση και επικοινωνία του διαδικτύου.
Ενθαρρύνει την προσωποποιημένη μη-συνεκτική ταυτότητα επισημαίνοντας την ανακατασκευή της ταυτότητας επιτελεστικά στον ασυνείδητο επαναληπτικό χαρακτήρα της παράστασης, επιτρέποντας παράλληλα το ενδεχόμενο να εκφραστούν οι καταπιεσμένες πολιτικές και πολιτισμικές ταυτότητες (λ.χ. τα ιζήματα μιας προγενέστερης αποικιοκρατίας, είτε οι εκφράσεις ενός προσωπικού λόγου από αδύναμες κοινωνικές ομάδες). (Armstrong, 2005).

Η *περφόρμανς* μπορεί να ανταποκρίνεται (Allain, Paul - Harvie, Jen, 2006) επίσης στην αστική μεταβλητότητα των αστικών χώρων διαδηλώνοντας τις κοινωνικές κρίσεις που επιβάλουν οι πολιτικές μέσα από την πολιτική της διαφοράς, ενσωματώνοντας τις φωνές εκτοπισμένων, περιθωριοποιημένων κ.α. ομάδων.
Στη μορφή μιας βασιζόμενης-στο-χρόνο *ζωντανής*, συχνά πολιτικά υποκινούμενης καλλιτεχνικής πρακτικής (η οποία χαρακτηρίζεται ως ζωντανή τέχνη), ακολουθεί διαφορετικές τακτικές, αναζητώντας ζωντανές αφορμές για να εκδηλωθεί, -εξελισσόμενη συχνά έξω από τα παραδοσιακά πλαίσια των καλών τεχνών, αρκετά διαφοροποιημένη από το θέατρο, επιδιώκει να προσποριστεί ή να διεκδικήσει ρευστές αξίες.
Η ύπαρξη αυτής της πρακτικής προυποθέτει την παρουσία του κοινού (έχει ανάγκη το ακροατήριο)[54] που μπορεί να την αναγνωρίσει ως τέτοια ακόμη και στην περίπτωση που ταυτίζεται στο πρόσωπο του ίδιου του περφόρμερ, που παρακολουθεί την επιτέλεση του εαυτού του, εμπλεκόμενος με διττό τρόπο στον κοινό μη-διαχωρισμένο χώρο της *περφόρμανς* (λ.χ. παρατηρώντας τον εαυτό του από ένα μόνιτορ ταυτόχρονα ως θεατής και εκτελεστής). (Striff, 2003 pp. 2,3).
Ο Ervin Goffman αναφέρει ότι ο ερμηνευτής μπορεί: -να μετατρέπεται στο κοινό του[55], -*να φαντάζεται όταν απουσιάζει το ακροατήριο πως αυτό είναι παρόν* κατορθώνοντας *να γίνεται ερμηνευτής και θεατής της ίδιας της παράστασής του* μέσα από μια διαδικασία αποξένωσης ή απομάκρυνσης από τον εαυτό, -να εκτελεί μια επιτέλεση που προορίζεται για ένα κοινό *με σάρκα και οστά* (Goffman, 2006 p. 135) που όμως μπορεί να υπάρχει ως τηλεπαρουσία.
Η εκτέλεση της επιτελεστικής δράσης *της περφόρμανς* είναι μια ενεργητική δραστηριότητα χωρίς παραγωγικό έργο (μη-παραγωγική) που όμως αποκτά υπεραξία ως δεξιοτεχνική πράξη που έχει αυτοσκοπό την ίδια αυτή εκτέλεση της πράξης. (Virno, 2007).

χρονικότητες: περφόρμανς

Η πρακτικές της *περφόρμανς* χαρακτηρίζονται από την ανολοκλήρωτη φύση της μεταμόρφωσης του χώρου και του χρόνου[56].
Στις επιτελεστικές μεταμορφώσεις τους (αναφέρει ο Richard Schechner) συμπεριλαμβάνονται παράπλευροι συνολικοί, πολλαπλοί ενεργοί χρόνοι που είναι σημαντικοί όσο και η επιτέλεση, οι οποίοι συμπεριλαμβάνουν: -την προετοιμασία των εκτελεστών και του ακροατηρίου (κοινού) πριν την *περφόρμανς* (που ανάλογα με τον πολιτισμό μπορεί να διαρκεί από μερικά λεπτά μέχρι και χρόνια), -τα παρεπόμενα συμβάντα που προκαλεί η *περφόρμανς* (μετά την ολοκλήρωσή της) τα οποία μπορούν να συνεχίζουν να επηρεάζουν για αρκετό χρόνο, καθώς και, τους χρόνους της διάδοσης και της διανομής της.

Ο χρόνος προσαρμόζεται με διαφορετικούς τρόπους στις πρακτικές αυτές και μεταμορφώνεται αποκτώντας μορφές:
.1. Ενός προκαθορισμένου συγκεκριμένου χρόνου που τίθεται από την πειραματική ή την δημιουργική *περφόρμανς*, μέσα στον οποίο διαρκεί το συμβάν, που αντιστοιχεί στην ποσότητα των πραγμάτων που μπορούν να συμβούν στο συγκεκριμένο αυτόν χρόνο, (όπως λ.χ. συμβαίνει στον αγωνιστικό χαρακτήρα των αθλημάτων που πρέπει να συμπληρώσουν κάποια συγκεκριμένη διάρκεια χρόνου για να ολοκληρωθούν (στο μπάσκετ κ.α.).
.2. Ενός αφηρημένου σε έκταση χρόνου που καταλήγει (ολοκληρώνεται) όταν επιτευχθεί ο στόχος που προϋποθέτει η επιτέλεση (η πειραματική ή η δημιουργική *περφόρμανς*) (όπως λ.χ. στους αγώνες βόλεϊ, δρόμου κ.α.) με την δυνατότητα να προβλεφτεί παράλληλα η συμπερίληψη κάποιων επιμέρους στόχων ή δράσεων (ειδικών επιδόσεων ή απρόοπτων συμβάντων) που όταν συμβαίνουν διακόπτεται επιτακτικά η δράση (όπως λ.χ. το *knockout* στην πυγμαχία).
.3. συμβολικών χρόνων (όπως κατά κύριο λόγο συμβαίνει στο κλασικό θέατρο) όπου η δραστηριότητα μπορεί να αντιπροσωπεύεται από αναδρομικούς παράλληλους χρόνους, με διεσταλμένα ή συμπιεσμένα επιμέρους διαστήματα, και αυτοτελή αποσπάσματα που εξειδικεύονται και καταλήγουν, είτε από διαφορετικούς αέναους κυκλικούς χρόνους δίχως-τέλος[57] που θέτουν την *περφόρμανς* σε μια μάταιη (ασταθή) ακαθόριστη και αβέβαιη χρονική βάση.

σχηματικά μοντέλα, διαγράμματα, κατηγορίες: περφόρμανς

Πρακτικές στην *περφόρμανς* (αναφέρει ο Richard Schechner) σε ορισμένες περιπτώσεις επιζητούν από τον εκτελεστή τον κίνδυνο και το ρίσκο (όσες προέρχονται από τις επιτελέσεις του τσίρκου και του αθλητισμού).
Ο εκτελεστής ουσιαστικά δεν είναι σαμάνος, ακροβάτης ή αθλητής, αλλά επωμίζεται τα στοιχεία του κινδύνου και του ρίσκου, ανάλογα προς τις παραστάσεις των φυλετικών εκδηλώσεων και των τελετών στις οποίες συμπεριλαμβάνονται πέντε (5) βασικές ποιότητες:
.1. εξέλιξη που συμβαίνει *εδώ-και-τώρα*,
.2. ανεπανόρθωτες, αμετάκλητες δράσεις, παρεπόμενες ανταλλαγές με βίαιες περιστάσεις,
.3. επικλήσεις, διεκδικήσεις προς όφελος των συμμετεχόντων και του ακροατήριου (του

κοινού),
.4. μυητικές, μυσταγωγικές τελετές που αλλάζουν την κατάσταση για το ακροατήριο (το κοινό),
.5. χωρικές εντάσεις από τη χρήση του χώρου ως καθοριστικής οργανικής ποσότητας. (Schechner, 2003).

Ο Richard Schechner για την επεξήγηση της έννοιας της *περφόρμανς* χρησιμοποίησε ένα σχηματικό μοντέλο από τέσσερις (4) ομόκεντρους κύκλους που ταξινομούν και εσωκλείουν ιδιαίτερους διαφοροποιημένους χώρους γύρω από το κέντρο, με αύξουσα τάση προς την περιφέρεια, ορίζοντας στον πιο ευρύ χώρο το πεδίο των πρακτικών της *περφόρμανς* που εμπεριέχει τους υπόλοιπους τρεις (3) τομείς.
Ειδικότερα:
.1. τον πρώτο κεντρικό κύκλο καταλαμβάνει η περιοχή του *δράματος* που ανήκει στην εμβέλεια της δουλειάς του πνευματικού δημιουργού, του συνθέτη, του σεναριογράφου, ή του σαμάνου (που συμπίπτει με τον εκτελεστή που επιτελεί τη δράση).
.2. ο δεύτερος ομόκεντρος κύκλος που εσωκλείει την περιοχή του *δράματος* αντιστοιχεί στον χώρο του *σεναρίου* που ανήκει στον τρόπο δουλειάς του δάσκαλου, του γκουρού, ή του αριστοτέχνη.
.3. ο τρίτος ομόκεντρος κύκλος που περιορίζει μέσα του (ή περικλείει) τις άλλες δύο περιοχές του *δράματος* και του *σεναρίου* είναι ο τομέας του *θεάτρου* που ανήκει στον τομέα δουλειάς του εκτελεστή ή ερμηνευτή ηθοποιού.
.4. ο τέταρτος ομόκεντρος ευρύτερος κύκλος που εμπεριέχει τους προηγούμενους τρεις (3) τομείς ανήκει στον γενικότερο χώρο της *περφόρμανς*, και ταυτίζεται με τον χώρο εμβέλειας του ακροατήριου (της επίδρασης του κοινού).

Κατά περίπτωση, ανάλογα με τον πολιτισμό, τα όρια που περικλείουν και διαχωρίζουν τις πρακτικές αυτές από την καθημερινή ζωή μπορούν να μετακινούνται ή και να απουσιάζουν πλήρως. Από το προηγούμενο διάγραμμα τότε μπορούν να απουσιάζουν ή και να ταυτίζονται ορισμένες από τις περιοχές (ή να συγχωνεύονται) σε ενοποιημένα κοινά πεδία, επιφέροντας σε πρώτη φάση δύο (2) εναλλακτικά ζεύγη (δυάδων) δεσμών:
.1. *δράμα-σενάριο* (το γραπτό κείμενο του ελληνικού δράματος) και,
.2. *θέατρο-περφόρμανς* (το θέατρο δρόμου, είτε από το τέλος του 19^{ου} αιώνα το δυτικό μοντέρνο θέατρο). (Schechner, 2003).
Ένα ενοποιημένο κοινό πεδίο *δράμα-σενάριο-θέατρο-περφόρμανς* σε μια περιοχή από την απάλειψη του κύκλου *δράμα-σενάριο* και πιο πρόσφατα του κύκλου *θέατρο*, παραπέμπει στον ενιαίο χώρο του *μεταδραματικού θεάτρου* ως *περφόρμανς* (που παρουσιάζεται σε επόμενη παράγραφο §).

Ο Richard Schechner επισημαίνει ότι οι χωρικές διατάξεις που υποστηρίζουν τις πρακτικές της *περφόρμανς* μπορούν να δέχονται εναλλακτικές χρονικές αναπτύξεις συνδέοντας την επιτέλεση με το κοινό, με διαφορετικούς τρόπους που αποκτούν δύο (2) κυρίαρχες χωρικές δομές:
.1. την *εκρηκτική πυρηνική δομή* (όπως συμβαίνει με τον κύκλο που σχηματίζεται από τους περαστικούς γύρω από ένα ατύχημα) όπου η επιτέλεση εκδηλώνεται σε μια γενεσιουργή

βάση εξέλιξης με μια αύξουσα τάση στην ένταση που οδηγεί τελικά την δράση στην εκτόνωση (όπως λ.χ. συμβαίνει αντίστοιχα με μια αψιμαχία στον δρόμο) όταν το συμβάν περικυκλώνεται (πλαισιώνεται) από: -σταθερούς αμέτοχους παρατηρητές, -χαλαρούς ΄εισβολείς΄ που παρακολουθούν για λίγο και μετά εγκαταλείπουν, είτε -τους δυνάμει συμμετέχοντες και τους διερχόμενους που στέκονται περιφερειακά μέχρι να καταλάβουν τη ακριβώς συμβαίνει για να παραμείνουν αναλαμβάνοντας ενεργό εμπλοκή στη συνέχεια.
.2. την *φευγαλέα δομή της πομπής* (στάση –μετακίνηση) (όπως λ.χ. συμβαίνει στην επιτάφιο λιτανεία, ή στον παρασιτισμό) όπου σε μια σαφή σχεδιασμένη πορεία με συγκεκριμένη εμφανή χωρική ανάπτυξη και κατάληξη (ή στόχο), επιτρέπεται σε όσους ακολουθούν: -είτε να περικυκλώνουν το συμβάν στις στάσεις του, συμμετέχοντας στο κάθε επιμέρους επεισόδιο, -είτε να προσπερνούν και να κατευθύνονται στο τέλος της διαδρομής αναμένοντας την κατάληξη της ακολουθίας. (Schechner, 2003).

πραγματική ζωή: περφόρμανς

Η αντίληψη ενός διαχωρισμού των κυριολεκτικών (πραγματικών) δραστηριοτήτων από τις συμβολικές δραστηριότητες που αναπτύσσονται στις πρακτικές της *περφόρμανς* απουσιάζει ως γενικότερη λογική στις επιτελέσεις στη βάση ότι δεν μπορεί να διακριθεί η εκτέλεση ενός συνολικού έργου στο επίπεδο της παραγωγικής δουλειάς.
Σε αυτή την περίπτωση ο οικονομικός παράγοντας θα ήταν καθοριστικός για τη μορφή της κάθε επιμέρους ενασχόλησης, που θα είχε συγκεκριμένο μετρήσιμο τελικό στόχο, κάτι που συμβαίνει ίσως ευκολότερα με τα παιχνίδια, τα αθλήματα, το θέατρο και την τελετουργία.
Οι επιτελεστικές πρακτικές (όπως η μαγειρική) αντιστοιχούν σε μη-αναστρέψιμες διαδικασίες στις οποίες λαμβάνουν χρόνο μετατροπές της πρωτογενούς εμπειρίας (ή των υλικών) χωρίς επιστροφή (λ.χ. από την ακατέργαστη ωμή ύλη στις εύγευστες μορφές των φαγητών). Η ζωή σε αυτό το παράδειγμα αναλογεί στην ακατέργαστη πρώτη ύλη των ωμών υλικών προτού παρασκευαστούν[58].
Στις μη-μιμητικές, μη-αναπαραστατικές, εκτελεστικές (επιτελεστικές) πρακτικές τέχνης τα όρια μεταξύ *ζωής – τέχνης* (*ωμού – ψημένου*) είναι αναμειγμένα, διαπερατά και δυσδιάκριτα. Αντίθετα ο διαχωρισμός μεταξύ *τέχνης - ζωής* (πραγματικού –εικονικού) γίνεται κατανοητός μέσα από την Αριστοτελική μίμηση[59]. (Αριστοτέλης, 1995).

Ο Allan Kaprow αναφορικά με την κοινωνική μελέτη (1977) των συμβατικών ανθρώπινων σχέσεων αλληλόδρασης όπως παρουσιάζονται από τον Ervin Goffman[60] (Goffman, 2006), θεωρεί ότι στις κοινωνικές σχέσεις εμφανίζεται κάθε επιμέρους κοινωνική κατάσταση να εντάσσεται σε ένα προκαθορισμένο κλειστό σενάριο ή ρουτίνα, και οι συμμετέχοντες να εκτελούν προβλεπόμενους ρόλους (ηθοποιών σε μια διευρυμένη δημόσια σκηνή)[61]. (Kaprow, 2003). Υποστήριζε (ο Allan Kaprow) ότι αυτές οι ρουτίνες μπορούν να ειδωθούν ως *περφόρμανς* απηχώντας τις τεχνητές πλευρές της ζωής, είτε να αποτελέσουν μοντέλα για την εκτέλεση παραστασιακών επιτελέσεων για την ενεργοποίηση συμβάντων (*Happenings*).
Όμως τα συναισθήματα που παράγονται κάτω από τις νέες συνθήκες, δεν θα πρέπει (σύμφωνα με τον Allan Kaprow) να αντιστοιχούν σε απλά συναισθήματα (ή συγκινήσεις), και η γνώση που απορρέει από αυτά δεν θα πρέπει να αντιστοιχεί απλά σε μια συνηθισμένη

μεταβίβαση της προσωπικής εμπειρίας είτε ανεξάρτητων πληροφοριών (παράδοση), αλλά αυτές οι ρουτίνες να λειτουργούν ως γενικότερες επεξεργασίες[62] που εκτελούνται συνειδητά επανασχεδιάζοντας τη ζωή ώστε *να είναι όπως η ζωή και όχι η ίδια η ζωή*. (Kaprow, 2003).

Γενικότερα *η τέχνη της περφόρμανς μετατοπίζει την έμφαση από το αντικείμενο προς το γεγονός, εμπλέκοντας σε αυτό το τυχαίο συμβάν* (που είναι επιτελεστικό).
Μέσα *από τις αυτοσχεδιαστικές σωματικές ρυθμίσεις των τεχνικών του χορού, που χρησιμοποιούν την καθημερινή κίνηση, παρουσιάζει και αναπλαισιώνει,* αναμορφώνει και μεταπαράγει *αυτοσυνειδητά τις καθημερινές δράσεις.*
Ταυτόχρονα επανεστιάζει στον κοινωνικό ρόλο του καλλιτέχνη ως δημιουργού αποδίδοντας έμφαση στα στοιχεία: -της προσωπικής του ταυτότητας μέσα *από αυτοβιογραφικούς μονολόγους που διερευνούν προσωπικές εμπειρίες, ζητήματα μνήμης* κ.α., *-των κοινωνικών* (και πολιτικών) *κατασκευών* (*του καλλιτεχνικού υποκείμενου*) *μέσα από τις δραστηριότητες και τις θέσεις που του αποδίδονται στην καθημερινή ζωή*[63] (Allain, Paul - Harvie, Jen, 2006) (Goffman, 2006), (Goffman, 1996), -όσο επίσης και σε σχέση με τους πολλαπλούς θεσμικούς τόπους και τις εξουσίες που διαμορφώνουν τον χαρακτήρα των πραγματικών τόπων που εκτελούνται αυτές οι επιτελέσεις.
Η επιτελεστική πρακτική επιδιώκει να *αποθεραπεύσει δραστηριότητες που συχνά φαίνονται μπανάλ, αποδίδοντάς τους αξία ως αξιόλογες* (σωματικές) *πράξεις* (*κρίσιμα επιτελεστικές*), *κάτω από την πεποίθηση ότι η επαναληπτικότητα συνεισφέρει στη μορφοποίηση της ταυτότητας* (σύμφωνα με την Judith Butler), που αξίζουν καλλιτεχνική διερεύνηση.

Η Judith Butler (όπως και ο κοινωνιολόγος Erving Goffman) διαφώνησε ότι υπάρχει διαφορά ανάμεσα στην κοινωνική συμπεριφορά, στους πραγματικούς ρόλους και *στην περφόρμανς* ως κοινωνικό φαινόμενο *που κατασκευάζεται μέσα από τις επαναλήψεις (στις πρόβες και στις επαναλαμβανόμενες εκτελέσεις).* (Allain, Paul - Harvie, Jen, 2006).
Η *περφόρμανς* παράλληλα εστιάζει στη *συσχέτιση της τέχνης με την πραγματική ζωή μέσα από το γεγονός* (ή το *εφήμερο* συμβάν) και μέσα από τα αποτελέσματα *της ρευστής αυτής εικαστικής χρονικής πρακτικής.* (Allain, Paul - Harvie, Jen, 2006).
Ενδιαφέρεται για τη *ζωντάνια*, την αμεσότητα και την προσωρινότητα του επιτελεστικού γεγονότος που παράγει βασισμένες-στο-χρόνο εμπειρίες αποδίδοντας έμφαση στην ευθύτητα της δράσης, απορρίπτοντας τις συμβατικές γραμμικές αφηγήσεις, και προκρίνοντας την υπερκειμενικότητα της δράσης σε ότι αφορά τις χρονικές και χωρικές αναπτυσσόμενες σχεσιακές διαδικασίες.
Συχνά η *περφόρμανς* επικρίνεται ως μια εσωτερική, ναρκισσιστική διαδικασία[64] που προβάλλει το πρόσωπο του εικαστικού, ενώ από την άλλη ουσιαστικά αποτελεί συμμετοχική διαδικασία επιφυλάσσοντας ανοικτούς ρόλους εξίσου για μη-καλλιτέχνες και μη-ειδικούς, επιτρέποντας την ελεύθερη εμπλοκή όλων και τον πειραματισμό πάνω στην ώρα που συμβαίνει, χωρίς να κληροδοτεί στους εκτελεστές ειδικά κάποια επίσημη κληρονομιά.

Η παραστασιακή επιτέλεση αποτέλεσε αντικείμενο εμπειρίας και αναστοχασμού μέσα στο φιλοσοφικό φαινομενολογικό πλαίσιο διακρίνοντας τα γεγονότα ως συνολικές ρευστές σωματοποιημένες εμπειρίες[65].
Η *περφόρμανς* σύμφωνα με την RoseLee Coldberg[66] επιδιώκει τη διερεύνηση και την

ανάπτυξη άμεσων σωματικών εμπειρικών αντιληπτικών σχέσεων μέσα από βιωματικές επιτελέσεις (ή πράξεις).
Η φαινομενολογία[67], αποτελώντας το προσφιλές έδαφος για την ανάλυση της *περφόρμανς* και των σωματικών πρακτικών, έδωσε έμφαση στο σύνολο της εμπειρίας του θεατή καθώς και στην οντότητα του εκτελεστή, επικεντρώνοντας στην αντιληπτική πρόσληψη, στις αισθήσεις (Pallasmaa, 1996), στην φυσική παρουσία και στην συναισθηματική εμπλοκή.
Η RoseLee Coldberg αναφέρει ότι ο *χώρος της περφόρμανς γίνεται μέσο πρακτικής και ενεργής εμπειρίας*, ενώ η θεωρία αποκτά μια δεύτερη υλική διάσταση πράξης εφόσον η πρακτική της *περφόρμανς* συνεπάγεται ένα φυσικό πλαίσιο δράσης, δηλαδή έναν φυσικό χώρο όπου εκτελείται, εμβιώνει και βιώνεται η πρακτική θεωρία.
Η θεωρία ως επιτελεστική πράξη ταυτίζεται με τη θεωρητική δράση μέσα από την υλικοποίηση των εννοιολογικών στοχαστικών σχημάτων. (Coldberg, 1975).
Η αντίληψη της πρακτικής δράσης που διακατέχει την *περφόρμανς* ιστορικά, εμποτίστηκε τελευταία με τις θεωρητικές εξελίξεις της αναλυτικής (αποδομητικής) σκέψης, ως εργασίας πράξης. (Coldberg, 1975).
Η RoseLee Coldbergto (1975) είχε διακρίνει στο είδος της *περφόρμανς* μια γενικότερη εκπροσώπηση της εννοιολογικής τέχνης, που επέκτεινε τις εννοιολογικές χωρικές αναζητήσεις. Η συνθήκη της δράσης αποβλέπει στην ενεργοποίηση πλαισίων και επιτελείται (σύμφωνα με την RoseLee Coldberg) σε τέσσερις (4) παράλληλες διαστάσεις:
.1. *διανοητικά στοχαστικά* (σύμφωνα με τις οδηγίες ενός εννοιολογικού οδηγού),
.2. *σωματικά αναστοχαστικά* (ως ένα ζωντανό γεγονός που σχεδιάζεται και καταγράφεται),
.3. *τοποειδικά τοποσυνδετικά* (ως αναπόσπαστο μέρος μιας ιδιαίτερης, προσδιορισμένης τοποθεσίας ή τοπίου), και,
.4. *παραστασιακά* (χορογραφικά).

Η απόδραση από την αντικειμενοστραφή αντίληψη του χώρου στη μινιμαλιστική τέχνη του ΄60, όπου τα σώματα, τα αντικείμενα, οι ήχοι, ο χώρος αντιμετωπίζονταν κάτω από μια ασώματη αντίληψη ως γλυπτικά μεγέθη ή στοιχεία, για να βλέπονται από διαφορετικά σημεία θέασης, έχει επιτευχθεί από τις σωματικές (κοινωνικές) χωρικές πρακτικές της *περφόρμανς* (με την συναισθηματική φαινομενολογική ενσώματη διάστασή της).
Η πρακτική της *περφόρμανς*, ανίκανη να επιβιώσει σε Ιδρυματικές συνθήκες, ευνοεί το γκρέμισμα των διαχωριστικών μεταξύ: -θεσμών τέχνης και μη-τέχνης, -εκτελεστή και κοινού, -χειριστή – χειριζόμενου, -επαγγελματία και ερασιτέχνη, -μετα-παραγωγής και αυθεντικής δράσης, ελεύθερης διανομής και ελέγχου (Bishop, 2006 b), αποδίδοντας έμφαση στη συνεργασία και στη συλλογική και διαμοιρασμένη κοινωνική εμπειρία που παράγονται στο σύνθετο αυτό είδος τέχνης που γεφυρώνει διαφορετικά πεδία και εναλλακτικές.
Το συμβάν εισάγει (παρεμβατικά) στο υλικό τοποειδικό, πραγματικό, κυριολεκτικό περιβάλλον της δημόσιας αστικής σκηνής, και όχι σε ιδανικούς αφαιρετικούς μεταφορικούς χώρους, την συνολική ψυχοσωματική κοινωνικά επιτελεστική εμπειρία.
Τα πράγματα (αστικός εξοπλισμός, κτήρια, εγκαταστάσεις, υποδομές, ήχοι) και τα σώματα (η διανοητική σωματική δραστηριότητα) σε απρογραμμάτιστα συμβάντα είτε σε οργανωμένες περιστάσεις επιτελέσεων μπορούν να γίνονται ανταλλάξιμα (Coldberg, 1975) μέσα από συνολικότερες χωρικές πρακτικές, που επιτρέπουν δυνατότητες παρεμβάσεων και αλληλενέργειας στον φυσικό (αστικό) χώρο και στη δημόσια σφαίρα.

μεταδραματικό θέατρο

Τον κύκλο των θεατρικών τεχνών καταλαμβάνει σήμερα μια γενικευμένη αντίληψη για τις θεατρικές πρακτικές κάτω από μια (διαλογική) δραστηριότητα συμπαραγωγής την οποία διαμοιράζονται ο αναγνώστης και ο συγγραφέας.
Ο Hans –Thies Lehmann[68] τονίζει ότι η *περφόρμανς* έχει παρέμβει δυναμικά στο θέατρο, δημιουργώντας ρήξη στους δεσμούς του προσανατολισμένου ή βασισμένου στο δράμα θεάτρου, το οποίο στηρίζεται παραδοσιακά στο κείμενο[69]. (Lehman, 2006 p. 61).
Ο προγενέστερος κυρίαρχος ρόλος του κειμένου για το προσφερόμενο θέαμα πια υποτιμάται συνειδητά οδηγώντας (σύμφωνα με τον όρο του Hans –Thies Lehmann) προς το είδος ενός *μεταδραματικού θεάτρου* (δηλαδή ενός θέατρου μετά το δράμα, -που το δράμα εγκαταλείπει), -που δεν γεννιέται και δεν εστιάζεται στο κείμενο αλλά στην ανοικτή διαδικασία ενός κειμένου που παράγεται *εν τω γεννάσθαι* και βρίσκεται υπό διαμόρφωση. (Lehman, 2006).
Το *μεταδραματικό* θέατρο (σύμφωνα με τον Hans –Thies Lehmann) βασίζεται στη *διαμοιρασμένη εμπειρία -μεταξύ των καλλιτεχνών και του κοινού, στο επίκεντρο της περφόρμανς,* που αποκτάται από την πρόθεση να *εννοιολογικοποιηθεί η θεατρική τέχνη, όχι γύρω από την αίσθηση της αναπαράστασης αλλά κάτω από την πρόθεση της αδιαμεσολάβητης εμπειρίας στον κυριολεκτικό πραγματικό (χώρο, χρόνο, και σώματα)* με τη συμβολή σε αρκετές περιπτώσεις και διαδραστικών τεχνολογιών ή μέσων. (Lehman, 2006 p. 134).
Συνεπώς το *μεταδραματικό* θέατρο μετατοπίζεται *από έναν πολιτισμό βασισμένο στο κείμενο, προς μια εποχή νέων μέσων εικόνας και ήχου* (…) *πιο κοντά στο τετριμμένο και στο μπανάλ* της καθημερινής εμπειρίας, εστιάζοντας *στην απλότητα των συναντήσεων και στην επανεξέταση ή τον διαμοιρασμό* των κοινών εμπειριών. (Lehman, 2006).
Δρα με γλωσσικά επιτελεστικά[70] διαλογικά σημεία που προσδιορίστηκαν στη θεωρία των *ομιλιακών ενεργημάτων* του John Austin[71] (Austin, 2003) (ή και πολυφωνικά, πολυγλωσσικά προγλωσσικά σημεία).

Συνεπώς η θεατρική δράση αψηφά το κεντροθετημένο στο κείμενο δυτικοευρωπαϊκό θέατρο, αποδίδοντας έμφαση στο συμβάν της παράστασης-ως-κείμενο που διαμορφώνεται μέσα από την ιδέα της τελετής – ή της τελετουργικής επιτέλεσης. Τα κείμενα παράγονται στον θεατή, ή προκύπτουν από εκείνον από τους τρόπους της τελετουργίας και όχι από την δραματικοποιημένη εκτέλεση της δράσης (ή την ερμηνεία).
Η παράσταση γίνεται παροντική στο *εδώ-και-τώρα* (στον πραγματικό χρόνο) στις *πρόσωπο-με-πρόσωπο* ανταλλαγές (συνομιλίες) διεπαφές με τον θεατή πάνω στις επινοητικές πειραματικές ανεπανάληπτες πράξεις (Lehman, 2006) που επιτελούνται σε επιτελέσεις οι οποίες χαρακτηρίζονται από πυκνότητα σημείων, πληθωρικότητα, μουσικότητα (χωρίς ιεραρχία) και βρίσκονται σε χρονική ταυτοσημία (ταυτοχρονία) και χωρική παραλληλία με τους συμμετέχοντες έστω κι αν πρόκειται για αποσπάσματα σε ακολουθία χωρίς ιεραρχία.

Ο Paul Allain[72] και η Jen Harvie[73] αναφέρουν ότι στο *επινοητικό θέατρο*[74] (*devised theatre*) *ο ρόλος του παιχνιδιού γίνεται πιο πειραματικός και ενθαρρύνει την ανάληψη ρίσκου, όχι μόνο για τους εκτελεστές αλλά και για τους θεατές*, παράγοντας ένα ρευστό σόου στο οποίο ο θεατής, εξαιτίας της έλλειψης σεναρίου βρίσκεται απροετοίμαστος.
Ο αυτοσχεδιασμός σε πραγματικό χρόνο (στο παρόν) ενδυναμώνει την αίσθηση του

ζωντανού γεγονότος, ενσωματώνοντας ή εμποτίζοντας αβίαστα την *περφόρμανς* στην ασταθή πραγματικότητα της ζωής. (Allain, Paul - Harvie, Jen, 2006).
Η δράση στο *μεταδραματικό θέατρο* αναλογεί περισσότερο σε συνάρθρωση εντοπισμένων διαφορετικών συμβάντων που προσιδιάζουν στις σχεδιασμένες περιστάσεις, ουσιαστικά αναμένοντας την έλευσή τους για την συνειδητή επεξεργασία τους στη συνέχεια από τους εκτελεστές.
Τα συμβάντα ελλείψει γραπτού κειμένου δεν μπορούν να επαναλαμβάνονται με τον ίδιο ακριβώς τρόπο μελλοντικά (όπως και στην *περφόρμανς*) παρά μόνο μεσολαβώντας η επισφαλής μετάφρασή τους στο παραστασιακό δρώμενο του ευάλωτου σεναριακού σκαριφήματος[75].

επιτελεστικότητα: επιτελέσεις σωμάτων –φύλων

΄΄Η επιτέλεση είναι επί τω έργω΄΄. (Michael Hardt, Antonio Negri, 2011).

Ο *επιτελεστικός (επίθετο), το επιτελεστικό (ουσιαστικό)* (*performative*) *και η επιτελεστικότητα* (*performativity*) προέρχονται από την φιλοσοφία.
Έ*χουν* γίνει κεντρικοί όροι στην κοινωνιολογία, στο θέατρο, και στις παραστασιακές τέχνες, όπου χρησιμοποιούνται συχνά κατά *προτίμηση για να συμπεριλάβουν γενικά οτιδήποτε έχει θεατρική ή επιτελεστική ποιότητα.* (Allain, Paul - Harvie, Jen, 2006).
Η επιτέλεση *όπως και η συνήθεια δεν προβλέπει, ούτε μια πάγια και αναλλοίωτη φύση, ούτε μια αυθόρμητη ατομική ελευθερία, αλλά βρίσκεται μάλλον -μεταξύ των δύο, σε ένα είδος πράττειν από κοινού που βασίζεται στη συνεργασία και την επικοινωνία.* (Michael Hardt, Antonio Negri, 2011).
Σύμφωνα με τον John Austin (όπως προαναφέρθηκε) ο όρος επιτελεστικός προέρχεται από το συνηθισμένο ρήμα ΄επιτελώ΄ και το ουσιαστικό ΄δράση΄ και *υποδεικνύει ότι η διατύπωση μιας εκφοράς συμπίπτει με την επιτέλεση μιας πράξης* που εκτελείται μόνο και μόνο με το να λέει κανείς κάτι.
Μια *περιλεκτική πράξη, προκαλεί συνέπειες* ως αποτέλεσμα ενός *ομιλιακού ενεργήματος (speech act)* το οποίο δεν είναι απλά συνοδευτικό ή επεξηγηματικό της τελετουργίας που συμβαίνει (δεν είναι δηλαδή *σαν να λέμε απλώς κάτι*) αλλά δραστικό και εκτελεστικό. (Austin, 2003).

Αν λοιπόν *η ισχύς της ομιλίας με το να παράγει αυτό που ονοματίζει είναι συνδεμένη με το ερώτημα της επιτελεστικότητας* (John Austin) (λ.χ. στην *περφόρμανς*) τότε *η επιτελεστικότητα μπορεί να γίνεται ο τομέας όπου η ισχύς του σώματος ενεργεί ως ομιλία* και ο θεσμός ή το κύρος αυτής της ισχύος αναδύει αυτοκριτικές επερωτήσεις[76]. (Striff, 2003).
Η επιτέλεση της έμφυλης κανονικότητας συνδέεται με την επιτελεστική χρήση του λόγου. (Butler, 2008).
Η θεωρία της επιτελεστικότητας προτάσσει τη θέση ότι το φύλο δεν αποτελεί έκφραση εκείνου που κάποιος ή κάποια είναι, αλλά εκείνων όσων κάνει μέσα στον χρόνο.
Ο όρος *επιτελεστικότητα* (*performativity*) εισήχθηκε από την Judith Butler για να επεξηγήσει τον τρόπο που συντελείται η πνευματική, -η κοινωνική, -η πολιτισμική, -η βιολογική

ανάπτυξη του σώματος μέσω των κινήσεων, των ενεργημάτων και των χειρονομιών, ιδίως σε σχέση με την κατασκευή της σεξουαλικότητας στη βάση διαδικασιών επαναλήψεων και ανάληψης ταυτοτήτων στον λόγο[77]. (Goffman, 2006).
Η επιτελεστικότητα περιορίζεται από πολιτισμικές και κοινωνικές κανονικότητες ενώ είναι ανοικτή σε νέες εναλλακτικές, σε νέες σημασιοδοτήσεις και επανανοηματοδοτήσεις (Goffman, 2006) διατηρώντας παράλληλα τη δυναμική της ανατρεπτικότητας. (D. Haraway).

Ο Ervin Goffman χωρίς να ισχυρίζεται ότι ο κόσμος είναι μια απέραντη θεατρική σκηνή (όπως πιθανά συμβαίνει για τον δημόσιο χώρο) (Sennett, 1999)) αναφέρει ότι, -ένα σύνολο τεχνικών, καθώς, -μια *ομάδα συνεργατών* με τα απαραίτητα *σκηνικά αντικείμενα και η επόμενη συνεργατική ομάδα* που είναι *το κοινό,* -δηλαδή συνολικά το παρασκήνιο (συμπαιγνία), η σκηνή (ερμηνευτές) και η πλατεία (κοινό), *συνιστούν συνολικά την ΄εκδραματισμένη σκηνή΄* των παραστάσεων της καθημερινής ζωής.
Από αυτήν την σκηνή αναδύεται ο εαυτός του παρουσιαζόμενου – εκτιθέμενου *χαρακτήρα* ως ένα σύνθετο ψυχο-κοινωνιολογικό φαινόμενο με την αναγκαία ερμηνευτική δραστηριότητα και παράλληλα η επιτελεστική συνθήκη που επιτρέπει αυτή την ανάδυση[78]. (Goffman, 2006 σ. 311).
Οι επιτελεστικές πράξεις αντιστοιχούν σε μορφές επίσημου λόγου, -σε δηλώσεις που στην εκφορά τους επιτελείται μια δράση ασκώντας δεσμευτική ισχύ. (Striff, 2003).
Είναι μορφές εξουσιοδοτημένης ομιλίας, -λογοθετικές χειρονομίες (εξουσίες), τίτλοι που δεν απονέμονται αλλά που σχηματίζουν το υποκείμενο στη δράση τους, συγκροτώντας εκείνο το οποίο εκφωνούν.

Σε ότι αφορά την εαυτότητα, η αναφορά του εισαγωγικού ΄Εγώ΄[79] στον λόγο όχι μόνον εισάγει ή τοποθετεί το υποκείμενο (στον λόγο) απλά αναγνωρίζοντάς το, αλλά ουσιαστικά το κινητοποιεί στην ομιλία και το παράγει ως ένα εύπλαστο πεδίο ορισμού που μορφοποιείται μέσα στην αστάθεια και το ανολοκλήρωτο της μορφοποίησής του σε μια ιστορική προοπτική (Striff, 2003 pp. 153,154).
Με ανάλογο τρόπο, ο δικαστής αναφέρει πρώτα τα παραθέματα του νόμου που χρησιμοποιεί ως πεδίο ορισμού, από τα οποία αντλεί τις δεσμευτικές συμβάσεις που εγκαθιστά, αποδίδοντας προτεραιότητα στο κείμενο το οποίο έχει θεσμική ισχύ αμετάκλητης πράξης.
Η Judith Butler δεν αντιλαμβάνεται την *επιτελεστικότητα* απλά ως ένα ενέργημα όπου το υποκείμενο θεσπίζει ή παράγει εκείνο που ονοματίζει μέσα σε θεσμικά πλαίσια (δηλαδή στα πλαίσια της θεωρίας των *ομιλιακών ενεργημάτων* του John Austin) αλλά ειδικότερα ως μια *παραπεμπτική πρακτική* που διαθέτει την επανεπιβεβαιωτική (κανονιστική, ρυθμιστική) δύναμη του λόγου της, *να προκαλεί* τα φαινόμενα που ονοματίζει και να τα επιβάλλει συγχρόνως (έτσι ώστε να αρχίζουν αυτά να υπάρχουν), παραπέμποντας σε θεσμισμένες (υπάρχουσες) συμβάσεις, σύμφωνα με τα πρότυπα ενός αναγνωρίσιμου επαναληπτικού μοντέλου.
Στη *θεωρία της επιτελεστικότητας* (Judith Butler) το *έμφυλο σώμα* είναι *το επιτελεστικό* αποτέλεσμα μιας στιλιζαρισμένης επαναλαμβανόμενης επιτελεστικής κοινωνικής εκδραμάτισης της εμφυλοποίησης της ταυτότητας. Πρόκειται για μια ανα-βιωτική τελετουργική δημόσια πράξη που είναι συγκυριακή ή συμπτωματική (στα πρότυπα της εκάστοτε κανονιστικής μυθοπλασίας που ισχύει) και μυθοπλαστική για την κατασκευή του

νοήματος που εμπεδώνει την ώρα που το κοινωνικό υποκείμενο ιδρύεται.
Οι συλλογικές, στο κοινωνικό επίπεδο, *επιτελεστικές* πράξεις αποτελούν *κατασκευές που επινοούνται και συντηρούνται μέσα από σωματικά σημεία και άλλα λογοθετικά μέσα* όπως, χειρονομίες, παραστάσεις και αρθρωμένες επιθυμίες που αναπαράγουν *στην επιφάνεια του σώματος την ουσία*: *-της πειθαρχικής παραγωγής του φύλου* (και άλλες πειθαρχικές πρακτικές), *-της ρύθμισης της σεξουαλικότητας για την* (βιο-)πολιτική διαχείριση και την κοινωνική τακτοποίηση του πληθυσμού (την πληθυσμιακή ομοιογένεια και την οικειότητα), *-της συνεκτικής κατασκευής απέναντι στις ασυνέχειες του φύλου.* (Butler, 2009).

Το φύλο (αναφέρει η Judith Butler) αποτελεί πλασματική κατηγορία (όπως υποστηρίζει και η Monique Wittig) που θεσπίζεται λογοθετικά και διαπράττεται μέσω των πράξεων.
Ο πολλαπλασιασμός αυτών των πράξεων ενεργητικά, κριτικά μπορεί όμως να εκτοπίζει τους κανόνες που εισάγονται, να επεκτείνει και να διαχέει τους ρόλους, πολλαπλασιάζοντας τελικά τα φύλα ή τις ταυτότητες.
Η Judith Butler πιστεύει ότι ο πράτων κατασκευάζεται εντός και διαμέσου της πράξης του και όχι διαμέσου του λόγου του, σε μια διαδικασία στην οποία παρεμβαίνει η προλογοθετική (Emile Benveniste) δομή της γλώσσας. (Butler, 2009).
Η *ενεργητική επιτελεστικότητα* (Judith Butler) στρέφεται εναντίον της ιστορικής παθητικής επιτελεστικής κατασκευής του σώματος που συγχέεται ηθελημένα ταυτιζόμενη με την σεξουαλικότητα και το φύλο[80].
Η ενεργητική επιτελεστικότητα συνδέεται με τις κριτικές θεωρίες για το σώμα, τις φεμινιστικές και *queer* θεωρίες που στηρίζονται στην ανατροπή της λογικής έμφυλης (ή άλλης γενικευτικής) ταυτότητας, υποστηρίζοντας αποκλίσεις που διαρρηγνύουν και αμφισβητούν δημιουργικά τους κανονιστικούς βιοπολιτικούς μηχανισμούς (ή μηχανές). (Michael Hardt, Antonio Negri, 2011).
Η μονοδιάστατη (μονοσήμαντη) (παγιωμένη) ιεραρχική (τοπολογική) κατασκευή που προσδιορίζει: -το σώμα, -το φύλο, -τη σεξουαλικότητα, αναθεωρούνται από μια κριτική αναστοχαστική (εννοιολογική) σύζευξη ανθρώπου-τεχνήματος στο τεχνοπολιτικό σώμα (*cyborg*) (D.Haraway), συνυπολογίζοντας τη διάχυτη *δυνητικότητα* της πληροφορίας προς ένα αποκεντρωμένο, μεταβαλλόμενο σώμα (φορέα -αγωγό / πομπό) πολλαπλών ενδεχομενικών (επισφαλών) πραγματώσεων. (J.Butler).
Οι υποκειμενικές πολιτικές της ταυτότητας (φεμινισμός[81], *queer, drag*) μέσα από τις σωματικές τακτικές των πολλαπλών προσωποποιημένων φύλων, προβάλουν ως αντίθεση απέναντι στον βιοπολιτικό έλεγχο[82] και τον ελεγχόμενο σχεδιασμό του δισδιάστατου προσδιορισμού στο φύλο, που υποκρύπτει τη μονοδιάστατη κυρίαρχη ταυτότητα (ανδρικό, ουδέτερο) στα πλαίσια του δυτικού κλασσικού φιλοσοφικού στοχασμού (λόγου).

Η Judith Butler διακρίνει το σώμα ως ένα ευμετάβλητο όριο (όπου το δέρμα είναι μια *πορώδης μεμβράνη*), μια επιφάνεια που η διαπερατότητά της[83] ρυθμίζεται πολιτικά[84].
Θεωρεί ότι δεν θα πρέπει να αντιμετωπίζεται ως μια παθητική εξωτερική επιφάνεια εγγραφής του ιστορικού λόγου που απαιτεί την παραμόρφωσή της[85] θεσπίζοντας μια κοινωνική κατασκευή βασισμένη στη φαντασίωση για το φύλο μέσα από μια τετελεσμένη σημαίνουσα σωματικότητα τριών διαστάσεων: -το ανατομικό φύλο[86], -την έμφυλη ταυτότητα, και -τις επιτελέσεις της κοινωνικής εκδραμάτισης του φύλου. (Butler, 2009).

γλωσσικό ενέργημα (ομιλιακές λογοθετικές επιτελέσεις), **συμβάν**

Ο Emile Benveniste[87] είχε διερευνήσει τα ρήματα που συνδέουν το *Εγώ* με μια κατάσταση δήλωσης που έχει ιδιαίτερη αξία και είναι δεσμευτική (όπως λ.χ. ο όρκος), όπου πέρα από το επίπεδο του λόγου, το σύνολο της έκφρασης αποκτά επιτελεστικό χαρακτήρα (κάνοντας αυτά που δηλώνει).
Σε αυτή την περίπτωση (αναφέρει ο Emile Benveniste) η έκφραση εμφανίζεται ως *περφόρμανς* που εκτελεί την δεσμευτική πράξη που διατείνεται, η οποία επιτελείται στο σύνολο του λόγου εκφραζόμενη μέσα από την ομιλία, κάτι που μελέτησε αργότερα διεξοδικά ο John Austin.
Πράγματι ο John Austin διαφώνησε (Austin, 2003) ότι *οι λέξεις είναι μόνο για να περιγράφουν ή να κατονομάζουν πράγματα θεωρώντας ότι επίσης μπορούν να κάνουν πράγματα*[88]*, επιδρώντας σε αλλαγές,* διανοίγοντας με αυτόν τον τρόπο έναν δρόμο *που* συνδέει τις επιτελεστικές πρακτικές στην τέχνη (την *περφόρμανς*) με την επικοινωνιακή δράση (ως διαλογική πρακτική). (Allain, Paul - Harvie, Jen, 2006).
Η ομιλία σύμφωνα με τον Emile Benveniste μπορεί να υπόσχεται, να εγγυάται αλλά και να υλοποιεί, -και μπορεί ωστόσο να *αναγνωρίζεται ως δράση καθεαυτό*. (Benveniste, 1986).
Όμως αυτή η συνθήκη (αναγνωρίζει ο Emile Benveniste) δεν εγκαθίσταται από το νόημα του ρήματος που παράγεται, αλλά γίνεται δυνατή βασιζόμενη στην ΄υποκειμενικότητα΄ της γλώσσας στην προσωποποιημένη συνομιλία (στην παράσταση).
Συνεπώς η στιγμή της ομιλίας περιέχει το ρήμα και εγκαθιστά την ίδια ώρα την πράξη, σχηματίζοντας -μορφοποιώντας (επιτελώντας) το υποκείμενο.
Συμβαίνει στα προσωποποιημένα ομιλιακά ενεργήματα, όπου οι πράξεις τους επιτελούνται μέσα στην ειδική κατάσταση της ομιλίας, στην διυποκειμενική συνθήκη του διαλόγου, κατά την ώρα που το υποκείμενο εγκαθίσταται στο όνομά τους, ως ενδείκτης του εαυτού του (στο *΄Εγώ΄*). (Benveniste, 1986).

Ο προσδιορισμός της επιτελεστικής διάστασης στη μεταμοντέρνα σκέψη (από το 1970), πολλαπλασιάστηκε με την άνοδο της μεταδομιστικής και αποδομητικής σκέψης (από την δεκαετία του 1980).
Η Judith Butler ανέπτυξε περαιτέρω τις θεωρίες του John Austin, προτείνοντας ότι οι ταυτότητες επιτελούνται και ότι δεν είναι απαραίτητα βιολογικά (ή κοινωνικά) προκαθορισμένες, αλλά ότι *κατασκευάζονται* (και αναπαράγονται) *μέσα από την ΄στυλιζαρισμένη επανάληψη των* (κοινωνικών) *πράξεων΄.*
Αν δεχτούμε ότι συμβαίνει κάτι τέτοιο, η ταυτότητα[89] που αναλαμβάνουν τα πρόσωπα *δεν είναι κάτι σταθερό.* (Allain, Paul - Harvie, Jen, 2006).
Ο Paolo Virno[90] συνδέει την πράξη της ομιλίας[91] και ειδικότερα το *εκφώνημα* (Emile Benveniste) με την καλλιτεχνική εκτέλεση της *περφόρμανς* θεωρώντας ότι στη γλωσσική επιτέλεση το ενέργημα της ομιλίας (στον διάλογο και στην επικοινωνία) διεξάγεται στο κοινό πολιτισμικό περιβάλλον μιας εκδηλωνόμενης δημόσιας διάνοιας. (Virno, 2007).

Ο Jacques Derrida συμφωνεί με τον John Austin (το 1972) σχετικά με τη διάκριση των επιτελεστικών (*performatives*) *ομιλιακών ενεργημάτων* (*speech acts*) ή *εκφορών* (*utterances*) από τα *διαπιστωτικά*.

Θεωρεί ότι η επιτελεστική ομιλία πράγματι *΄κάνει λέγοντας΄* και ότι είναι σε θέση να παράγει ή να μετασχηματίζει μια κατάσταση κάνοντας εκείνο που εκφέρει (δηλώνει, διατείνεται) ο λόγος.
Το *κάθε επιτελεστικό* (αναφέρει ο Jacques Derrida) *παράγει προφανώς κάποιο πράγμα* (χωρίς να ορίζεται ως εργασία), -*κάνει να επισυμβαίνει ένα συμβάν* (…) *που δεν είναι αναγκαστικά ένα* παραγόμενο *έργο.* (Derrida, 2004α).
Από την άλλη πλευρά η διαπιστωτική ομιλία, λέει (ονομάζει), περιγράφει, αποφαίνεται και διαπιστώνει για εκείνο που είναι ή που συμβαίνει.

Όμως ο Jacques Derrida επίσης θεωρεί ότι το επιτελεστικό ομιλιακό ενέργημα (όπως και το διαπιστωτικό) αποτυγχάνουν και τα δύο ως ζεύγος να καταφέρουν αυτό που υπόσχονται σε όλα τα φάσματα της ζωής[92].
Διαφωνεί[93] ξεκάθαρα ότι το επιτελεστικό ενέργημα *κάνει το συμβάν* να επέλθει, ή *συγκροτεί το συμβάν* μέσω της δέσμευσης και της υπόσχεσης που αναλαμβάνει ο λόγος παράγοντας την ομιλία-συμβάν.
Ισχυρίζεται ότι αν το *συμβάν* μπορεί να *προκαλέσει την επιτέλεση ενός πράγματος που ήταν ήδη δυνατόν* να συμβεί *τότε δεν πρόκειται πια για συμβάν* αλλά για επερχόμενο γεγονός.
Σημειώνει ότι *ένα συμβάν δεν θα άξιζε το όνομά του* ως τέτοιο και *δεν θα προκαλούσε την άφιξη ουδενός πράγματος,* (…) *αν ισοδυναμούσε με την ανάπτυξη ενός* συγκεκριμένου *προγράμματος ή με την εφαρμογή ενός γενικού κανόνα* που τίθεται *σε κάποια περίπτωση*. (Derrida, 2004α).
Ο προορισμός και η ισχύς του συμβάντος διακρίνεται από την δυνατότητα που έχει να διακόπτει την συνέχεια.
Ο Alain Badiou διαβλέπει στο πραγματικό *συμβάν τη δύναμη που έχει να διακόπτει* τη χρονική συνέχεια και την έκβαση των πραγμάτων και να *αγορεύει τη συνάντηση με ένα σημείο διακοπής του νόμου*. (Badiou, 2008).
Το *συμβάν* είναι εκείνο το οποίο *απουσιάζει από τα γεγονότα*, -που *παραμερίζει τα γεγονότα* (που το απομιμούνται και το αναπαράγουν).
Εμπεριέχοντας το τυχαίο θεωρείται *παράλογο*, πάντοτε *από τη σκοπιά του νόμου*, γιατί εγκαθιστά *το μη-αποδεκτό,* το πέραν της υπόθεσης του νόμου.
Για αυτό το λόγο ο Alain Badiou θεωρεί ότι η έννοια του συμβάντος είναι προσίδια της διαλεκτικής (Badiou, 2008) σημαίνοντας τη στιγμή της εγκατάστασης ή της έναρξης ενός επερχόμενου διαλόγου.

Ο Jacques Derrida εντοπίζει την αστοχία, ή την συνεχή αποτυχία των διαπιστωτικών και των επιτελεστικών εκφορών να ορίσουν όχι όσα υπόσχονται και δηλώνουν αλλά εκείνο *που έρχεται* από το μέλλον ή που πρόκειται να επισυμβεί στο μέλλον μέσα από το *συμβάν*, που είναι *ο χώρος ενός λαμβάνειν-χώρα* απροειδοποίητα.
Μέσα στο συμβάν ενυπάρχει το *παράδοξο* και η ρήξη, που αψηφά την επιτελεστική ισχύ (της δύναμης-εξουσίας), υπαγόμενο στην *ασταθή αβεβαιότητα ή την ανασφάλεια* του *΄ίσως΄* που αντιστοιχεί στην *εμπειρία του δυνατού ως αδύνατου*.
Το *συμβάν* για τον Jacques Derrida συμπίπτει με την *έλευση του αδυνάτου,* είναι το αδύνατον που γίνεται *δυνατόν μόνον* (ως συμβάν) *εφόσον έρχεται από το αδύνατον*[94].
Κάτω από την οπτική αυτή, *η ισχύς του συμβάντος είναι πάντοτε πιο ισχυρή από την ισχύ του*

επιτελεστικού και την υπερβαίνει.
Το επιτελεστικό δεν μπορεί να αποφύγει την εξουδετέρωσή του από το μη-προβλέψιμο που δρα κάτω από την απουσία πλήρους ελέγχου των πάντων και που έχει ως αποτέλεσμα την δεδηλωμένη παθητικότητα του υποκειμένου να αιφνιδιάζεται πάντοτε. (Μπιτσώρης, 2006).

Η στοχαστική υπόθεση που κάνει ο Jacques Derrida για την *απρόβλεπτη έλευση του συμβάντος* (όπως και *του άλλου*) εντοπίζεται στο ότι, καθώς αυτό σημαίνει την απρόβλεπτη έλευση του αδύνατου, στην αδύναμη ισχύ του απροϋπόθετου, δεν μπορεί άρα να συνδέεται με την ισχύ και την εξουσία της αυθεντίας του επιτελεστικού, που τα καταφέρνει κατονομάζοντας να παράγει αυτόματα εκείνο το οποίο υπόσχεται με μιας, γιατί σε αυτή την περίπτωση το συμβάν θα άνηκε στη σφαίρα και στον ορίζοντα του δυνατού[95] και της εγκατεστημένης εξουσίας.
Όμως το *συμβάν* είναι εκείνο που *έρχεται πάντοτε κατ' εξαίρεσιν*, -το *συμβάν θα πρέπει να είναι κατ' εξαίρεσιν*[96] και *εκτός κανόνος.* (Derrida, 2004α).
Η επιτέλεση αντιστοιχεί στο γεγονός της κατασκευής εκείνου που περιγράφει επιτακτικά η δήλωση, από την άλλη πλευρά όμως η έννοια της *περφόρμανς,* της επιτελεστικής δράσης που επιτελεί κάποιος εκτελεστής σε συγκεκριμένη χωρικότητα, θα πρέπει να εκλαμβάνεται στη διάσταση του συμβάντος που μπορεί και ανοίγεται στο ακαθόριστο του τυχαίου και στο ξαφνικό του απρογραμμάτιστου.
Τα συμβάν θα παίρνει τη μορφή ενός υποτυπωδώς προγραμματισμένου γεγονότος όπως το *ανοικτό έργο* που εκτελείται ως αδιαμόρφωτος ανοικτός διαλόγος με βαθμούς ελευθερίας, όπου η επιτελεστικότητα εγκαθίσταται στον επαναληπτικό χαρακτήρα της πράξης.

κυριολεκτικές καθημερινές (πολιτικές) **σωματικές επιτελέσεις**

Ο Marcel Mauss[97] θεωρεί το σώμα ως πρωταρχικό εργαλείο του ανθρώπου, -ως ένα (φυσικό) τεχνικό αντικείμενο (τεχνικό μέσο).
Το βάδισμα ή η κολύμβηση (Marcel Mauss) και γενικότερα οι στάσεις του σώματος, αποκτούν ιδιαίτερη μορφή στην κάθε κοινωνία ώστε η κοινωνική φύση του *habitus* (-της έξης, της κατοχής ή της επιτηδειότητας) να κατευθύνουν την τέχνη της χρήσης του σώματος μέσα από μια επιτελεστική μιμητική διαδικασία που προσιδιάζει στην εκάστοτε παιδεία[98], η οποία διαποτίζεται από την τάση της επανάληψης. (Mauss, 2004), (Mauss, 2006).
Για τον Georges Perec[99] η ανάγνωση μπορεί να ειδωθεί ως μια πράξη βαθιά βυθισμένη μέσα στο σώμα, ως μια σωματική δραστηριότητα που ενεργοποιεί μύες και οργανώσεις στάσεων που ελέγχονται από τους μηχανισμούς μιας κοινωνιολογίας του σώματος[100].
Η υποχώρηση του σώματος σήμερα (διακρίνει ο Michel de Certeau) στην πράξη της ανάγνωσης (θόρυβοι του σώματος, εκφωνήματα, απαγγελία στο περπάτημα) συνοδεύεται με την ανάλογη αποσύνδεσή του από τον τόπο του κειμένου.
Σε αυτό συμβάλλουν οι τεχνικές της ταχείας ανάγνωσης όπου φαίνεται να χειραφετούν τον αναγνώστη αποδίδοντάς του ελευθερία[101] στη βάση μιας αποσωματοποιημένης και αποχωρικοποιημένης εμπειρίας σε συνέχεια με την παρουσία του. (Certeau de, 1988), (Certeau de, 2010).
Κάτι ανάλογο συμβαίνει στον μουσικό εκτελεστή ο οποίος αντικαταστάθηκε σταδιακά από

τον ερμηνευτή και τον τεχνικό, οι οποίοι απάλειψαν βαθμιαία τη σωματική συνολική ερευνητική δραστηριότητα του μουσικού, που ήταν σε εγγύτητα με τις δραστηριότητες του ζωντανού παιχνιδιού και τη διεύθυνση του διευθυντή της ορχήστρας που καθοδηγούσε με τις χειρονομίες του στην παρτιτούρα.
Η μουσική πρακτική εδραιώνει την *πρακτική δράση* (Pierre Bourdieu) γεφυρώνοντάς την με την *πράξη της ανάγνωσης* (George Perec). Η πράξη του μουσικού καλλιτέχνη διατρέχει τη γραφή (παρτιτούρα) διαβάζοντας, εκτελώντας και ξαναεγγράφοντας (αναπαράγοντας) τη μουσική, συναθροίζοντας, επιλέγοντας, αναμιγνύοντας, μετακινώντας, και συνδυάζοντας τα υλικά του ως *μπρικολέρ* (*bricoleur*).

Ο Roland Barthes[102] αντίστοιχα είχε τοποθετήσει στο επίκεντρο της εκτέλεσης του μουσικού έργου το σώμα του μουσικού εκτελεστή (*performer*) με την χειρονακτική και μυϊκή του δράση παρούσες. Η σωματική δραστηριότητα στον ερασιτέχνη μουσικό έχει εντονότερη παρουσία στην αυτοσυνείδησή του. Ο μουσικός εκτελεστής πράττει δομώντας *επί τούτου* (*ad-hoc*), ακολουθώντας τη μαστορική τέχνη του πολυτεχνίτη *μπρικολέρ* κινούμενος σε πραγματικό χρόνο πέρα από την ανασφάλεια των παραφωνιών του.
Για τον Roland Barthes *΄το να κάνουμε΄* είναι σημαντική πράξη και πραγματοποιείται σωματικά, λ.χ. όταν οι ακροατές ξαναπαίζουν στο χώρο σκηνή-εργαστήριο τη μουσική (Barthes, 1988 σσ. 145-149) στην *πρακτική-ως-έρευνα* που συνδέεται επίσης με την έννοια της *επιτελεστικότητας*. Η επιτελεστικότητα συσχετίζει καλλιτεχνικούς πειραματισμούς στην καθημερινή ζωή (Henry Lefebvre) μέσα από την τέχνη του πράττειν (Michel de Certeau) και την αυτομαθησιακή διαδικασία που έχει ως βάση *΄μαθαίνοντας -κάνοντας΄* (*knowing through doing*), στη βάση του αυτοσχεδιασμού που αναλογεί στη δημιουργικότητα από το *παιχνίδι* ενός *μπρικολάζ* έτοιμων στοιχείων σκόπιμης και προσεκτικής αντιπαράθεσης[103]. (Nelson, 2006 σσ. 109-111).

Δύο διαφορετικά σώματα (ανθρώπινο σώμα-κόσμος) παίρνουν μέρος σε ένα κοινό σώμα και συναρθρώνονται σε πολλαπλά άλλα σώματα μέσα από διαπροσωπικές κοινωνικές σχέσεις[104], και αναπτυσσόμενες συναισθηματικές εμπειρίες στη βάση των (σωματικών) συναισθημάτων[105] (J.L.Nancy: 2000) που υποστηρίζουν το σώμα στη μορφή της ενσώματης ενέργειας (έξη: *habitus*). (P. Bourdieu: 1980).
Ο κόσμος για τον M. Merleau Ponty συλλαμβάνεται διαμέσου του σώματος που είναι διεπικοινωνιακό και ενεργό από συναισθήματα τα οποία γίνονται κεντρικής σημασίας για την κατανόηση των ενεργειών στις ενσώματες πρακτικές. (M. Merleau Ponty: 1962).
Ο ρόλος των συναισθημάτων στην κοινωνική ζωή και την κοινωνική συμπεριφορά είναι να προετοιμάζουν τον οργανισμό για την κοινωνική του δράση, υποδηλώνοντας την ενσώματη μορφή των συναισθημάτων όπως και τα συναισθήματα που αναδύει η σωματική ενέργεια (*έξη*) για την κοινωνικοποίηση μέσα από τις φυσικές σωματικές λειτουργίες. (Th. Csordas: 1994).

Η κάθε κοινωνική δράση στην καθημερινή ζωή διαθέτει ΄θεατρικό΄ μέρος με *΄΄παρασκήνιο, προσκήνιο και πλατεία΄΄* (Goffman, 2006) όπου επιστρατεύονται σημαίνουσες χειρονομίες αλλά και η επιτελεστική ισχύς ενός ισχυρού σωματικού λόγου.
Αυτός ο (ισχυρός) λόγος (σωματικός-προφορικός) επιβεβαιώνει τις εξουσίες, είναι οριστικός

και αμετάκλητος και μπορεί όταν κατονομάζει, (όπως προαναφέρθηκε στις πράξεις των ομιλιακών ενεργημάτων (Austin, 2003)), να ορίζει αυτόματα τον ρόλο και την τύχη της ζωής (Butler, 2008) (*λογοθετική επιτελεστικότητα*).
Θρησκευτικές τελετές, πολιτικά θεάματα και κοινωνικές παραστάσεις όπως: ο κανιβαλισμός, η ανθρωποθυσία (ο *μάρτυρας*, ή το *εξιλαστήριο θύμα*), ο εξαγνισμός, η χειροτόνηση, κ.α., διαπλέκουν στοιχεία ιερότητας με στοιχεία επιτελεστικής θεατρικότητας. Συχνά συνοδεύονται από συμβολικές αναπαραστάσεις με ομοιώματα -αντικείμενα που δομούν χαρακτήρες τα οποία λειτουργούν ως προέκτασεις των υποκειμένων, αναλαμβάνοντας τη βαναυσότητα και το ΄βάρος΄ της τελετουργίας, αντικαθιστώντας το φυσικό σώμα με το προσομοιωμένο αντικείμενο (λ.χ. το ομοίωμα του βασιλιά) που λειτουργεί ως ένα κοινό ενσωματωμένο επαυξημένο σώμα (τεχνοσώμα).

Η σύγχρονη βιοεξουσία μεθοδεύει κρίσιμες περιστάσεις σε συνθήκες διευρυμένου βιοπολιτικού ελέγχου (Foucault, 1991), λ.χ. την *κατάσταση έκτακτης ανάγκης* που επιβάλλει *καταστάσεις εξαιρέσεων*. (Benjamin, 2002).
Η ανθρώπινη υπόσταση στις κρίσιμες αυτές περιστάσεις στερείται ανθρώπινων ιδιοτήτων και συναισθημάτων (λ.χ. *άνθρωπος χωρίς-ιδιότητες*). Η νομική ταυτότητα μετατρέπεται σε πεδίο διαπραγμάτευσης και η *ανθρώπινη κατάσταση* σε πεδίο ενδεχομενικότητας[106].
Το εκτός του κανόνα και του νόμου σε πολιτικό επίπεδο εκφράζονται από την *΄αναστολή΄* του νόμου που παρέχει εξουσία στη ζωή και στο θάνατο, και τον *΄ιερό τρόμο΄* που σε θρησκευτικό επίπεδο ιεροποιεί τα πρόσωπα (Eagleton, 2007) (όπως τα αντικείμενα και τους θεσμούς) μετατρέποντας τα θύματα σε απρόσβλητα - άθυτα (ώστε να μπορούν να φονεύονται ακαταλόγιστα χωρίς να διαπράττεται έγκλημα).
Οδηγούν έτσι σε μια σειρά διαβαθμισμένων κατηγοριών τάξεων ζωής που δικαιολογούνται στον *μάρτυρα*, στο *εξιλαστήριο θύμα, στη λίμπο* που στερούνται πραγματικής υπόστασης όπως η *΄γυμνή΄*, η *΄ευάλωτη΄*, η *΄άθυτη΄*, η *΄ιερή΄* ζωή. (Derrida), (Butler, 2009), (Agamben, 2005), (Agamben, 2007).
Οι διαβαθμισμένες αυτές ζωές συνυφαίνονται με το ταμπού, το ανάθεμα, το ανόσιο, το ιερό και το βέβηλο, ενώ το υλικό σώμα του υποκείμενου μετατρέπεται και καταναλώνεται ως αντικείμενο ηδονής, απόλαυσης και οδύνης σε θεαματικές προβολές και επιτελεστικές αναπαραστάσεις (τελετουργίες, Μ.Μ.Ε) που εκδραματίζουν θεατρικά την μη-ύπαρξη.

διαχωρισμένο θέαμα, χειραφέτηση, συμμετοχή, *΄ανοικτό έργο΄*: κριτική

Το κοινό (στο ευρωπαϊκό θέατρο του 18^{ου} αιώνα) *χαρακτηρίζονταν από μια παθητικότητα,* παρέμεναν *κλειδωμένοι σε ένα σκοτεινό και ήσυχο μέρος, ακινητοποιημένοι από τα χρήματα που πλήρωσαν για αυτό το υποκατάστατο της εμπειρίας*[107]. (Bey, 2000).

Ο Jacques Rancière[108] μεταφέρει την ιδέα της κοινότητας (του κοινοτικού τόπου) στο διαχωρισμένο περιβάλλον των θεατών του θεάτρου.
Για να σκεφτεί κανείς το θέατρο ως αδιαχώριστη *κοινότητα*, ως έναν συλλογικό τόπο που ανήκει στην ομάδα των θεατών, θα πρέπει πρώτα να αποδεχτεί στο θέατρο την ιδέα της κοινότητας. Σε αυτή την κοινότητα ο θεατής δεν είναι ένα ατομικό υποκείμενο αλλά αποκτά

το κύρος του μέλους αυτής της κοινότητας εντοπίζοντας το ενδιαφέρον *του στην εκτόνωση της συλλογικής αυτής ενέργειας* (μιας κοινής εμπειρίας που την αναμοχλεύει το δράμα), έτοιμος να αναλάβει έξω από το θέατρο τον ρόλο του ως ΄υπεύθυνος΄ *πολίτης*, ο οποίος ενεργεί ως μέλος της ευρύτερης πια κοινότητας. (Rancière, 2007).
Ο Jacques Rancière θεωρεί ότι η συνθήκη της *απόστασης είναι μια κανονική συνθήκη για κάθε επικοινωνία*, και ότι θα πρέπει να εννοείται ως δεδομένη χωρίς να σημαίνει κοινωνικό διαχωρισμό ή κοινωνική ιεράρχηση.
Η αρχή της χειραφέτησης για τον Jacques Rancière ξεκινάει από την αρχή της ισότητας των μελών μέσα στον διαχωρισμό (αιτίου - αποτελέσματος).
Το επίπεδο της *ισότητας*[109] πετυχαίνεται μέσα από τη διάσταση της σκηνής που συνδέει κάποιον που γνωρίζει (ηθοποιός) με κάποιον που δεν γνωρίζει (θεατές), οι οποίοι αγνοούν όπως ο μαθητής και γίνονται την ίδια στιγμή ενεργητικοί συνεργάτες συν-εκτελεστές της πλοκής του δράματος, συνεργοί στη διαδικασία της μάθησής τους.
Από τη μια πλευρά έχουμε τους καλλιτέχνες ως (δι)ερμηνευτές και από την άλλη πλευρά τους θεατές ως ερευνητές, όπου η κάθε πλευρά συνεργάζεται προσπαθώντας να οικειοποιηθεί την αφήγηση στη σκηνή και να επινοήσει ταυτόχρονα κριτικά τη δική της απάντηση, υπόθεση ή μετάφραση, που είναι παράλληλη και κοινή με των άλλων θεατών (προς την συλλογική επίλυση του προβλήματος που θέτει η σκηνή) ενδυναμώνοντας την πεποίθηση της κοινότητας.

Η χειραφέτηση του θεατή για τον Jacques Rancière σημαίνει την ανάμειξη της αντίθεσης ανάμεσα σε αυτούς που βλέπουν[110], που είναι μέλη μιας *κοινότητας*, με εκείνους που δρουν, που είναι αποστασιοποιημένα υποκείμενα. (Rancière, 2007).
Η *απόσταση* (ή η αντίθεση) μεταξύ του *περφόρμερ* και του θεατή παράγεται στη διαφορά, ανάμεσα σε κάποιον που γνωρίζει (τον ηθοποιό σε ρόλο αδαή δασκάλου) και σε κάποιον που αγνοεί (το κοινό σε ρόλο μαθητή).
Όμως υπάρχει επίσης και μια διαφορετική απόσταση από εκείνην που επιβάλλει ο χωροτακτικός κυριολεκτικός διαχωρισμός του θεάματος και της σχηματικής κατεύθυνσης της γνώσης (από την σκηνή στην πλατεία), η οποία απορρέει από την ίδια την εκτέλεση που στέκεται σαν θέαμα απέναντι στον θεατή που αποστασιοποιείται και αποξενώνεται (όταν δεν τον συμπεριλαμβάνει η δράση) από το θέαμα της σκηνής (της δράσης). Αυτή η αίσθηση αποξένωσης εντοπίζεται στους διακριτούς ρόλους της ερμηνείας και στην αίσθηση που αποκομίζει επιμέρους ο κάθε ένας θεατής σε μια *συνεχή διαδικασία συνένωσης και διαχωρισμού στο κοινό σώμα του θεατρικού χώρου που μας κάνει ενεργούς και χειραφετημένους θεατές κάθε έναν χωριστά*. (Rancière, 2007).
Η σκηνή αντιστοιχεί στον μεταβατικό εκείνο εκτοπισμένο *ετεροτοπικό τόπο* που ανακυκλώνει και αναδιανέμει τον τόπο της δράσης (του ηθοποιού –ερμηνευτή) στον τόπο της επίδρασης του θεάματος, καλλιεργώντας την *κοινότητα* στη βάση της εσωτερικής ενεργητικής διεργασίας[111] των θεατών.
Η επαν-οικειοποίηση του εαυτού του θεατή που χάθηκε προσωρινά στη διαδικασία του διαχωρισμού και της αποξένωσης από τον τόπο του θεάματος, πετυχαίνεται με την εγκατάσταση *κοινότητας* στον τόπο των θεατών, η οποία παράγει μια συλλογική ταυτότητα στο επίπεδο του κοινού εαυτού.

Ο Jacques Rancière διαφοροποιεί το θέαμα στην τηλεόραση από το θέαμα στο θέατρο που κάνει περισσότερο διαδραστική την κοινή παρουσία των σωμάτων των θεατών ώστε να ενοποιούνται στην αίσθηση της *κοινότητας*. (Rancière, 2007).
Η δεδομένη διαφορά που ενυπάρχει εντοπίζεται στην αμεσότητα του θεάματος, ανάμεσα στον διαμοιρασμένο πολυκάναλο χώρο του τηλεοπτικού θεάματος που παραμένει σταθερός και αμετάβλητος, ανεπηρέαστος από την παρουσία ή την απουσία θεατών, και στον θεατρικό χώρο που φιλοξεί δράσεις ζωντανής εξέλιξης οι οποίες έχουν τα στοιχεία του ξαφνικού του αναπάντεχου, του ανοικτού και του άμεσου που συνοδεύεται από το στοιχείο της αντίδρασης ή της έκπληξης από την πλευρά των θεατών, που διαφέρουν σε κάθε παράσταση και σε διαφορετικές στιγμές.
Από την άλλη πλευρά η στιγμιαία αντίδραση του κοινού από την επίδραση που δέχεται, επηρεάζει χωρίς προειδοποίηση την διάθεση των ερμηνευτών, μετασχηματίζοντας προσωρινά, ασαφώς το θέαμα σε ένα κλίμα αλληλεπίδρασης.
Στη συνέχεια το αποτέλεσμα που εισπράττουν οι ερμηνευτές το διαχειρίζονται και το επιστρέφουν και πάλι σε ζωντανό χρόνο στο κοινό για να μεταμορφωθεί και πάλι η συμπεριφορά του αναδραστικά, συλλογικά. Ο κάθε θεατής γίνεται ο ηθοποιός της δικής του ιστορίας, και ο ηθοποιός αντίστοιχα μετατρέπεται στο θεατή μιας ανάλογης προσωπικής ιστορίας.
Στο θέατρο (σύμφωνα με τον Jacques Rancière) ο θεατής συνεχίζει να έχει τη δύναμη της προσωπικής του ευθείας μετάφρασης απέναντι σε αυτό που βλέπει, με τον δικό του τρόπο, χωρίς να διαμεσολαβείται η όρασή του και η ακοή του (σε αντίθεση με την μονοοπτική, πολυδιασπασμένη για το υποκείμενο, τηλεόραση).
Η δύναμη που απορρέει προς τον θεατή (όπως αναφέρει ο Jacques Rancière) έρχεται από μια σχέση *ισότητας* με το θέαμα, σε μια δημοκρατική ισοδυναμία που συνδέει τη διανοητική κοινή περιπέτεια των θεατών (που βρίσκονται σε μια εξισωμένη παρόμοια σωματική κατάσταση) με τη δράση που εξελίσσεται στη σκηνή.

Για τον Jacques Rancière το στοίχημα στο θέατρο είναι να μετατρέπεται η παθητικότητα των θεατών σε ενεργητικότητα και να τους κάνει να συνδέουν ενεργητικά[112] αυτά που βλέπουν, -να μαθαίνουν, -να διδάσκονται, -να ενεργούν, -να πράττουν, -να λένε, και να γνωρίζουν.
Στην πραγματικότητα οι θεατές (στο μοντέρνο θέατρο) ΄συμπάσχουν΄ σε έναν κοινό χώρο μπροστά στο άμεσο[113] θέαμα (μονής φοράς) που σχεδιάζεται χωρίς να τους συμπεριλαμβάνει ειδικότερα στα πλαίσια του συμβάντος που διανέμεται ισότιμα προς όλους.
Όμως το θέαμα δεν διαδραματίζεται σε έναν ενδιάμεσο πραγματικό χώρο, κοινής αναφοράς με το ακροατήριο, *-μεταξύ* τόπο, που διαθέτει έστω τα ετεροτοπικά χαρακτηριστικά της παράστασης, της εικαστικής σκηνικής εγκατάστασης ή του προσιδιάζοντος στο πλαίσιο και στον τόπο, σκηνικού περιβάλλοντος, που μπορεί να συμμετέχει καθοριστικά και ρυθμιστικά η πλατεία (όπως λ.χ. στο *επινοητικό θέατρο, devised theatre* στον Antonin Artaud) παραμένοντας ο τόπος της θεατρικής κοινότητας τοπολογικά ασύνδετος.
Ο διαχωρισμός θεμελιώνει και καθιερώνει μια ισότιμη απόσταση προς όλους, κατασκευάζοντας τη συλλογική πεποίθηση μέσα από την ουδετερότητα της αφαιρετικής κατασκευής του *θεατρικού σκεύους* (μηχανισμού), χωρίς όμως να μπορεί να συμπεριλαμβάνει και εκείνους που επιτελούν τα νοήματα ως αγωγοί της πληροφορίας στο επαγωγικά καθοδηγούμενο αυτό κλειστό σύστημα.

Η βασισμένη στη διαφορά (*εσείς-εμείς*), εφήμερη ευρύτερη κυριολεκτική κοινότητα συμπολιτών, συνήθως προϋπάρχει στη μορφή της ουσιοκρατικής κοινότητας, ανεξάρτητα από το θεατρικό γεγονός.
Τα συλλογικά αντανακλαστικά της κοινότητας των θεατών στο *κοινό-είναι* τους, στην κοινή τους τύχη (και όχι στο *είναι-κοινό τους*) επιτυγχάνονται μέσα από την αντίθεση που επιβάλλει το διαχωρισμένο θέαμα στο κλειστό θέατρο στην ομάδα των θεατών, στη βάση της κοινής εμπειρίας που διαμοιράζονται στις ίδιες συνθήκες, στον ίδιο σκοτεινό χώρο, τα βουβά πρόσωπα, κοντά-και-σε-απόσταση, στον κοινό χρόνο.
Μπορούμε να μιλάμε για ένα χειραφετημένο παρά για ένα άβουλο αδρανές κοινό, με την έννοια ότι το ακροατήριοπροέρχεται από τα μέλη μιας προϋπάρχουσας (προεγκατεστημένης) ουσιοκρατικής κοινότητας, που έχει συνδιαμορφώσει κοινά αντανακλαστικά κάτω από παρόμοιες περιστάσεις ανεξάρτητα από το θέαμα στην κοινή εξισωμένη τύχη του την ώρα της παράστασης.

Ο Jacques Rancière προτείνει την ιδέα της αποστασιοποίησης του θεατή από τη δράση ως ενεργού αντικειμενικού παρατηρητή (στα ιδεώδη του Bertolt Brecht), σεβόμενος τα διακριτά όρια του θεατρικού συμβολικού σκηνικού παραβολικού χώρου και γενικότερα τα διακριτά όρια στις τέχνες (ιδεατή σφαίρα) από την πολιτική (κυριολεκτική σφαίρα), επενδύοντας στην πολιτική χειραφέτηση του θεατή μέσα από το παραδειγματικό αποστασιοποιημένο από τη ζωή θέαμα ή αυτόνομο έργο που τον προετοιμάζει ως πολίτη στην ΄πραγματική΄ πολιτική ζωή του.
Από την άλλη πλευρά ο Umberto Eco στην ανάλυσή του (Eco, 1989) εντοπίζει στο *΄ανοικτό έργο΄* την ιδιότητα να εμφανίζεται σε μια διαλεκτική σχέση ανάμεσα στην καλλιτεχνική δουλειά και στον *εκτελεστή* (*performer*), στην πραγματική ζωή.
Σημειώνει ότι στη σύγχρονη αισθητική μια τάση εστιάζει και αποδίδει έμφαση στον εκτελεστή[114] (όχι ως κεντρικού προσώπου) αλλά στην ίδια τη λειτουργία της καλλιτεχνικής εκτέλεσης[115].
Αναφέρει ο Umberto Eco ότι κάθε έργο τέχνης ακόμη και αν είναι *΄τελειωμένο΄ επιζητά μια ελεύθερη, επινοητική απάντηση* (μετάφραση) (…) *προτού ο εκτελεστής με κάποιον τρόπο να το επανα-εφεύρει σε ψυχολογική συνάφεια, και σε συνεργασία με το δημιουργό του*. (Eco, 1989).
Ο δημιουργός *φαίνεται να παραδίδει* τη μουσική παρτιτούρα *στον εκτελεστή, λιγότερο ή περισσότερο όπως τα εξαρτήματα (τα στοιχεία) μιας εργαλειοθήκης* (*tool kit*) ενώ *φαίνεται να είναι αδιάφορος για τον τρόπο της ενδεχόμενης ανάπτυξης* (ή της εκτέλεσης του έργου). (Eco, 1989).
Το *΄ανοικτό έργο΄*[116] κάτω από αυτό το σκεπτικό (που περιγράφει ο Umberto Eco), προσφέρεται στους εκτελεστές ως ένα ανοικτό πεδίο δυνατοτήτων και ως άσκηση δυνητικών επιλογών, παρέχοντας ελευθερία μπροστά σε πιθανές εναλλακτικές γύρω από την αφηγηματική κατασκευή του[117]. Μπορεί να εκτελείται ερευνητικά, πειραματικά, διασυνδεόμενο και ανακυκλωνόμενο[118], χωρίς λογική συνάφεια προς την ανάδυση μιας σύνθετης δομικής πολυφωνίας που πολλαπλασιάζει τις δυνατότητες.

Ο Jacques Rancière υπενθυμίζει τον ρόλο ενός ενεργητικού καρτεσιανά διχασμένου θεατή σε ένα ακινητοποιημένο σώμα με μια ενεργοποιημένη νόηση.

Παραμένει σωματικά αμέτοχος σύμφωνα με τη γενεσιουργό θεατρική σύμβαση της διαχωρισμένης ερμηνευτικής χωροθετημένης θεατρικής, αποστασιοποιημένης από τη ζωή, δραστηριότητας.
Ο ενεργητικός αμέτοχος θεατής στον μοντέρνο θεατρικό χώρο, παίζει κριτικό ρόλο χωρίς να είναι συναισθηματικά εμπλεκόμενος (Brecht, 2001) (συγκριτικά με την κατάσταση των ανάμεικτων αμφίθυμων συναισθημάτων που αναδεύει το αρχαίο θέατρο), στα πλαίσια μιας αυστηρής (ιδρυματικής) δυτικής πατερναλιστικής καλλιτεχνικής παράδοσης με το αντικειμενικό αποστασιοποιημένο ερμηνευτικό (αποσωματοποιημένο) βλέμμα.
Ο θεατής ενώ αρχικά αποκτά την αίσθηση ότι συμμετέχει συμπληρώνοντας κάτι που του προσφέρεται κάτω από την ιδέα της *ισότητας* απέναντι στην κοινή διάχυτη διάνοια και την διαμοιρασμένη νοημοσύνη (δασκάλου- μαθητή) που αναπτύσσεται σε ένα διαλογικό εκπαιδευτικό περιβάλλον, απεναντίας καθοδηγείται μέσα από ένα σύνολο τυπικών, συμβάσεων, και προσαρμοσμένων τεχνικών[119].

Ο Jacques Rancière αντιμετωπίζει κριτικά τις μεθοδεύσεις στην τέχνη που θέτουν ως στόχο το ξεπέρασμα των ορίων με τη ζωή ή την ανάμειξη των ρόλων, κάτι που σήμερα εμφανίζεται ευρύτατα στο *επινοητικό θεάτρο*, στο *μεταδραματικό θέατρο*, στην *περφόρμανς,* και πολύ περισσότερο στον πολιτικό ακτιβισμό.
Στο *μεταδραματικό θέατρο* συναρθρώνονται εικαστικές δραστηριότητες στη βάση της *περφόρμανς* που έχουν αποδράσει από το παραδοσιακό δραματικό τους περιεχόμενο και έχουν διευρύνει (υπερκειμενικά) τις περιοχές του θεάτρου με τη συνδρομή πεδίων των παραστασιακών τεχνών στη λογική των υβριδικών συζεύξεων συχνά με τεχνολογίες.
Θεωρεί (ο Jacques Rancière) ότι η αλλαγή του θεατή από την παθητική προς την ενεργητική του κατάσταση δεν θα πρέπει να συμβεί κάτω από τους όρους που θέτει ένα επόμενο *΄υπερθέατρο΄*, ούτε από την αλλαγή που επιβάλλει η δυναμική της ζωντανής πράξης απέναντι στην στατική αναπαράσταση. Όπως αναφέρει, πίσω από αυτές τις πρακτικές κρύβεται η ιδέα της αποθέωσης της τέχνης ως εμπορευματικής μορφής που συνδέεται με τη ζωή, στα πλαίσια της αποθέωσης της καλλιτεχνικής εγωπάθειας η οποία διευκολύνει την ένταση ενός υπερενεργητικού καταναλωτισμού. (Rancière, 2007).

Για τον Jacques Rancière η *χειραφετημένη κοινότητα* είναι μια διαχωρισμένη κοινότητα που αποτελείται από *εκείνους που λένε τις ιστορίες, και τους αποδέκτες –μεταφραστές* που τις ακούνε.
Σε αυτή την περίπτωση όμως φαίνεται ότι δεν πρόκειται για μια ισότιμη, σε δημοκρατική βάση επικοινωνία, αλλά για μια πατερναλιστική επικοινωνία μονής φοράς από τον αποστολέα στον παραλήπτη που καταλήγει να εγκαθιστά μια μονόδρομη σχέση πομπού-δέκτη, ανάλογη με τον εμπορικό τρόπο επικοινωνίας.
Μπορούμε να προσθέσουμε ότι το διαχωρισμένο κοινό βρίσκεται σε κατάσταση άγνοιας απέναντι στο θέαμα, και άρα κατώτερο από τους καλλιτέχνες που το καθοδηγούν σε δράση, καθιερώνοντας και καταγράφοντας στη συνείδησή του την ανωτερότητα του ερμηνευτή-καλλιτέχνη στον ρόλο του καθοδηγητή εκπαιδευτή (θεραπευτή), ο οποίος έχει την αρμοδιότητα και την ικανότητα να γνωρίζει πώς να μετασχηματίζει τις δυνάμεις και να τις κινητοποιεί θετικά και στοχευμένα.
Το κοινό όμως μεταφράζει κριτικά ένα ρητορικό θέαμα[120] που είναι εξαρτημένο από το

στατικό πλαίσιο της θεατρικής σύμβασης, καθοδηγούμενο στον κοινό αντιληπτικό χώρο της παράστασης από τον εκτελεστή (χαρακτήρα, ηθοποιό) που εκτελεί το σενάριο.
Οι ακροατές συναισθανόμενοι τη μειονεκτική θέση τους, εκπαιδεύονται μέσα από μια λογική δημόσιας απόστασης και σεβασμού προς την εξουσία του θεάματος που τους επιβάλλεται μέσα από τα πρότυπα των κανόνων, ομογενοποιημένοι σε μια διαχωρισμένη (από-τα-πάνω προς-τα-κάτω) κοινότητα, στην παράδοση της ουσιοκρατικής κοινότητας (με τα αντανακλαστικά της συλλογικής επιβίωσης).
Από τις πειθαρχικές κοινωνίες επιστρατεύονται και επιβάλλονται εντατικότεροι κανόνες (Michel Foucault) μέσα από βάναυσα συστήματα ομαδικής εκπαίδευσης και συγκεντρωμένου ελέγχου που απομονώνει εξατομικεύοντας (στα ιδρύματα, στα άσυλα, στα στρατόπεδα κ.α.).

Διαχωρίζοντας τον θεατή από την δική του πραγματικότητα και τοποθετώντας τον σε απόσταση από αυτήν, στην ετεροχρονία και την ετεροτοπία της παράστασης (του προσομοιωμένου περιβάλλοντος), οδηγούμαστε στην ιδέα μιας απόμακρης, αποκλειστικής, υποβλητικής συσκευής που προωθείται από ειδικούς, κάτι που επιδίωκε το έργο τέχνης οδηγώντας προς την απόσταση και την ιεροποίηση της καλλιτεχνικής δημιουργίας και του καλλιτεχνικού υποκειμένου.
Το θέατρο όπως συλλαμβάνεται από τον Jacques Rancière είναι λίγο έως πολύ, ένα δοχείο ή μια συσκευή παραγωγής πολιτών, ένα πολιτικό μέσο (σε αναλογία με το αρχαίο θέατρο) το οποίο μπορεί να κινητοποιεί τις υπάρχουσες κοινές συνειδήσεις και τις πολιτικές (συχνά ανταγωνιστικές) ταυτότητες, ενώ η τέχνη δεν θα πρέπει να επεκτείνεται στα φάσματα της πραγματικής ζωής καταργώντας τα όρια.
Υποστηρίζοντας τον διαχωρισμό των πεδίων, αυτό το προνόμιο ανάμειξης, παραγωγής και διαμόρφωσης της ζωής, ανήκει αποκλειστικά στην οικεία σφαίρα της πολιτικής.
Η πολιτική (σύμφωνα με τον Jacques Rancière) έχει την εποπτεία της ζωής και αναπτύσσεται επικαλύπτοντας όλα τα φάσματα των δραστηριοτήτων της πραγματικότητας και των κυριολεκτικών πεδίων σε αντίθεση με την αποστασιοποιημένη, συμβολική, ανεξάρτητη ζωή της τέχνης, που αντλεί τις αναφορές της από την πραγματική ζωή με αποστολή να την κάνει ενδιαφέρουσα χωρίς όμως να παρεμβαίνει άμεσα σε αυτήν και ρυθμιστικά, γιατί αυτό μπορεί να το κάνει μόνο η πολιτική. (Rancière, 2009).
Η τέχνη συνεπώς κάτω από αυτό το σκεπτικό, εξασκεί έναν δευτερεύοντα, υποβοηθητικό ρόλο που εκδηλώνεται στη μαγεία της ζωής, έξω από την πραγματική ζωή την οποία καταλαμβάνει αξιωματικά η πολιτική.

[1] Βλ. άρθρο: Emile Benveniste, *Subjectivity in Language*, (1958).
[2] *Η ίδρυση της ΄υποκειμενικότητας΄ στη γλώσσα εγκαθιστά την κατηγορία της προσωπικότητας στη γλώσσα αλλά και έξω από αυτή.* (Benveniste, 1986).
-*Οι συσκευές για την παραγωγή της υποκειμενικότητας εντοπίζονται στην κλίμακα της μεγαλούπολης, όσο επίσης και στην κλίμακα των γλωσσικών παιχνιδιών του υποκείμενου.* (Bourriaud, 1998 pp. 91, 93).
[3] *Η υποκειμενικότητα ανεξάρτητα από το εάν τοποθετείται στη φαινομενολογία ή στην ψυχολογία, είναι η ανάδυση της θεμελιώδους ιδιότητας της γλώσσας.*
-Βλ. βιβλ.: Emile Benveniste, *Subjectivity in Language*, (1958). στο: Hazard Adams - Leroy Searle (ed.). Critical Theory Since 1965. Tallahassee: University Presses of Florida. (1986). (p.728-733).
[4] με διαφορετικό τρόπο από το νόημα που απέδωσε στον όρο ο φιλόσοφος, βιολόγος, νευροεπιστήμονας, Francisco Varela.
[5] Η Judith Butler θεωρεί ότι η έλευση στην υποκειμενικότητα της ομιλίας του *΄Εγώ΄* (Emile Benveniste) αποτελεί έμπρακτη πράξη αποτίναξης του (δυϊστικού) φύλου και αποσταθεροποίηση. Θεωρεί επίσης ότι ο απεριόριστος πολλαπλασιασμός των φύλων συνεπάγεται την άρνηση του φύλου, και το ολικό υποκείμενο είναι άφυλο και καθολικό. (Butler, 2009).
[6] Ο Emile Benveniste θεωρεί ότι *η γλώσσα είναι πιθανή μόνο και μόνο επειδή ο συνομιλητής στη συνομιλία του προωθεί κάθε φορά τον εαυτό του ως υποκείμενο, αναφερόμενος στον εαυτό του ως Εγώ. Στο Εγώ τοποθετεί ένα άλλο πρόσωπο, ΄τον-έναν-που΄, ΄την-άλλη-ύπαρξη΄, που είναι ολοκληρωτικά εξωτερικό σε ΄εμένα΄ και γίνεται η ηχώ μου, τον οποίο Εγώ τον αποκαλώ Εσύ, και εκείνος αποκαλεί Εσύ εμένα.* (Benveniste, 1986).
[7] Βλ. βιβλ.: Martin Buber, *I and Thou*, (1923).
-Βλ. βιβλ.: Martin Buber, *Between Man and man*, (1947).
[8] Ο Emile Benveniste αναφέρει αλλού πως *υπάρχουν ομιλίες σε συζητήσεις που δραπετεύουν από τη συνθήκη του προσώπου παρά την υποκειμενική τους φύση* και *τότε είναι που δεν αναφέρονται στον εαυτό τους αλλά σε μια ΄αντικειμενική΄ κατάσταση. Αυτός είναι ο τομέας που ονομάζουμε ΄΄τρίτο πρόσωπο΄΄ που θα μπορούσε να αντιστοιχεί και στο ΄΄μη-πρόσωπο΄΄ στην περίπτωση που δεν αναφερόμαστε στους εαυτούς αλλά δηλώνουμε την διαδικασία σε κάποιον ή σε κάτι έξω από την κατάσταση, ή την στιγμή της συνομιλίας καθεαυτό.*
-Βλ. βιβλ.: Emile Benveniste, *The nature of pronouns*, (1974). στο: Paul Cobley (ed.). The Communication Theory Reader. London, N.Y.: Routledge. (1996). (p.285-290).
[9] Ειδικότερα για τη φύση των αντωνυμιών:
-(ό.π.). Βλ. βιβλ.: Emile Benveniste, *The nature of pronouns*, (1974). στο: Paul Cobley (ed.). The Communication Theory Reader. London, N.Y.: Routledge. (1996). (p.285-290).
[10] Τ*ο επόμενο βήμα είναι οι ενδείκτες της δήξης* (*deixis*). Ο Emile Benveniste αναφέρει πως οι ενδείκτες της *δήξης* (*deixis*) είναι *δεικτικά επιρρήματα και επίθετα που οργανώνουν τις χωρικές και εφήμερες σχέσεις γύρω από το ΄υποκείμενο΄ στην περίσταση της συνομιλίας.* Έχουν *ως κοινό το χαρακτηριστικό να είναι προσδιοριστικά μόνο για εκείνο που αναφέρεται στην κατάσταση της συνομιλίας στην οποία βρίσκονται,* (και *είναι*) *σε εξάρτηση επί του Εγώ, το οποίο δηλώνεται στη συνομιλία*. (Benveniste, 1986).
[11] Το πεδίο της υποκειμενικότητας διευρύνεται στην έκφραση της προσωρινότητας. *Η προσωρινή αναφορά της παρουσίας μπορεί να είναι μόνο εσωτερική στη συνομιλία.* (*Δεν υπάρχει κριτήριο ή έκφραση που να δηλώνει ΄τον χρόνο στον οποίο κάποιος είναι΄, εκτός αν το εκλάβει ως, ΄ο χρόνος κατά τον οποίο κάποιος μιλάει΄*). (…) *Ο γλωσσικός χρόνος είναι αυτοαναφορικός. Τελικά η ανθρώπινη προσωρινότητα με όλους τους γλωσσικούς μηχανισμούς αποκαλύπτει την υποκειμενικότητα στη χρήση της γλώσσας, και η γλώσσα γίνεται η πιθανότητα της υποκειμενικότητας*, αφού *οι γλωσσικές μορφές οικειοποιούνται στις εκφράσεις την υποκειμενικότητα.* (Benveniste, 1986).
[12] *Δεν υπάρχει άλλο αντικειμενικό πειστήριο για την ταυτότητα του υποκειμένου εκτός από εκείνο που δίνει το ίδιο το υποκείμενο για τον εαυτό του.* (Benveniste, 1986).
[13] *Αγαπώ-σε-εσένα* και όχι *σε-αγαπώ,* που μορφοποιεί έναν τόπο σεβασμού και πιθανής συμμαχίας. *Το Εγώ και το Εσύ συσχετίζονται ως διαφορετικά υποκείμενα παρά ως υποκείμενο προς αντικείμενο και μας κάνουν να σκεφτούμε ότι μπορούμε να δομούμε και να αλλάζουμε τις σχέσεις μας μεταξύ υποκειμένων και αντικειμένων, όσο και μεταξύ ανθρώπων, τόπων και πραγμάτων*. (Irigaray, 2007).
-Η Jane Rendell αναφέρει για την Luce Irigaray ότι στην έρευνά της για τη γλώσσα θεωρεί πως

μπορεί να παρέχει ένα νέο σημείο εκκίνησης για τη φαντασία στη βάση των σχέσεων ανδρών - γυναικών ως ισότιμα αλλά και διαφορετικά υποκείμενα, αξιοποιώντας την επιθυμία των γυναικών να συνάπτουν σχέσεις με ανθρώπους παρά με αντικείμενα (αντίθετα προς τους άντρες). (Rendell, 2006).

[14] Ο Paolo Virno αναφέρει ότι το συλλογικό (η συλλογική εμπειρία) αποτελεί για το υποκείμενο το πεδίο εντατικοποίησης της διαδικασίας εξατομίκευσής του (σύμφωνα με τον φιλόσοφο Gilbert Simondon). (Virno, 2007).

[15] Για τον Κορνήλιο Καστοριάδη κοινωνία υπάρχει όπου υπάρχει θεσμός που εγκαθιστά σημασίες. Η κοινωνία θεσμίζει τον εαυτό της μόνη της (αυτοθεσμίζεται), θεσμίζοντας έναν κόσμο σημασιών. (Καστοριάδης, 1981).

[16] Βλ. βιβλ.: Emmanuel Lévinas, *Ολότητα και Άπειρο,* (1989). Αθήνα: Εξάντας.
-Βλ. βιβλ.: Emmanuel Lévinas, *Ηθική και Άπειρο, διάλογοι με τον Philippe Némo,* (2007). Αθήνα: Ίνδικτος.

[17] Ο Nicolas Bourriaud υποστηρίζει ότι η διαδικασία της παραγωγής της υποκειμενικότητας πρέπει να επαναπροσδιοριστεί στην προοπτική της συλλογικοποίησής της, αφού το άτομο δεν διαθέτει το μονοπώλιο της υποκειμενικότητας όπου αυτή παράγεται (σύμφωνα με τον Félix Guattari) μέσα στους ρευστούς χώρους: -στο κοινωνικό περιβάλλον, -στον πολιτισμικό καταναλωτισμό, -στα ιδεολογικά τεχνήματα και, -στην τάξη της πληροφορικής μηχανής. (Bourriaud, 1998).

[18] Ο Félix Guattari εξηγεί ότι η υποκειμενικότητα *«δεν υπάρχει με έναν ανεξάρτητο τρόπο, και σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να βασίζεται εκεί η ύπαρξη του υποκείμενου. Υπάρχει μόνο σε μοντέλα αντιστοίχισης συνδέσμων: με ΄ανθρώπινες ομάδες, -κοινωνικο-οικονομικές μηχανές, και -πληροφοριακές μηχανές΄».* (Guattari, 1995). Πιστεύει ότι συνεισφέρουν διαφορετικές (τεχνοκρατικές) πειθαρχίες, επιστήμες και σπουδές *στην ανάμειξη αρχαϊκών προσαρτημάτων και πολιτισμικών παραδόσεων που παρόλα αυτά ενστερνίζονται την τεχνολογική και επιστημονική μοντερνικότητα που χαρακτηρίζει το σύγχρονο υποκειμενικό κοκτέιλ.* (Guattari, 1995).

[19] *Στο παράδειγμα της τηλεοπτικής κατανάλωσης όταν βλέπουμε τηλεόραση, η ταυτότητά μας συμπίπτει με εκείνη του προσώπου που μιλάει από την τηλεόραση, του εκφωνητή* (Guattari, 1995) ενώ εμείς *υπάρχουμε στη διατομή* αρκετών διαφορετικών επιπέδων που συντελούνται ταυτόχρονα όπως:
.1. στην αντιληπτική γοητεία που προκαλεί η φωτεινή εμψύχωση της οθόνης που συνορεύει με υπνωτικό,
.2. στη σχέση της σύλληψης του περιεχομένου της αφήγησης του προγράμματος η οποία συνδυάζεται με τις παράπλευρες ενημερώσεις από τα γεγονότα του πραγματικού περιβάλλοντός μας (όπως *κλάματα μωρού, τηλέφωνα…*),
.3. στον κόσμο των φαντασμάτων (του φαντασιακού) *που καταλαμβάνουν τα καθημερινά όνειρά μας.* (Guattari, 1995).

[20] Ο Félix Guattari θεωρεί ότι οι παρακάτω παράγοντες που ακολουθούν μεγεθύνουν τον ορισμό της υποκειμενικότητας (*πέρα από την κλασική αντίθεση μεταξύ ατομικού υποκείμενου και κοινωνίας* ή συλλογικού υποκείμενου):
.1. η εισβολή υποκειμενικών παραγόντων στα τρέχοντα γεγονότα,
.2. η μαζική ανάπτυξη μηχανιστικών παραγωγών υποκειμενικότητας,
.3. η τρέχουσα διάκριση ηθολογικών και οικολογικών οπτικών απέναντι στην ανθρώπινη υποκειμενικότητα. (Guattari, 1995).

[21] Ο Nicolas Bourriaud επαναλαμβάνει ότι *η υποκειμενικότητα μπορεί να προσδιορίζεται μόνο από την παρουσία μιας δεύτερης υποκειμενικότητας. Δεν μορφοποιεί μια επικράτεια παρά στη βάση άλλων επικρατειών που διέρχονται εγκάρσια, ως εμπλεκόμενη* (σχεσιακή) *δομή που βασίζεται στην αρχή της διαφορετικότητας.* (Bourriaud, 1998).
Ο Nicolas Bourriaud είναι θεωρητικός, κριτικός τέχνης και επιμελητής. Διευθυντής της Σχολής *Καλών Τεχνών,* École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, στο Παρίσι. Έχει συγγράψει στη δεκαετία του ’00 τα: *Relational Aesthetics* (1998), (αγγλική έκδοση 2002) και *Postproduction* (2001).

[22] με τον ίδιο τρόπο που ένας καλλιτέχνης (όπως αναφέρει) ενεργεί δημιουργώντας νέες μορφές. (Guattari, 1995).

[23] Το *πλήθος* συνεπάγεται (…) *τη συνακόλουθη εξοικείωση με τους «κοινούς τόπους»* του νου *και την αφηρημένη διάνοια,* ενώ αναδεικνύεται εκεί που υπάρχει αντιπαράθεση ή υβριδισμός. (Virno, 2007).
Ο Paolo Virno θεωρεί ότι το *πλήθος* είναι μια έννοια απολιτική, χωρίς ιστορία και νοηματική κωδικοποίηση, που εμφανίζεται στη συνθήκη, *δεν αισθάνομαι σπίτι μου* (αισθάνομαι ξένος) εξαιτίας

της *απουσίας ουσιαστικής κοινότητας* (ιδιαίτερου τόπου).
Το πλήθος συγκεντρώνει ένα σύνολο αποκρουστικών στοιχείων και αμφίθυμων χαρακτηριστικών (τα οποία εκδηλώνονται στο εργασιακό πλήθος). (Virno, 2007).

[24] *Σώματα-χωρίς-όργανα, Άνθρωποι-χωρίς-ιδιότητες, Cyborg: είναι οι ουσιώδεις φιγούρες που παράγονται από τον σύγχρονο ορίζοντα και τον παράγουν* (…). *Το cyborg είναι πλέον το μόνο διαθέσιμο μοντέλο για να θεωρητικοποιήσουμε την υποκειμενικότητα.* (Negri, Antonio & Hardt, Michael, 1994).

[25] Το υποκείμενο *μάλλον είναι ταυτόχρονα άνθρωπος και μηχανή μέχρι μέσα στον πυρήνα του, στη φύση του*. (Negri, 1994).

[26] Ο Jacques Lacan αναφέρει ότι, *είμαστε αναγκαστικά ανολοκλήρωτες οντότητες, και ο ανταγωνισμός είναι μια σχέση που αναδύεται ανάμεσα σε τέτοιες ανολοκλήρωτες οντότητες. Στον ανταγωνισμό η σχέση δεν ανέρχεται από ολοκληρωμένες ολότητες αλλά από το απίθανο της ίδρυσής τους.* (Στα *΄Μαθήματα΄ του ασυνείδητου* των *σεμιναρίων* του Jacques Lacan).

[27] Ταυτότητα *είναι το υποκείμενο που αναπαριστά τον εαυτό του στον εαυτό του, ως το σύνολο των στοιχείων που επιθυμεί να έχει, αλλά δεν έχει*. [§180], (Wark, 2006).

[28] Η Elizabeth Grosz αναφέρει ότι *στην υστερία, αν υπάρχει συνολικά το βιολογικό σώμα, υπάρχει για το υποκείμενο μόνο μέσα από τη διαμεσολάβηση μιας σειράς εικόνων ή αναπαραστάσεων του σώματος και των ικανοτήτων του για μετακίνηση και δράση.* (Grosz, 2001).

[29] Στις κοινωνικές συναντήσεις *το υποκείμενο μπορεί να πάρει μια θέση* (ως προς τον εαυτό του και τους άλλους) *μόνο αν είναι ικανό να τοποθετήσει το σώμα του σε μια θέση στον χώρο, -σε μια θέση από την οποία συσχετίζεται με άλλα αντικείμενα* (πράγματα). Αποτελεί τη *συνθήκη κάτω από την οποία το υποκείμενο παρέχει στον εαυτό του μια οπτική του κόσμου που γίνεται πηγή αντίληψης-πρόσληψης, από ένα σημείο από το οποίο προέρχεται η όραση.* (Grosz, 2001).

[30] *Η μίμηση αφορά την κατάσταση όπου οι σχέσεις μεταξύ ενός οργανισμού* (έντομο) *και του περιβάλλοντος αναμιγνύονται και συγχέονται με τέτοιον τρόπο ώστε το περιβάλλον του να μην είναι ένα εξωτερικό χαρακτηριστικό της ζωής του αλλά συνισταμένη της ταυτότητάς του* (για τον Roger Gaillois το καμουφλάζ έχει μικρή αξία ως προς την επιβίωση, αλλά έχει την αξία μιας υπερβολής απέναντι στη φύση).
Σχετίζεται επίσης με τη διάκριση (ως προς την πρόσληψη του χώρου) *που κάνουν κάποια είδη ανάμεσα στον εαυτό τους και το περιβάλλον συμπεριλαμβάνοντας και άλλα είδη σε αυτήν.* (Grosz, 2001).

[31] *Τα ψυχωτικά υποκείμενα ίσως βλέπουν τον εαυτό τους από τα έξω, -ίσως ακούνε τις φωνές των άλλων μέσα στα κεφάλια τους, –έχουν αντικατασταθεί όχι από κάποιο άλλο υποκείμενο αλλά από τον ίδιο τον χώρο από μόνο του.* (Grosz, 2001).
Η ψυχασθένεια συνεπώς *είναι μια απόκριση απέναντι στην επιρροή που τίθεται από τον χώρο προς την υποκειμενικότητα όπου συγκερασμός του υποκείμενου και του σώματος αποτυγχάνει να ισχύσει.* (Grosz, 2001).

[32] που τις κατονομάζει ως: -μερική, -(προ)προσωπική, -πολυφωνική, -συλλογική, -μηχανική.
Την αίσθηση της υποκειμενικότητας του υποκείμενου την βρίσκουμε μόνιμα αποκεντρωμένη να συλλαμβάνεται σε ΄αποσημασιοδοτημένα σημειωτικά συστήματα΄. (Guattari, 1995).
-Βλ. βιβλ.: Félix Guattari, *On the Production of Subjectivity*, (1995). στο: Félix Guattari. Chaosmosis: an ethico-aesthetic paradigm. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press. (1992 /1995).

[33] Ο Félix Guattari θεωρεί ότι *η πολυφωνία των* διαφορετικών *διαθέσεων της υποκειμενικότητας στην πράξη, στον* λειτουργικό χώρο, *ανταποκρίνεται σε μια πολλαπλότητα τρόπων ΄διατήρησης του χρόνου΄.* Αντίστοιχα η πολυφωνία εμφανίζεται *στην έννοια του ρεφραίν* (επανάληψη) στον Mikhail Bakhtin, ή στη νευρωτική ταυτότητα, *που μας παράγει* επιτελεστικά. (Guattari, 1995).
- Η πολυφωνικότητα επανέρχεται στο προσκήνιο στο επίπεδο της τάξης της υποκειμενικοποίησης συνδέοντας ετερογενείς περιοχές μαζί όπως: ΄υποκείμενο -ομάδα -μηχανή -πολλαπλές ανταλλαγές΄, *΄προσφέροντας σε ένα πρόσωπο την πιθανότητα να αναλάβει πάλι την υπαρξιακή υλικότητα και να γίνει ιδιαίτερο ξανά΄*. (Bourriaud, 2002).

[34] Η υποκειμενικότητα *εμπλουτίζεται στη σχέση της με τον κόσμο σε συνεχή διαμόρφωση,* (…) *δεν αναγνωρίζει κυρίαρχη ή ιδιαίτερη προσδιορισμένη στιγμή που θα οδηγούσε τις άλλες μορφές σε μια μονοσήμαντη αιτιότητα.* (Guattari, 1995).

[35] Οι όροι παραγωγής της υποκειμενικότητας είναι αδιαχώριστοι από τις τεχνικές και τις ιδρυματικές υποδομές *που προωθούνται υπό την επίδραση της ψυχιατρικής, την πανεπιστημιακή διδασκαλία, ή τα*

μαζικά μέσα κ.α.. Ο τρόπος παραγωγής της πολυφωνικής υποκειμενικότητας (*στο αίσθημα της προσωπικής ταυτότητας*) συμβαίνει επιτελεστικά μέσα από *ένα σύνθετο ρεφραίν το οποίο παίζει κυρίαρχο ρόλο.* (Guattari, 1995).

[36] Ο Félix Guattari αναφέρει ότι οι κοινωνικές μηχανές μπορούν να ομαδοποιηθούν κάτω από τον γενικό τίτλο της -*Συλλογικής Υποδομής*-, ως τεχνολογικές μηχανές της πληροφορίας και της επικοινωνίας που *χειρίζονται την καρδιά της ανθρώπινης υποκειμενικότητας, όχι μόνο εντός της μνήμης και της ευφυΐας αλλά* (και) *εντός της αισθαντικότητας*.

Οι μηχανιστικές διαστάσεις για τη διαδικασία παραγωγής υποκειμενικότητας (υποκειμενικοποίησης) βρίσκονται: .1. στις σημειολογικές συνιστώσες που εμφανίζονται στην οικογένεια, στην εκπαίδευση, στο περιβάλλον, στην πίστη κ.α., .2. στα στοιχεία που κατασκευάζονται από τη βιομηχανία των μέσων, κινηματογράφος κ.α., .3. στις σημειολογικές διαστάσεις νοηματοδότησης που γίνονται καταλύτες των πληροφοριακών σημειακών μηχανών.

Οι τεχνολογικοί μετασχηματισμοί εξυπηρετούν την ομογενοποίηση της υποκειμενικότητας, όμως *η μετα-μιντιακή εποχή χαρακτηρίζεται από την επανοικειοποίηση και την εξατομίκευση της χρήσης των μέσων (πρόσβαση σε βάσεις δεδομένων, βίντεο, βιβλιοθήκες, διάδραση μεταξύ συμμετεχόντων κ.α.).* (Guattari, 1995).

[37] Είναι πανεπιστημιακός, θεωρητική και κριτικός της τέχνης και της αρχιτεκτονικής.

[38] Η Miwon Kwon εντοπίζει ότι στο δυνητικό μεσολαβημένο *χώρο των δημόσιων συνεντεύξεων που περιβάλλονται από κάμερα ή άλλα μέσα:*

.1. Η *εμπειρία γίνεται ζωντανή εφόσον αυτή εγγράφεται* (μικρά τμήματά της επιμηκύνονται από τα μέσα).

.2. Η *χωρική εμπειρία συμπίπτει με τη φύση της θραυσματικής προσωρινότητας της γλώσσας, που είναι ασυνεχής και αποσωματοποιημένη. Η οπτική εμπειρία δεν μπορεί να διαφοροποιηθεί ανάμεσα σε αυτό που βλέπεται και στην μεσολαβημένη σκηνή*.

.3. Παρουσιάζεται δυσκολία εντοπισμού του υποκείμενου (χαρακτήρα) στον υπάρχοντα κόσμο. (Bird, Jon - Di Paolo, Ezequiel, 2009).

[39] Η Miwon Kwon αναφέρει ότι ο ήρωας Majeski του συγγραφέα Don DeLillo, *όταν επιστρέφει από το ταξίδι του* στο Valparaiso *της* Χιλής, *βρίσκεται αντιμέτωπος με ένα σύνολο απαιτήσεων από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης,-ραδιόφωνο, τηλεόραση, εφημερίδες, περιοδικά, κινηματογραφικά ντοκουμέντα και ρεπορτάζ, που ζητούν να ξανα-αποτιμήσουν μέσα από συνεντεύξεις την εμπειρία του.*

(*Πως μπορεί κανείς να έκανε ένα τόσο μεγάλο λάθος; Υποβλήθηκαν αρκετές ερωτήσεις και ο Majeski έδωσε 67 συνεντεύξεις μέσα σε 41/42 ημέρες σε 31/32 διαφορετικές πόλεις*) όπου αναγκάστηκε να επαναλάβει την αφήγησή του ξανά και ξανά, πίσω από τα μικρόφωνα και τις κάμερες, κατασκευάζοντας και ομολογώντας την ταυτότητά του, ή την ιστορία της ζωής του (που περιλάμβανε ατυχήματα και αγωνιώδεις προσπάθειες λ.χ. αλκοολισμός). (The Wrong Place, 2000).

[40] Το οποίο στη σφοδρότητα του τραυματικού επεισοδίου *είναι ανίκανο να έχει συνεκτική αίσθηση σε κάθε αναγνωρίσιμο συμβατικό γεγονός, κάτι που οφείλεται στην απόλυτη κατάρρευση από την προσωρινότητα της αφηγηματικής συνέχειας* (…) ο γλωσσικός κατακερματισμός, η ασυνέχεια και οι εντάσεις *επιτελούνται από χαρακτήρες μέσα στη γλώσσα*. (The Wrong Place, 2000).

[41] Είναι κριτικός λογοτεχνίας και Μαρξιστής πολιτικός θεωρητικός. Καθηγητής στο Πανεπιστήμιο Duke στο Durham της βόρειας Καρολίνας.

[42] Η Miwon Kwon σημειώνει ότι οι *διαχωρισμένες συνομιλίες τους ηχούν πιο πολύ σαν ο κάθε ένας να έχει το δικό του ασυντόνιστο μουσικό κομμάτι*. *Κάθε ένας μιλάει -σε, και απαντάει -σε, προς ένα αθέατο μάτι που ανήκει στο φασματικό σώμα του τηλεοπτικού κοινού. Οι λέξεις τους δεν στοιχειοθετούν ούτε καν μονόλογο,* ενώ *δεν υπάρχουν πραγματικοί ακροατές, ούτε καν ο εσώτερος εαυτός.* (The Wrong Place, 2000).

[43] Ο εικαστικός Allan Kaprow όριζε για τους συμμετέχοντες περφόρμερς συγκεκριμένα καθήκοντα μέσα από τις οδηγίες του.

Το συμβάν *Fluids* (1967) εκτελέσθηκε στο Λος Άντζελες ως ένα ενιαίο σύνολο το οποίο υλοποιήθηκε σε αρκετούς διαφορετικούς τόπους (είκοσι 20 στον αριθμό) μέσα σε μια περίοδο τριών (3) ημερών, για το κτίσιμο κατασκευών από τεμάχια πάγου που θα ολοκληρώνονταν μόλις οι μονόλιθοι αυτοί του πάγου θα έλιωναν, ανεξάρτητα από τον απαιτούμενο χρόνο.

Όπως εξηγούσε αργότερα ο Allan Kaprow, το μυστήριο γύρω από τα στιγμιότυπα του *΄Fluids΄* προέκυπτε *΄΄από τη χρήση ενός οικείου υλικού (που ήταν σε υπολογίσιμη ποσότητα) για την παραγωγή*

οιονεί αρχιτεκτονικών δομών που φαίνονταν εκτός –τόπου, οι οποίες τίθονταν εν μέσω μιας υποτροπικής πόλης… στην κατάσταση της συνεχόμενης ρευστότητας και που στην κυριολεξία δεν άφηναν τίποτα παρά μονάχα μια λακούβα από νερό – που και αυτό στο τέλος εξατμίζονταν. (Schechner, 2003).

[44] Ο Allan Kaprow σημειώνει ότι *τα Συμβάντα (Happenings) είναι μια ενεργή τέχνη που ίσως παραπέμπει περισσότερο στα παιχνίδια και στα σπορ παρά σε μορφές τέχνης,* το περιεχόμενό τους δεν επιβαρύνεται από την αισθητική, *απαιτώντας να παραμένουν αδιαχώριστες μεταξύ τους η δημιουργία και η πραγματοποίηση της εικαστικής δουλειάς από τους εκτιμητές της* και *από τη ζωή*. (Kaprow, 2003 p. 64). Τ*α Συμβάντα (Happenings)* (με πρώτο τους θεμελιωτή τον A. Artaud) ορίζουν *συγγενικές σχέσεις, από περιθωριακές ως προς τις καλές τέχνες, πρακτικές όπως:* παρελάσεις, καρναβάλια, παιχνίδια, εκστρατείες, ξεναγήσεις, όργια, θρησκευτικά τελετουργικά, κοσμικές τελετές και περίτεχνες λειτουργίες, διαδηλώσεις πολιτικών δικαιωμάτων, εκλογικές εκστρατείες.
-Βλ. βιβλ.: Allan Kaprow, *Esays on the blurring of art and life*, (2003). L.A, Berkeley: University of California Press. (pp.46-58).

[45] *Ένα Happening που χρειάζεται την εμπαθητική απόκριση από την πλευρά του κοινού δεν είναι Happening αλλά απλά θέατρο επί σκηνής.* (Kaprow, 2003).

[46] Είναι καθηγητής σπουδών περφόρμανς στη Σχολή Τεχνών Tisch στο Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης.

[47] Βλέπε: Dada (Marinetti 1913), Fluxus, Gutai, Happening.

[48] Οι ρίζες της προσεγγίζονται: -στο Dada και στο Cabaret Voltaire, -στο δεύτερο κύμα φεμινισμού, -στα αντιπολεμικά συλλαλητήρια και στις διαμαρτυρίες για το Βιετνάμ, -στα happenings του ΄60 και του ΄70 που συνεχίστηκαν το ΄80 στις πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές κρίσεις (λ.χ. AIDS κ.α.).

[49] Ο*ι σπουδές στην περφόρμανς αποτελούν επέκταση των θεατρικών σπουδών, των* τεχνών του *χορού, της μουσικής και της αφήγησης όπως επίσης μιας πληθώρας τελετουργιών, ιεροτελεστιών και παιχνιδιών*, εστιάζοντας στην επιτελεστική τους διάσταση. (Loxley, 2007).

[50] Ένας ΄νέος Ιδρυματισμός΄, σχολιάζει η Claire Bishop, στρέφει το ενδιαφέρον της περφόρμανς γεωγραφικά προς την περιφέρεια και εκφραστικά προς τις επιτελεστικές κοινωνικές χειρονομίες, πράγμα που σημαίνει πως πραγματοποιείται κάποιο πέρασμα από τον εκθεσιακό χώρο στο παραγωγικό κέντρο των πραγματικών συναντήσεων στα κομβικά σημεία της συνομιλίας. (Bishop, 2006 a).

[51] Είναι διεπιστημονική ερευνήτρια, εικαστικός, περφόρμερ, που κάνει διαδραστικές εγκαταστάσεις.

[52] Η Rhiannon Armstrong θεωρεί ότι αν αποδεχτούμε την ταυτότητα ως κατασκευή, προκειμένου να προσεγγίσουμε τον ΄ουσιώδη΄ εαυτό μας (στο εύρος της περιοχής από την πεποίθηση ότι *΄ο εαυτός κατασκευάζεται μέσα από τη γλώσσα΄*, μέχρι την πεποίθηση ότι, *΄η ομαδική / ατομική ταυτότητα είναι συνεπής με τους βιολογικούς εαυτούς΄*) μπορούμε να εστιάσουμε στον τρόπο και στην αιτία που υπάρχουν αυτά τα συστήματα τα οποία κατασκευάζουν ταυτότητες με την κατανόηση του αιτίου και του αποτελέσματος αυτών των κατασκευών. (Armstrong, 2005).
-Βλ. άρθρο: Rhiannon Armstrong, *Performing Identity in the Digital Age*, (2005).

[53] Κατασκευάζοντας ρητορικά *queer* ταυτότητες.
Η queer θεωρία είναι μια μορφή κριτικής και πολιτικής εξέτασης των εννοιών και των κατασκευών της ταυτότητας, ενημερωμένες από τη φεμινιστική σκέψη πάνω στο βιολογικό φύλο, στο κοινωνικό φύλο, και στην επιθυμία, όσο και από τις διεκδικήσεις του ομοφυλόφιλου πολιτικού ακτιβισμού. Η queer θεωρία δεν είναι απλά μια θεωρία της σεξουαλικότητας ή της ομοφυλοφιλίας αλλά επιδιώκει να δείξει ότι οι εργασίες κατηγοριοποίησης μπορεί και θα πρέπει να παραμένουν ανεφάρμοστες. (…) *Αντίθετα η θεωρητική queer προσέγγιση επιδιώκει να καταδείξει ότι οι ταυτότητες είναι προϊόν αναπαραστατικών στρατηγικών, και ότι μπορούν να εκτίθενται σε προκλήσεις.* (Loxley, 2007).

[54] Σύμφωνα με τον καθηγητή θεωρητικό του θεάτρου Marvin Carlson.

[55] Ο Richard Schechner παραπέμπει στον Ervin Goffman (Goffman, 2006) υπενθυμίζοντας ότι *δεν πρότεινε πως όλος ο κόσμος είναι μια σκηνή* αλλά ότι *οι άνθρωποι συνεχώς εμπλέκονται σε ένα παιχνίδι ρόλων αφιερωμένο στην κατασκευή και την σκηνική παρουσίαση των πολλαπλών ταυτοτήτων τους* (…) *ενεργοποιώντας τις προσωπικές και κοινωνικές πραγματικότητές τους σε καθημερινή βάση* (…) *ξεδιπλώνοντας κοινωνικο-θεατρικές συμβάσεις (ή ρουτίνες),* ενώ (…) *αυτές οι επιτελέσεις παίρνουν τη μορφή κοινωνικών εκδραματίσεων και τελετουργικών*. (Schechner, 2003) (Schechner, 2011).

[56] Η *περφόρμανς* για τον Richard Schechner είναι συνήθως *πιθανολογική, επικίνδυνη και διπρόσωπη,* (…) *συχνά είναι περιχαρακωμένη σε συμβάσεις και πλαίσια: τρόποι που παράγουν τόπους* (*οι συμμετέχοντες και τα συμβάντα βρίσκονται σε μια κάπως ασφαλή βάση*). (Schechner, 2003).
-Βλ. βιβλ.: Richard Schechner, *Performance Theory*, (2003). N.Y.: Routledge Classics.
-Βλ. βιβλ.: Richard Schechner, *Θεωρία της επιτέλεσης,* (2011). Αθήνα: Τελέθριον.
[57] Σε αυτή την περίπτωση ο γραμμικός καταληκτικός χρόνος του κόσμου της χριστιανικής υπόσχεσης με την συντέλεια, ακυρώνεται, όπως και άλλων θρησκευτικών (πολιτισμικών) συστήματων.
[58] Η κυριολεκτική διαδικασία της μαγειρικής συντελείται στην πραγματική ζωή επίσης ως μια μη-αναστρέψιμη διαδικασία και προσφέρεται για το παράδειγμα της σχέσης τέχνη - ζωή.
-Βλ. (Fluxus περφόρμανς): Alison Knowles, *΄Make a Salad΄*, (1962).
[59] Ο Richard Schechner θεωρεί ότι *η τέχνη της περφόρμανς* ακολουθώντας την Αριστοτελική μίμηση *είναι η αυταπάτη της αυταπάτης* και υπό αυτή την έννοια *μπορεί να θεωρηθεί* ότι ανήκει περισσότερο στη σφαίρα του ΄αληθινού΄ παρά του ΄πραγματικού΄, *όπως συμβαίνει με τη συνηθισμένη εμπειρία.* (Schechner, 2003).
-Βλ. βιβλ.: Αριστοτέλης, *Άπαντα -Περί Ποιητικής,* (1995). Αθήνα: Κάκτος. τόμος 34.
Αντίθετα ο πλατωνικός διάλογος, *γεννημένος από ένα ανακάτεμα κάθε ύφους και κάθε μορφής, κυμαίνεται μεταξύ αφήγησης, λυρισμού, δράματος, μεταξύ πεζού και ποιητικού λόγου, φτάνοντας να παραβιάσει ακόμα και τον παλιό και αυστηρό κανόνα της ενότητας της γλωσσικής μορφής* (…). (Nietzsche, 2009 σ. 138).
- Βλ. βιβλ.: Friedrich Nietzsche*, Η γέννηση της τραγωδίας ή ελληνισμός και απαισιοδοξία,* (2009). Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
[60] Ο Erving Goffman επισημαίνει ότι οι καθημερινές ρουτίνες μιλούν αποκλειστικά για τον εαυτό τους, κλειστές μέσα στο δικό τους επικοινωνιακό σύστημα ή πλαίσιο.
-Βλ. βιβλ.: Erving Goffman, *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή*, (2006). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
[Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, (1959)].
[61] Ο Allan Kaprow αναφέρει ότι *μερικά σενάρια μαθαίνονται και επιτελούνται στη διάρκεια μιας ζωής* (…) ενώ οι μέντορες αυτών των καθημερινών εκτελέσεων (αφεντικά, δάσκαλοι κ.α.) *βλέπουν τους εαυτούς τους περισσότερο σαν διευθυντές παρά ως κατασκευαστές αυτών των οδηγιών ή των σεναρίων* (τα οποία δεν ανήκουν στη γνώριμη τέχνη). (Kaprow, 2003).
[62] Σύμφωνα με τον Allan Kaprow θα πρέπει να συνοδεύονται από προσθήκες και άλλων συνηθισμένων ρουτίνων όπως, αυτοβιογραφικές (προφητικές) συνομιλίες, κινήσεις χεριών κ.α. επαναλήψεις, επιβραδύνσεις, αντιστροφές, που επεξεργάζονται αποχωρισμένες από τον εαυτό και το περιβάλλον. (Kaprow, 2003).
[63] (ό.π.). Βλ. βιβλ.: Erving Goffman, *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή*, (2006). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
-Βλ. βιβλ.: Erving Goffman, *Συναντήσεις. Δύο μελέτες στην κοινωνιολογία της αλληλεπίδρασης,* (1996). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
[64] Βλ. Performance: John Baldessari, *I Am Making Art*, (1971).
[65] Αντίθετα προς την άποψη της αποστασιοποιημένης αντικειμενικής (επιστημολογικής) παρατήρησης που επιστρατεύει την αναλυτική διαδικασία της σημειωτικής κατάτμησης. (Allain, Paul - Harvie, Jen, 2006).
[66] Είναι ιστορικός τέχνης, συγγραφέας, κριτικός και επιμελήτρια.
Η RoseLee Coldberg αναφέρει για τον Oskar Schlemmer ότι δούλευε στο Bauhaus την περίοδο του ΄20 σε δύο συμπληρωματικές δραστηριότητες (όπως πίστευε), -ως ζωγράφος (θεωρητική δραστηριότητα) και -ως θεατρικός διευθυντής (πρακτική δραστηριότητα). (Coldberg, 1975).
[67] *Η φαινομενολογία αποδίδει έμφαση στο ρόλο των αισθήσεων, στην πρόσληψη, δίνοντας προτεραιότητα στις αισθήσεις, τα αισθήματα και άλλα συναισθηματικά φαινόμενα, αποτιμώντας περιγραφικά μοντέλα.* (Allain, Paul - Harvie, Jen, 2006).
[68] Ερευνητής θεάτρου που ίδρυσε την έννοια *μεταδραματικό θέατρο*.
[69] Το θέατρο διαφοροποιείται από την *περφόρμανς* που είναι παράλληλα αληθινή και συμβολική δράση η οποία επισημαίνει ή σημασιοδοτεί κάτι. Σύμφωνα με τον Hans –Thies Lehmann το θέατρο ανήκει *στη σφαίρα της φαντασίας διατυπώνοντας δράσεις ΄ως εάν΄* οι οποίες (…) *δεν είναι*

επιτελεστικές πράξεις κάτω από την συνολική αίσθηση του κόσμου όπως η *περφόρμανς*.
- Βλ. βιβλ.: Hans –Thies Lehmann, *Postdramatic Theater*, (1999). London &N.Y.: Routledge. (2006).
[70] Η έννοια *επιτελεστικό* (*performative*) επινοήθηκε από τον John Austin στις διαλέξεις που προσέφερε στο Πανεπιστήμιο του Χάρβαρντ το 1955, στο όνομα του ψυχολόγου και φιλόσοφου William James.
[71] Καθηγητής φιλοσοφίας στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης.
- Βλ. βιβλ.: John L Austin, *Πως να κάνουμε πράγματα με τις λέξεις,* (2003). Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας. (2003). (*How to Do Things With Words*, Oxford University Press, 1962).
[72] Είναι καθηγητής θεάτρου και *περφόρμανς* στη Σχολή τεχνών του Πανεπιστημίου Kent στη Μεγάλη Βρετανία.
[73] Είναι καθηγήτρια σύγχρονου θεάτρου και περφόρμανς στο Τμήμα Δράματος του Queen Mary, Πανεπιστήμιου του Λονδίνου.
[74] -Το *επινοητικό θέατρο* αποτελεί μια συνεργατική δημιουργία. Το σενάριο δεν γράφεται από συγγραφείς αλλά προκύπτει από την δημιουργική ομαδική συνεργασία των εκτελεστών που συνήθως είναι αυτοσχεδιαστική (όχι απαραίτητα όπως στο αυτοσχεδιαστικό θέατρο, αλλά παρόμοια με το *θέατρο δρόμου*, τις *υπαίθριες επιτελέσεις* και με την *commedia dell'arte*). [Wikipedia].
-Η *commedia dell'arte*, θεατρική μορφή του 16^{ο} αιώνα στην Ιταλία, χαρακτηρίζεται από τη χρήση διαφορετικών τύπων μασκών. Τα κείμενα γράφονταν από ερασιτέχνες όπως στο λαϊκό θέατρο αλλά αντίθετα από αυτό αφορούσαν αυτοσχεδιαστικές σεναριακές πρακτικές που βασίζονταν σε σκετς τα οποία εκτελούσαν επαγγελματίες κωμικοί ηθοποιοί εξειδικευμένοι για τους ιδιαίτερους ρόλους. [Wikipedia].
-Η *περφόρμανς* δρόμου και οι *υπαίθριες επιτελέσεις* ανατρέχουν στην αρχαιότητα αρκετών πολιτισμών. Η πρακτική των εκτελέσεων και των εκφωνήσεων σε δημόσιους χώρους σήμερα εμπλέκει, μουσικούς οργανοπαίκτες, τραβαδούρους, ποιητές, ζογκλέρ κ.α.. Συνδυάζει ζωντανά θεάματα παραστάσεων ως άτυπο μικρό τσίρκο από: θεατρικά παντομίμας, τρικ με ζώα, θέατρο με καρικατούρες (θέατρο σκιών), παραστάσεις με μαριονέτες, παραστάσεις με κλόουν, παραστάσεις που εμπλέκουν διαφορετικά μέσα, -με χορούς, -με ακροβατικά, -με ταχυδακτυλουργικά, -με φακιρικά, -με ζογκλερικά, -με προσωπικές εκφωνήσεις (μαντική -μοίρα), -με παραμύθια, -με μιμήσεις, -με σκιτσογραφία κ.α.. [Wikipedia].
[75] Συμπεριλαμβάνει ΄παραγλωσσικές΄ προσθήκες από τους εκτελεστές μαζί με τον μετασχηματισμό του ΄γλωσσικού΄ υλικού της παράστασης σε επίπεδο κουστουμιών, φωτισμού, χώρων, δίνοντας έμφαση *στην πυκνότητα των σημείων*. (Lehman, 2006).
[76] Η ακυρωτική εξουσία του ονόματος ΄*queer*΄ (΄*to queer*΄: κοροϊδεύω, γελοιοποιώ, προκαλώ απορία, εξαπατώ, ξεγελώ) αντιστρέφεται προκειμένου να επικυρώσει την αμφισβήτηση των όρων της νόρμας στη σεξουαλική νομιμότητα. Αντιστοιχεί στην προβολή της υπερβολής του αλλόκοτου *ως χειρονομία για να εκτεθεί ο ομοφοβικός ΄νόμος΄*.
Ο όρος επιδιώκει να αποκτήσει ιστορικότητα ως λογοθετική τοποθεσία που περιλαμβάνει νέες επεξεργασίες. Εκφράζει την διάθεση συσπειρώσεων στο γενικότερο πλαίσιο μιας αντιομοφοβικής πολιτικής. (λ.χ. *drag queens* –ερμαφρόδιτο, *butch queen* -αρρενωπή εμφάνιση).
-Βλ. βιβλ.: Judith Butler, *Bodies that Matter*, (1993).
[77] αναφέρει στην εισαγωγή η καθηγήτρια Δήμητρα Μακρυνιώτη.
-Βλ. βιβλ.: Ervin Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, (1959).
[78] *Ο εαυτός είναι προϊόν όλων αυτών των διευθετήσεων και σε κάθε του κομμάτι φέρει τα σημάδια τούτης της γένεσης*. (Goffman, 2006 σ. 311).
[79] Αποδίδεται ισχύς στην κειμενική παράθεση του ΄Εγώ΄ ως τόπου κατά προτεραιότητα που διαθέτει ανωνυμία (με την αναθεωρητική πιθανότητα του ονόματος να προηγείται και να υπερβαίνει το πρόσωπο της ομιλίας). (Striff, 2003).
[80] Η σωματική ιδιαιτερότητα των γυναικών (προϊόν πολιτισμικής κατασκευής σύμφωνα με την Judith Butler), γίνεται η βάση της φεμινιστικής πρακτικής κριτικής απέναντι στη φυσική σύλληψη της γενετήσιας διαφοράς που επεκτείνεται στο κοινωνικό σώμα. (Michael Hardt, Antonio Negri, 2011).
[81] Μια σύνοψη στις αγωνιστικές διεκδικητικές διεπιστημονικές αναζητήσεις του φεμινιστικού κινήματος χαρτογραφείται με τους εξής χρονικούς δείκτες:
- Τη δεκαετία του ΄70 (*1^{ο} κύμα φεμινισμού*) αμφισβητήθηκε η βιολογική (ψυχοσωματική) βάση των έμφυλων διακρίσεων.

- Τη δεκαετία του ΄80 (*2ο κύμα φεμινισμού*) αποκαλύφθηκε η κοινωνική δόμηση του φύλου στη διάκριση μεταξύ βιολογικού (ανατομικού) φύλου (*sex*) και κοινωνικού φύλου (*gender*), αναδεύοντας ζητήματα διαφορετικότητας που έχουν σημείο εκκίνησης, την κοινωνική τάξη, την φυλετική καταγωγή, και την σεξουαλικότητα.
- Τη δεκαετία του ΄90 (*3ο κύμα φεμινισμού*) επεκτάθηκε η σημείωση της διάκρισης μεταξύ κοινωνικού και βιολογικού φύλου ενώ παράλληλα υπογραμμίστηκε αποδομητικά η ιστορικότητα του προσδιορισμού της έννοιας φύλο, μέσα από τη γλωσσική κατασκευή του, καθώς επίσης, η υβριδικότητα της έμφυλης ταυτότητας. (Judith Butler, Donna Haraway, Rosi Braidotti κ.α.).

[82] - *Η πειθαρχική παραγωγή του* (διπολικού) *φύλου υλοποιεί μια ψευδή κοινωνική σταθερότητα* και συνεκτικότητα.
- *Η κατασκευή αυτής της συνοχής συγκαλύπτει τις ασυνέχειες του φύλου.*
- *Η ρύθμιση της σεξουαλικότητας γίνεται εντός του υποχρεωτικού αναπαραγωγικού πλαισίου της ετεροφυλοφιλίας.* (Butler, 2009).

[83] Βλ. βιβλ.: Didier Anzieu, *Το Εγώ-Δέρμα*, (2003). Αθήνα: Καστανιώτη.

[84] Όπως σημειώνει η Judith Butler (Butler, 2009) για την Mary Douglas, αυτή αναφέρει ότι *το περίγραμμα του σώματος θεσπίζεται μέσω σηματοδοτήσεων που επιδιώκουν να εγκαθιδρύσουν συγκεκριμένους κώδικες πολιτισμικής συνοχής. Κάθε λόγος που θεσπίζει τα όρια του σώματος υπηρετεί το σκοπό της αποκατάστασης και της φυσικοποίησης ορισμένων ταμπού αναφορικά με τα ενδεδειγμένα όρια, τις στάσεις και τους τρόπους ανταλλαγής* (…).
-Βλ. βιβλ.: Mary Douglas, *Καθαρότητα και κίνδυνος, μια ανάλυση των εννοιών της μιαρότητας και του ταμπού,* (2006). Αθήνα: Πολύτροπον. (2006). (*Purity and Danger: An analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. Routledge. 1966).

[85] Ο Michel Carrouges ξεχώρισε τις φανταστικές μηχανές ενός εργένικου ναρκισσισμού με το όνομα *΄εργένησες΄* ή *΄αζευγάρωτες΄* μηχανές.
-Βλ. βιβλ.: Michel Carrouges, *Les machines célibataires*, (1954).
Από τη θεραπευτική της εξαγωγής (αρχές 19ου αιώνα) περνάμε στη θεραπευτική της προσθήκης.
Η σάρκα μέσω της γραφής ενός κανονιστικού κοινωνικού λόγου, -πρότυπου κώδικα, -διαμορφωτήρα σώματος, ενσαρκώνει το νόμο της μικροφυσικής των εξουσιών (Michel Foucault).
-Βλ. κεφ.: Gilles Deleuze & Felix Guattari, *Οι επιθυμητικές μηχανές,* (1973). στο: Gilles Deleuze & Felix Guattari. Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια, Ο Αντι-Οιδίπους. Αθήνα: Ράππας. (σ.26).
-Βλ. βιβλ.: Franz Kafka, *Στη σωφρονιστική αποικία*, (2009). Αθήνα: Νεφέλη. (σ.333). (In der Strafkolonie, 1919).
-Βλ. βιβλ.: Alfred Jarry, *Το υπεραρσενικό*, (1902).
-Βλ. βιβλ.: Raymond Roussel, *Locus Solus*, (1914).
-Βλ. έργο: Marcel Duchamp, *Το μεγάλο γυαλί,* (*Η νύφη που ξεγυμνώνεται από τους εργένηδές της*), (1911-1925).

[86] Η κατηγορία του βιολογικού (ανατομικού) φύλου για την Judith Butler δεν είναι ούτε αμετάβλητη ούτε φυσική αλλά ανήκει σε μια ειδική πολιτική κατηγορία ή περιγραφή, όντας μια πολιτισμική ερμηνεία του σώματος που κάνει χρήση της φύσης και εξυπηρετεί τους σκοπούς της αναπαραγωγικής σεξουαλικότητας (Butler, 2009) για την βιοπολιτική διακυβέρνηση.

[87] Βλ. άρθρο: Emile Benveniste, *Subjectivity in Language*, (1958). στο: Hazard Adams - Leroy Searle (ed.). Critical Theory Since 1965. Tallahassee: University Presses of Florida. (1986). (p.728-733).

[88] Χαρακτηριστικά αναφέρει ότι υπάρχουν *εκφράσεις και ομιλιακά ενεργήματα που επιτελούνται και προφέρονται καθημερινά έτσι ώστε να κάνουν κάτι να συμβεί, όπως συμβαίνει με την προφορική συναινετική δήλωση στην πράξη του* (καθολικού) *γάμου, ΄δέχομαι΄* (*I do*). (Allain, Paul - Harvie, Jen, 2006).

[89] *Οι ηγεμονικές κυρίαρχες αντιλήψεις για την ταυτότητα* (όπως το *κοινωνικό φύλο, το βιολογικό φύλο, η σεξουαλικότητα, κ.α.*) *κλονίζονται μέσα από ποικίλες διαταραχές που προκαλούνται όταν επαναπροσδιορίζονται* αυτά τα δεδομένα. (Allain, Paul - Harvie, Jen, 2006).

[90] Είναι φιλόσοφος, σημειολόγος, κεντρική μορφή του Μαρξιστικού κινήματος.

[91] Παράλληλα η ομιλία ως ένας μοναδικός τόπος, -δεν ενημερώνει πάντοτε, δεν μεταβιβάζει κάτι σταθερά και δεν επιτελεί από μόνη της δεσμό, -*εμπεριέχει* σαφώς *την σιωπή* και, -*δεν είναι το μέσο της επικοινωνίας αλλά είναι η ίδια η επικοινωνία και η έκθεση του εαυτού*. *Μιλάω άρα -είμαι* και *η ύπαρξη*

σε εμένα είναι έξω από τον εαυτό μου και μέσα στον εαυτό μου. Εκτίθεμαι στους άλλους και εκθέτω απέναντι στην έκθεση των άλλων. (Nancy, 1991).

[92] Ο Jacques Derrida αναφέρει: *δοκίμασα να μετασχηματίσω ένδοθεν τη θεωρία της τελεστικότητας, να την αποδομήσω, δηλαδή να την υπερκαθορίσω, να την ενεργοποιήσω διαφορετικά, με μια άλλη «λογική»* (…) *να ακολουθήσω, να εκλεπτύνω, να περιπλέξω και να αμφισβητήσω την ανάλυσή της* (…). Η θεωρία των *ομιλιακών ενεργημάτων* (speech acts) (που *είναι εφικτή μόνο μέσα στο οικουμενικό και οιονεί υπερβατικό πλαίσιο της δομής «άνευ μεσσιανισμού»,* -άνευ γεγονότος) *λαμβάνοντας υπόψη την παράδοξη εμπειρία της τελεστικότητας και της υπόσχεσης (καθώς επίσης της απειλής μέσα στην υπόσχεση) που οργανώνει κάθε* speech act, *κάθε άλλη τελεστικότητα και μάλιστα κάθε προ-λεκτική εμπειρία σε σχέση με τον άλλο· αφετέρου, και στη διασταύρωση αυτής της απειλητικής υπόσχεσης, την αντιμετώπιση του προσδοκητικού ορίζοντα που διαμορφώνει τη σχέση μας με το χρόνο –με το συμβάν, με το συμβαίνον, με το επερχόμενο και με τον άλλο·* (…) *το συμβάν (το οποίο αναμένεται χωρίς να αναμένεται) για να επέλθει, πρέπει να υπερβεί και να αιφνιδιάσει κάθε καθοριστική προεικασία. Χωρίς μέλλον, δεν έχουμε επερχόμενα συμβάντα* (…). (Derrida, 2004β).

[93] Αναφέρει στην ομιλία του εμφατικά πως: *ενώ αναγνωρίζω τη δύναμη, τη νομιμότητα και την αναγκαιότητα της διάκρισης μεταξύ του διαπιστωτικού και επιτελεστικού* (…) *το ζεύγος των εννοιών αποτυγχάνει –και πρέπει να αποτυγχάνει*. (Derrida, 2004α).

-Βλ. βιβλίο: Jacques Derrida, *Το πανεπιστήμιο άνευ όρων,* (1998).

[94] Ο Jacques Derrida αναφέρει πως *πρέπει να αναγγέλλεται επίσης ως α-δύνατον ή να απειλείται η δυνατότητά του*, μαρτυρώντας τη δυνατότητα του αδύνατου. (Derrida, 2004α).

[95] Ο Jacques Derrida υποδεικνύει την αντίφαση που εμφανίζεται, *εκεί που υπάρχει επιτελεστικό δεν μπορεί να επέλθει* ή να συμβεί *ένα συμβάν,* αλλά μόνο ένα γεγονός αφού *μόνο το αδύνατον μπορεί να επέλθει-συμβεί,* κάτι που βρίσκεται σε συνέχεια με τον χαρακτήρα της αιφνίδιας έλευσης του συμβάντος, που είναι χωρίς ορίζοντα και θέτει ως προϋπόθεση το αδύνατον. (Μπιτσώρης, 2006).

[96] Βλ. βιβλίο: Giorgio Agamben, *Κατάσταση εξαίρεσης*, (2007). Αθήνα: Πατάκη.

-Βλ. βιβλίο: Carl Schmitt, *Πολιτική Θεολογία,* (1994). Αθήνα: Λεβιάθαν. (σσ. 26-32).

[97] Ήταν ανθρωπολόγος και κοινωνιολόγος.

-Βλ. άρθρο: Marcel Mauss, *Οι τεχνικές του σώματος,* (1934). στο: Marcel Mauss. Κοινωνιολογία και ανθρωπολογία. Αθήνα: εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου. (2004).

-Βλ. άρθρο: Marcel Mauss, *Techniques of the body*, (1934). στο: Marcel Mauss. Techniques, Technology and Civilization. N.Y., Oxford: Durkheim Press - Berghahn Books. (2006).

[98] Στις τελετουργίες της μύησης που έχουν ως σκοπό την εκμάθηση, -η τεχνική πράξη, -η φυσική βιολογική πράξη και, -η μαγικοθρησκευτική πράξη (που συνοδεύονται από ειδικές λέξεις και αντικείμενα) συγχωνεύονται στον δρώντα. (Mauss, 2004), (Mauss, 2006).

[99] Δοκιμιογράφος λογοτέχνης (1936-1982).

[100] Βλ. άρθρο: Georges Perec, *Το διάβασμα και το σώμα*. στο (συλλογικό): Γραφή και Ανάγνωση: Για τη χρήση της γλώσσας στις επιστήμες. Αθήνα: Ε.Μ.Ε.Α. – Νήσος. (2001). (σ.29-34).

[101] Βλ. άρθρο: Michel de Certeau, *Το διάβασμα: μια λαθροθηρία*. στο (συλλογικό): Γραφή και Ανάγνωση: Για τη χρήση της γλώσσας στις επιστήμες. Αθήνα: Ε.Μ.Ε.Α. – Νήσος. (2001). (σσ. 45-46).

[102] Βλ. άρθρο: Roland Barthes, *Musica practica*, (1977). στο: Roland Barthes. Εικόνα – Μουσική – Κείμενο. Αθήνα: Πλέθρον. (1988).

[103] *Η διάθεση για παιχνίδι ανήκει περισσότερο στη μετα-στρακτουραλιστική σκέψη που προωθεί ένα σκεπτικιστικό και ριζικό μοντέλο το οποίο συνυπάρχει με τους πειραματισμούς στις εικαστικές πρακτικές.* (…) *Η φαινομενολογία όπως και ο μεταστρακτουραλισμός, αναδύθηκαν ως εννοιολογικό πλαίσιο με επιρροές εγείροντας την «πρακτική-ως-έρευνα».*

-Βλ. περιοδ.: Robin Nelson, *Practice-as-research and the Problem of Knowledge*, (2006). στο: S. Delahunta R. Allsopp [επιμ.]. *Digital Resources.* Routledge Journals, Taylor & Francis Ltd. December 2006. Τόμ. 11 -Performance Research, no.4. (σσ. 105-116).

[104] όπως λ.χ. το ενικό παθητικό σώμα της ύπαρξης του εαυτού (υποκείμενο), το κοινωνικά αποσυνδεμένο ιατρικό σώμα, και το σώμα στη διαδικασία της αναπαραγωγικής δραστηριότητας.

[105] Το σώμα συνδέεται με την πρακτική, την ενέργεια και την κίνηση μέσω της απορρόφησης, της ενσωμάτωσης και της δράσης. Τα ενεργά σώματα είναι συναισθηματικά, -τα συναισθήματά τους

σωματοποιούνται και προσεγγίζονται σε μια σχεσιακή διαδικασία με το περιβάλλον. [M. Merleau Ponty: 1962].

[106] (Arendt, 1988), (Arendt, 2008), (Arendt, 2000).

[107] Ο Antonin Artaud, *ο οποίος συνειδητοποίησε τι συνέβαινε, προσπάθησε να αναβιώσει το τελετουργικό του βουντού θεάτρου.* (Bey, 2000).

[108] Είναι φιλόσοφος και πολιτικός επιστήμονας.
-Βλ. άρθρο: Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, (2004).

[109] Δεν είναι όμως ο χώρος της διάστασης και της διαφοράς αναγκαστικά ένα πεδίο ισότητας.

[110] *Ο εκτελεστής* (*ηθοποιός*) *προσπαθεί να ενεργοποιήσει τον θεατή στον κοινό τους κόσμο, μετατρέποντάς τον από παθητικό σε ενεργό συμμετέχοντα. Γιατί όμως ο θεατής να θεωρείται παθητική ποσότητα, ακίνητος, αδρανής, και να εντάσσεται σε κλειστά σχήματα διπολικών αντιθέσεων και προκαταλήψεων που δεν αποδεικνύονται με τη λογική; Ο θεατής συνήθως υποτιμάται από τους εκτελεστές ως παθητικός, βλέπει χωρίς να κάνει κάτι, όμως τελικά ο εκτελεστής είναι εκείνος που επιβαρύνεται με σωματική δραστηριότητα που τον περιορίζει σε μια εσωτερικότητα έναντι εκείνου* (του θεατή) *που κοιτάζει και μπορεί την ίδια ώρα να σκέπτεται*. (Rancière, 2007).

[111] Σύμφωνα με τον Jacques Rancière, αντίθετα *το να κοιτάζει κανείς αποτελεί ενεργητική δραστηριότητα ερμηνείας, -ερμηνεύοντας τον κόσμο σημαίνει ταυτόχρονα ότι τον μεταμορφώνεις και τον μετασχηματίζεις. Ο θεατής είναι ενεργός όσο ο μαθητής ή ο επιστήμονας που παρακολουθεί, επιλέγει, συγκρίνει και ερμηνεύει* βγάζοντας συμπεράσματα. *Συμμετέχει στην παράσταση εφόσον είναι σε θέση να πει τη δική του ιστορία σχετικά με την ιστορία που είναι μπροστά του και όσο μπορεί να τη συνδέσει με αναφορές. Οι θεατές σε διερμηνευτικό ρόλο στέκονται απόμακροι ώστε να μπορούν να δουν, να αισθανθούν και να αντιληφτούν τη χωρητικότητα και την ενέργεια που θα μεταφερθεί από το σώμα του χορευτή, του ηθοποιού ή του εκτελεστή*. (Rancière, 2007).

[112] Ο Jacques Rancière θεωρεί πως ακόμα και αν εγκαταλείψουμε τις κλασικές θεατρικές συμβάσεις προκειμένου να προσφέρουμε αμεσότητα και ανοικτή δράση, με την κατάργηση των προϋποθέσεων της απόστασης και του διαχωρισμού ως προς τα χωρικά όρια και τη διανομή ρόλων, δεν θα έχουμε σαν σίγουρο αποτέλεσμα τη μετατροπή των θεατών σε ενεργών εμπλεκομένων στη δράση (ή αντίστοιχα των ηθοποιών σε αυτοσχέδιους εκτελεστές που λαμβάνουν πρωτοβουλίες).

[113] Ο Hakim Bey αποδίδει έμφαση στην έννοια της αμεσότητας στο καλλιτεχνικό έργο στη βάση της μορφής άμεσων παραστάσεων σε πράξεις ανταλλαγής, αντλώντας στοιχεία από τον χώρο του παιχνιδιού και την χρήση ευθέων, αδιαμεσολάβητων μέσων στις εικαστικές τέχνες που μπορούν να παρεμβάλλονται χωρίς να εξασθενίζει η ανθρώπινη ζωντανή παρουσία. (Bey, 2000).

[114] Όπως αναφέρει ο Umberto Eco, *η ελευθερία του εκτελεστή αποτελεί μέρος της ΄ασυνέχειας΄ που αναγνωρίζει η σύγχρονη φυσική* (στη *θεωρία του ΄πεδίου΄*). *Σε κάθε εκτέλεση εντοπίζονται ατελείωτα σημεία διαφορετικών οπτικών και ατελείωτες απόψεις, -η σύνθεση επεξηγείται αλλά δεν εξαντλείται, -γίνεται πραγματικότητα αλλά λειτουργεί μόνο συμπληρωματικά απέναντι σε όλες τις άλλες πιθανές εκτελέσεις: ο εκτελεστής προσφέρει μια ολοκληρωμένη και ικανοποιητική έκδοση της δουλειάς αλλά την ίδια ώρα την κάνει ατελείωτη απέναντι στον καθένα, επειδή δεν μπορεί να δώσει ταυτόχρονα όλες τις εναλλακτικές καλλιτεχνικές επιλύσεις που μπορεί να δεχτεί μια καλλιτεχνική δουλειά.* (Eco, 1989).

[115] Βλ. βιβλ.: Richard Sennett, *Ο ηθοποιός*, (1999). στο: Richard Sennett. Η τυραννία της οικειότητας. Αθήνα: Νεφέλη. (1999). (σσ. 254-265).

[116] Η ποιητική του *΄ανοικτού έργου΄* (σύμφωνα με τον Pousseur) ενθαρρύνει *την πλευρά του εκτελεστή σε ΄΄*δράσεις ασυνείδητης ελευθερίας*΄΄* ως *΄΄*πεδίου δυνατοτήτων*΄΄ τοποθετώντας τον στο εστιακό σημείο ενός δικτύου απεριόριστων αλληλοσυσχετίσεων*. (Eco, 1989).

[117] Η μουσική παρτιτούρα (όπως λ.χ. των: K. Stockhausen, L. Berio, H. Pousseur, P. Boulez) *θα μπορούσε στοιχειωδώς να χαρακτηριστεί κυριολεκτικά ως ΄ατελείωτη΄*. (Eco, 1989).
Αντίθετα η κλασσική σύνθεση (όπως λ.χ. των Bach, Verdi, Stravinsky) τοποθετείται σε ένα κλειστό αυστηρό περίγραμμα που αναλογεί σε ένα καλά προσδιορισμένο είδος έργου που διαθέτει προαποφασισμένο και ολοκληρωμένο αποτέλεσμα.

[118] Ο (μουσικός) εκτελεστής διατηρεί μια κυμαινόμενη γκάμα ανοικτών επιλογών προς πολλές κατευθύνσεις όπως: διευθετήσεις διαδοχής ή έντασης, ομαδοποιήσεις και επιλογές χρόνων διάρκειας, μοντάροντας ακολουθίες κ.α..

[119] Η αίσθηση για τον θεατή (το κοινό) είναι ότι εμπλέκεται στη μορφή μιας σιωπηλής, αμέτοχης κριτικής εξατομικευμένης συμμετοχής, σε ένα προκατασκευασμένο μαζικό θέαμα το οποίο τον

καθοδηγεί, διατηρώντας περισσότερα κοινά με την ιδέα της χειραγώγησής του παρά της χειραφέτησής του ως πολίτη.

[120] Ο διάλογος χρησιμοποιείται από τον Σωκράτη ως εργαλείο της μαιευτικής του τέχνης, όμως στη μορφή της διαλεκτικής που (…) *μοιράζεται αρκετές κοινές προϋποθέσεις με το σύστημα των ρητορικών τρόπων* των σοφιστών εχθρών του Σωκράτη. Η ρητορική, (…) *βασίζεται στην εύλογη ψυχολογική υπόθεση ότι ο ακροατής θα καλύψει μόνος του το χάσμα, και ταυτόχρονα, με μια σχεδόν αναπόφευκτη νοητική αντίδραση, θα πείσει τον εαυτό του πιο αποτελεσματικά απ' ότι θα μπορούσε να πειστεί από τους άλλους, εφόσον ο ίδιος ο ρήτορας δεν κάνει τίποτα άλλο από το να εκμεταλλεύεται μια παρόρμηση που ανήκει αποκλειστικά και μόνο στον ακροατή*. (Danto, 2004 σσ. 279, 280).

Κεφ.10. επιτελεστικότητα [εαυτός/κοινός-χώρος]

Γ. κριτικές επιτελεστικές παραστασιακές εικαστικές σωματικές πρακτικές

παραστάσεις –επιτελέσεις

Το κεφάλαιο διερευνά την έννοια της επιτελεστικότητας, στην τελετουργία, στην εικαστική περφόρμανς, και στο παιχνίδι. Προσεγγίζει διαλογικούς τόπους σχεσιακών κριτικών παραστασιακών (επιτελεστικών) (DIY) δημόσιων σωματικών συνομιλητικών πρακτικών, στο συμβάν.
Ο επίσημος με θεσμοθετική ισχύ, πλαισιωμένος, (προφορικός) ΄ισχυρός΄ σωματικός λόγος που είναι κατασκευαστικός για το υποκείμενο, στη βάση της *λογοθετικής επιτελεστικότητας* (*performativity*), συνιστά και εγκαθιδρύει μέσα από ομιλιακά ενεργήματα (*speech act*), πράξεις που ορίζουν και προεξοφλούν την τύχη των πραγμάτων.
Κατονομάζοντας θεσπίζει και επικυρώνει τις πολλαπλές εξουσίες που αντιπροσωπεύει.
Η επιστράτευση του παραστασιακού θεατρικού μέρους στο λόγο (στις κοινωνικές συνευρέσεις με παρασκήνιο, προσκήνιο και πλατεία, Erving Goffman) προβάλει ιδιαίτερα το θεαματικό τελετουργικό μέρος του, καθώς δείχνει να έχει αυτονομία από τη ζωή γειτνιάζοντας περισσότερο στις παραδοσιακές σκηνικές τέχνες του θεάτρου, της μουσικής και του χορού.
Οι τελετουργικές σωματικές λογοθετικές (επιτελεστικές) (πολιτισμικές) πρακτικές που λειτουργούν ως κανονιστικές συγκροτούν τα υποκείμενα.
Διευκολύνουν την κοινωνική τακτοποίηση και τη διαφάνεια προς την οικειοποίηση της κοινωνικής δημόσιας σφαίρας.
Οι σημασίες που μεταβιβάζουν στηρίζονται σε πρωτόκολλα, όπως και οι άλλες κωδικοποιημένες εκδηλώσεις που διευθύνονται και οργανώνονται από κανόνες (λ.χ. το παιχνίδι ή το ανταγωνιστικό δώρο[1]).

Καθιερωμένες, επαναλαμβανόμενες, καθημερινές συμβατικές τυποποιημένες συνδηλώσεις, επιφάσεις περιορίζουν τις περιστάσεις παρανόησης ή αμηχανίας στις διαπροσωπικές επαφές, μέσα από ρουτίνες μη-προφορικών συνομιλητικών σωματικών χειρονομιών. Έχουν χαρακτήρα, -αποτρεπτικό, -διορθωτικό, -δηλωτικό, -αντανακλαστικό, -αυτοματοποιημένο, -επίκτητο. Στις περιστάσεις αμηχανίας διεκδικούν εμπιστοσύνη, αποπνέοντας μια γνώριμη αίσθηση οικειότητας στη δημόσια προβολή (σκηνή) (Richard Sennett), δικαιολογώντας τις ασυνήθιστες διαφορές ως προς τα τυπικά, τα εθιμοτυπικά και τα στερεότυπα.
Αυτές οι μικροεπιτελέσεις συνήθως συνοδεύονται από σημαίνουσες (καθησυχαστικές, δηλωτικές, απολογητικές) χειρονομίες, εξασφαλίζουν διαφάνεια, δίδοντας δικαίωμα πρόσβασης (ανάγνωσης, προσπέλασης) σε πληροφορίες που αφορούν την εικόνα του ΄Άλλου΄, κάτι που παρέχουν επίσης και οι τυποποιημένες επαναλαμβανόμενες καθημερινές δημόσιες επιτελέσεις (ρουτίνες) που συνοδεύονται από πρωτόκολλα (τυπικά πράξεων)

νομιμοποιώντας την ύπαρξή τους πάνω στις προκαθορισμένες δεσμευτικές αρχές που αποδέχονται τα μέλη μιας κοινότητας.

Οι ενσώματες πρακτικές στην *περφόρμανς* (*performance*), στη βάση μιας παροδικής (αλλά και παρωδιακής) τέχνης, επεμβαίνουν (χακάροντας) τις καθημερινές επαναλαμβανόμενες μηχανιστικές αυτές εκτελέσεις, επιδιώκοντας κριτικές αντιπαραθέσεις.
Παραστάσεις, -παρωδιακές συνδηλώσεις, -διαδηλώσεις, -ειρωνικές καταδείξεις, χρησιμοποιούν πτυχές μιας άμεσης βασιζόμενης-στο-χρόνο τέχνης, δομώντας περιοχές αμφισβήτησης (ή αντίστασης) απέναντι στην ελεγχόμενη μηχανιστική ουδετερότητα στη δημόσια σφαίρα.
Από την άλλη πλευρά οι συνηθισμένες καθημερινές δραστηριότητες (Henri Lefèbvre) (λ.χ. το διάβασμα, το περπάτημα, το φαγητό) και το κάθε τυχαίο συμβάν μπορούν να αποτελούν ανοικτές περιοχές προσωπικής κριτικής διερεύνησης των τρόπων τους.

Στη βάση της μοντερνικής αντίληψης η ανθρώπινη παρουσία μηχανοποιείται σε έναν αρχιτεκτονικό χώρο *μηχανή-δοχείο*.
Ο χώρος της αρχιτεκτονικής ιδωμένος ως υποδοχέας, αξιώνει να δεχθεί την παρουσία και τη δράση του σώματος και να το υποβάλει σε χωρικές εμπειρίες προλαβαίνοντας τις απαιτήσεις του.
Το ανθρώπινο σώμα αντίθετα στη μετανεωτερική ιδέα, παράγει και ενεργοποιεί, διανοίγει από μόνο του επιτελεστικά τους, ανέτοιμους, αόριστους, εγκαταλειμμένους, ανολοκλήρωτους, και σε αναμονή χώρους.
Οι ψυχοσωματικές δράσεις που συγκροτεί εκδηλώνονται συχνά, στις *΄λάθος-τοποθεσίες΄*[2], στα αποσπάσματα των τόπων, με ευμετάβλητες και αποσπασματικές εμπειρίες (σε σύγχυση), παράλληλα συλλέγοντας και ταξινομώντας διαλογικά τα θραύσματα της προσωπικής του μνήμης απέναντι στις εμπειρίες συμβάντων.

Θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς ότι τα προεγκατεστημένα πρότυπα και οι πολιτισμικές σωματικές νόρμες, εκφρασμένες με τις σωματικές επαναληπτικές τεχνικές που επιτελούν το υποκείμενο, εμποδίζουν τον ανοικτό πρωτότυπο, αυτάρκη σωματικό σχεδιασμό, στη βάση μιας συνεχόμενης σχεσιακής αλληλεπιδραστικής διεργασίας η οποία θα εξασφάλιζε την διαφορετικότητα, την ατομική πολυπλοκότητα και την πολυγλωσσία (πολυσημία) της ανθρώπινης ύπαρξης.
Από την άλλη πλευρά όμως οι ρουτίνες -τεχνικές του σώματος διευκολύνουν τη συνομιλία, αποτελώντας ένα επικοινωνιακό γνώριμο πλέγμα που μας διασυνδέει κοινωνικά και μας εντάσσει στα επιμέρους πολιτισμικά δίκτυα των κοινών σημασιών εμποδίζοντας το αόριστο, ή τον απροσδιόριστο χαρακτήρα που δεν διευκολύνει τις συναντήσεις.
Οι σωματικές τεχνικές συναρθρωμένες στην ιδιάζουσα ανθρώπινη κατάσταση διευκολύνουν τη σύγκλιση των ψυχοσωματικών ανθρώπινων πόρων (λ.χ. μέσα από τις επαναλήψεις που εφαρμόζονται στα τελετουργικά και στους καθημερινούς αυτοματισμούς) εγκαθιστώντας προσίδιες συλλογικές (κοινές) σημασίες.
Την ίδια ώρα γίνονται ευάλωτες στα πειθαρχικά συστήματα και στον γενικευμένο βιοπολιτικό έλεγχο, είτε στους επιμερισμένους, εξειδικευμένους και εξατομικευμένους ελέγχους. (Michel Foucault).

Όμως η εκτέλεση κοινών κοινωνικών σωματικών πρωτόκολλων μέσω επιτελεστικών αυτοματισμών που αποσκοπούν σε απρόσωπες, διαφανείς ΄θεατρικές΄ δημόσιες αλληλεπιδράσεις (συναντήσεις) που αποτρέπουν από το άγχος (Erving Goffman) απέναντι στο ανοίκειο και το άγνωστο, και πολύ περισσότερο που επιδρούν στη δημόσια σχεσιακότητα και οικειότητα (Richard Sennett), μπορούν να προσαρμόζονται επίσης ευκολότερα σε στρατηγικές της τέχνης και της αρχιτεκτονικής, επιτελώντας τις κυρίαρχες τάσεις που συμπορεύονται αδιαφοροποίητα με το κύριο ρεύμα.

Αν από τη μια πλευρά το καρτεσιανό μοντέλο ενός επιμερισμένου όργανα-δίχως-σώμα επιστρέφει στο μότο ΄σώμα –μηχανή΄, εντοπισμένου στις επιμέρους τοπικές διεργασίες του, ανοίγοντας περιοχές τροποποιήσεων, πρόσβασης και ελέγχου, πάνω στα διακριτά όρια του ανασχεδιασμού και των στρατηγικών παρεμβάσεων από εξειδικευμένες και οριοθετημένες περιοχές γνώσης (επιστημονικές πειθαρχίες) σε ένα σύνθετο οιονεί πεδίο, -από την άλλη πλευρά, αναδύεται στο προσκήνιο το σώμα που προβάλλει απαιτήσεις δυνητικών (προσωρινών) προσωπικών παρεμβάσεων μέσα από την επέκταση και την προσθήκη, ως θετικές αντιστάσεις, κριτικές πράξεις και ριζοσπαστικές τακτικές που ζητούν την αυτοτροποποίηση και την κατασκευή και διάθεση του σώματος υπέρ της υποκειμενικής ταυτότητας[3].

τελέσεις – τελετουργίες, επιτελέσεις (σαμάνου – μάγου)

Τελέσεις μπορούν να θεωρηθούν οι ευέλικτοι τρόποι της *πολύτροπης τέχνης του πράττειν* (ή *του ποιείν*). (Michel de Certeau). Σε αυτή την περίπτωση αφορούν πολύστροφες διεργασίες της σκέψης με πεδία εφαρμογής *μεταφορικές* (*ποιητικές*) *πρακτικές* που εμφανίζονται στο προσκήνιο[4] στις καθημερινές διαδράσεις και στα καθημερινά ενεργήματα ή στις τελετουργίες. (Marcel Mauss, Erving Goffman, Pierre Bourdieu, κ.α.).
Αν προσανατολίζονται αυτές οι πράξεις[5], ως αυτοσχέδιες θετικές τοπικές παρεμβάσεις[6], στην περιοχή των *λαθρόβιων* επιτελέσεων, νοούμενες (ως *μικροελευθερίες*) για τη φαντασία, ως ρωγμές (σε έναν ήδη ρηγματώδη ιστορικό χρόνο), στα διάκενα (όχι στα περιθώρια) του επίσημου, τότε μπορούν να προκαλούν μικρές ανατροπές στο επίπεδο του καθημερινού, στην βάση μιας προσαρμογής. (Certeau de, 2010).
Οι τρόποι των τελέσεων στο επίπεδο των ανώνυμων πρακτικών συμπεριλαμβάνουν χακτιβιστικές (χάκερ+ακτιβιστικές) λογικές: -παραδρομής, -μεταστροφής, -παράκαμψης, -παρέκκλισης (παραβίασης των νόμων), -θετικής αντίστασης, -οριακής παραβατικότητας.

Οι τελέσεις διακατέχονται από την έννοια της επιτελεστικότητας, ενόσω εξηγούν τα κοινωνικά φαινόμενα τα κατασκευάζουν μέσα από μικρές περιστάσεις (μικρές τελετουργίες) που παρεμβαίνουν στο δίκτυο των κοινωνικών πρακτικών (όπως λ.χ. μια χειρονομιακή διήγηση[7] που μπορεί στην προοπτική της παράστασης να δημιουργεί ένα πεδίο παρεμβατικών ενεργειών). (Certeau de, 1988), (Certeau de, 2010).
Τα ιερά (θρησκευτικά) τελετουργικά συμβάντα απομακρύνονται εμφανώς από την απομίμηση αποκτώντας την ισχύ της πρωτότυπης αναπαραγωγής ενός τυπικού, που διεκδικεί την λειτουργική αυτονομία και αξιώνει τη μοναδικότητα της αυθεντικής εκτέλεσης μέσα

στην κυριολεκτική ζωή, και που έχει όμως αποστάσεις από τη ζωή στο επίπεδο της συμβολικής αναπαράστασης. (Kaprow, 2003).

Όπως αναφέρει ο Marcel Mauss[8] η μαγική πρακτική στις μαγικές επωδές (εξορκισμοί, δεήσεις) εμπλέκει τον επιτελεστικό χαρακτήρα του ομιλιακού ενεργήματος (*speech act*) που έχει ως βάση τις εκφωνήσεις (ονοματοθεσίες), οι οποίες αποτελούν πράξεις.
Οι λεκτικές αυτές τελετουργίες (μέσω του λογοπαίγνιου, της στιχομυθίας και της ονοματοθεσίας) *ονομάζουν πράξεις ή πράγματα και με αυτόν τον τρόπο τα προκαλούν συμπαθητικά,* κάτω από την άποψη ότι *η ίδια η περιγραφή ή η αναφορά της πράξης* (αφήγηση) *αρκεί για να παράξει* (επιτελεστικά) *τόσο την ίδια την πράξη όσο και το αποτέλεσμά της* (Mauss, 2003).
Για τον Mircea Eliade[9] *ο σαμάνος είναι και αυτός ένας μάγος και ένας γιατρός-θεραπευτής και ψυχοπομπός,* -ένα διάμεσο που εξασκεί τη δύναμή του σε θεραπευτικές παραστάσεις και τελετές.
Το βασικό επιτελεστικό λειτούργημα του σαμάνου[10] (ως επαγγελματίας επί πληρωμή) επικεντρώνεται στην ιερουργία της θεραπείας.
Οι μάγοι[11] από την άλλη πλευρά είναι ευκαιριακοί και περιστασιακοί επαγγελματίες, οι οποίοι *δεν διαλογίζονται* και δεν *συμπάσχουν* με το θύμα όπως στο σαμανισμό, παρότι εκτίθενται στον κίνδυνο να καταληφθούν (δαιμονοληψία) από τις κακές δυνάμεις που δεν γνωρίζουν και δεν ορίζουν, τις οποίες καλούν στις τελετουργίες τους.
Αντίθετα οι δυνάμεις του σαμάνου κατευθύνονται συμπαθητικά μέσα από τους ίδιους στην ατμόσφαιρα με πρόθεση να την ελέγξουν (λ.χ. στα φυσικά φαινόμενα). Προστατεύουν τους ανθρώπους από τα μάγια αποσπώντας και απομυζώντας *τα κακοποιά αντικείμενα που ρίχνονται προς τα* πάνω τους (*από τους μάγους*). (Eliade, 1978).

Στις πρακτικές του σαμανισμού, ο ρόλος του σαμάνου είναι διαμεσολαβητικός ως αγγελιοφόρος και φορέας, και μετασχηματιστικός ως εξορκιστής.
Με την επίκληση βοηθητικών πνευμάτων, με τα οποία συνδιαλέγεται επιδιώκοντας να τα επηρεάσει με την προσωπική του επιδεξιότητα, αποσπά απαντήσεις (λ.χ. για την αιτία της αρρώστιας και τη θεραπεία της).
Ο διάλογος που αναπτύσσει με τα πνεύματα σε κατάσταση ασυνειδησίας γίνεται κάποτε αρκετά μονότονος στη μορφή της κυκλικής επανάληψης (λούπας), και οι χοροί του που είναι τελετουργίες, οδηγούν σε συντονισμένους *διαλόγους χωρίς τέλος* (ατέρμονους) *ανάμεσα στον χορευτή σε έκσταση και στους παριστάμενους.* (Eliade, 1978).
Η βασική διαφορά του σαμάνου σε σχέση με τον μάγο είναι ότι οι δυνάμεις του σαμάνου συμμετέχουν συμπαθητικά[12] και τον διαπερνούν ως σωματικές εμπειρίες που κατευθύνονται και ελέγχονται από τον ίδιο. Αντίθετα στις μαγικές πρακτικές η πνευματοληψία και ο διχασμός του μάγου παρουσιάζονται μόνο μια φορά κατά την μύησή του. (Mauss, 2003).
Η μαγική βλαπτική (δαιμονική, μαύρη) επιτελεστική δραστικότητα του μάγου δρα αναλογικά, -είναι μια δύναμη ορθολογικής φύσης, με την έννοια ότι η πρακτική της καθορίζεται από γνώσεις, αναπαραστάσεις και προσομοιώσεις, προσεγγίζοντας σε μεγάλο βαθμό ψευδοεπιστημονικές μεθόδους, συμβουλευόμενους εγχειρίδια και καταλόγους που περιγράφουν κωδικοποιήσεις και ταξινομήσεις μαγικών στοιχείων.
Η μαγική δράση[13] αποδίδει ιδιαίτερη αξία στις ιδιότητες των υπολειμματικών ουσιών οι

οποίες αποτελούν ταμπού (μιάσματα), όπως και οι τόποι των βεβηλώσεων. (Mauss, 2003).

Ο Mircea Eliade επισημαίνει ότι, η εκστατική υπερφυσική ικανότητα των σαμάνων (θνητών) που *είναι κατεξοχήν αντιδαιμονικοί υπερασπιστές*[14] με βασικό ρόλο την προάσπιση της ψυχικής ακεραιότητας της κοινότητας που ανήκουν, κατευθύνεται προς μια θετική λειτουργικότητα απέναντι στην κοινότητα, σε αντίθεση με τις αντικοινωνικές δραστηριότητες του μάγου μαγγανευτή ο οποίος έχει πρόθεση την μαύρη μαγεία. (Eliade, 1978).
Μπορούμε να θεωρήσουμε ότι η μαγική επιτελεστική τελετουργία αντιπροσωπεύει την επίκληση και τον ερχομό του *γεγονότος* ενώ η σαμανική τελετουργία από την άλλη πλευρά, διεκδικεί την δυνητική επιτελεστικότητα της σύναψης ενός οιονεί *συμβάντος* που προσκαλεί τα φαινόμενα και τα προκαλεί να επέλθουν (διαλογικά), παρουσιάζοντας κοινά με την πρακτική της περφόρμανς.

καρναβάλι, καρναβαλικότητα (συμμετοχικές διαλογικές επιτελέσεις)

Οι αρχές της καρναβαλικότητας[15] εντοπίζονται στους νομαδικούς Διονυσιακούς εορτασμούς και στα Σατουρνάλια των Ρωμαίων. (Beloff, 2008).
Το δισυπόστατο καρναβαλικό *γέλιο*[16] (ως ίχνος) *είναι ένας συγκεκριμένος τρόπος καλλιτεχνικής θεώρησης και αντίληψης της ζωής*. (Bakhtin, 2000).
Ο Mikhail Bakhtin εντόπισε[17] κάποιες κρίσιμες προϋποθέσεις στην έννοια του καρναβαλιού οι οποίες δικαιολογούν τον διαλογικό (πολυπαραμετρικό) χαρακτήρα του.
Η εικαστικός και ερευνήτρια Laura Beloff αναφέρει ότι ο Mikhail Bakhtin βλέπει στο καρναβάλι στοιχεία εναλλακτικών ανατρεπτικών καταστάσεων (*ο κόσμος άνω-κάτω*) με εμφανείς τις παρεμβάσεις του σατυρικού σχολιασμού απέναντι στο κυρίαρχο σύστημα.
Το καρναβάλι καταδεικνύει την τεχνητότητα όλων των συστημάτων και υπονομεύει τις ιεραρχίες και το κύρος των κοινωνικών τάξεων ενώ παρέχει την αδιαμεσολάβητη σε πραγματικό χρόνο αληθινή εμπειρία την οποία φέρνει το συμβάν.
Προσφέρει εφήμερα την αμεσότητα μιας νέας κατασκευής για τη ζωή και την ανθρώπινη παρουσία, ελεύθερη από συμβάσεις και περιορισμούς, υποδεικνύοντας παράπλευρα πιθανότητες εναλλακτικών (κοινωνικών) κατασκευών (ή μοντέλων)[18]. (Beloff, 2008).
Το διαλογικό οριακό περιβάλλον του καρναβαλιού[19] μεθοδεύεται μέσα από τα στοιχεία, -της οικειότητας, -της μεταβλητότητας, -της ενδεχομενικότητας, -της δυνητικότητας, -της εκκρεμότητας, -της νομαδικότητας, παράγοντας σειρές ανοικτών επιτελεστικών κυριολεκτικών πράξεων που παρεμβαίνουν στην πραγματικότητα και την διακόπτουν εγκαθιστώντας αλλότριους ετεροτοπικούς – ετεροχρονικούς μυστηριακούς τόπους.

Η καρναβαλικότητα ως επιτελεστικότητα (επιτελώντας τον ρόλο που απορρέει από τον χαρακτήρα που υποδύεται ο εκτελεστής) εμπεριέχει: -πειραματικά, -ανατρεπτικά, -απρόβλεπτα, -αντιθετικά, -δισυπόστατα, -αμφίθυμα, -αμφίρροπα (οικεία και σκοτεινά) που έχουν κοινά (λ.χ. στον Fyodor Dostoyevsky) με την αυτοπαρωδία, τη σάτιρα, το σαρκασμό, την ειρωνεία, το κωμικοτραγικό, και το γέλιο, καταργώντας κάθε υπάρχουσα ιεραρχική κοινωνική απόσταση.

Οι Michael Hardt και Antonio Negri επεξεργάζονται την ιδέα της καρναβαλικότητας στην αφήγηση, που όπως αναφέρουν είναι γενεσιουργός της *διαλογικής αφήγησης*[20] και της *πολυφωνικής δομής*[21], και τη συνδέουν επίσης με την έννοια του *πλήθους*[22]. (Hardt, Michael - Negri, Antonio, 2011), (Virno, 2007).
Η καρναβαλικότητα αναφέρουν οι Hardt και Negri στην αφήγηση (στη λογοτεχνία) σημαίνει, διάλογο, πολυφωνικότητα, αντίστιξη και σύγκρουση, -όχι σαν το προϊόν ενός ακατέργαστου νατουραλισμού όπως εμφανίζεται στην πραγματικότητα αλλά ως μια πειραματική μορφή δίπλα στην καινοτομία και στην ουτοπία όπου το αδύνατο γίνεται πραγματικό και τα αδιέξοδα και οι οδύνες της ζωής μετατρέπονται σε γέλιο. (Michael Hardt, Antonio Negri, 2011).

Η Laura Beloff διερευνά την ιδέα του καρναβαλιού ως μια κριτική προσέγγιση που μπορεί να παρεμβαίνει στην υπάρχουσα κοινωνική θέσπιση. Το καρναβάλι όπως αναφέρει υποδηλώνει την τεχνητότητα κάθε κοινωνικής δομής, κρατώντας ζωντανές τις πιθανότητες για αλλαγές, αφήνοντας ενεργό το δυναμικό της έκπληξης παρά όπως ευρύτερα θεωρείται, υποδεικνύοντας τη διακοπή και τη γιορτή, καταστρέφοντας την καθημερινή ρουτίνα. (Beloff, 2008).
Ο επανασχεδιασμός επιτελέσεων[23] (πάνω στην ιδέα της καρναβαλικότητας) έχει αφετηρία τα ιστορικά κινήματα της τέχνης και εμπλέκει: -τις σωματικές τέχνες, -τις επιτελέσεις (*performances*), -τα δρώμενα (*happenings*), -το σχεδιασμό ρούχων. Μπορεί να αποδίδει έμφαση σε σχέσεις -*μεταξύ* ανθρώπων και αντικειμένων, σε διυποκειμενικές και σε διανθρώπινες κοινωνικές σχέσεις, συνδυασμένες παράλληλα με δικτυωμένες τεχνολογίες.
Η καρναβαλικότητα[24] είναι μια κριτική παιγνιώδης συμμετοχική τακτική[25] που ενσωματώνει το δυναμικό της άμεσης αδιαμεσολάβητης ανατροπής.
Η συμμετοχή ακυρώνει την απόσταση μεταξύ του εκτελεστή (*performer*) και του κοινού, καλλιεργώντας τον πολιτισμό της εμπειρίας και της εμπλεκόμενης (πανταχού) *παρουσίας* σε απόσταση από τον δυτικό πολιτισμό που *προσανατολίζεται* παραδοσιακά *στην ανάγκη του παρατηρητή* (*θεατή*) για την συγκρότηση του νοήματος και της ερμηνείας (Beloff, 2008) μέσα από την αποστασιοποιημένη διαμεσολαβημένη εμπειρία, στις παραστασιακές εκδηλώσεις.
Η *καρναβαλική αλληγορία* του *drag αποκαλύπτει εμμέσως την μιμητική δομή του φύλου και τον συγκυριακό χαρακτήρα του,* -και ανήκει στις καρναβαλικές επιτελέσεις, -που διαθέτουν αμφίθυμες πλευρές, -που βρίσκονται ανάμεσα στην παρωδιακή προκλητική ενεργητική δράση (ακτιβισμός) και στην ανέκφραστη παθητική δράση (σύμφυρμα[26]). (Butler, 2009).
Η καρναβαλική πολιτισμική δράση είναι κατασκευαστική για τον εαυτό, ειρωνική και παιγνιώδης, οδηγεί στον επαναπροσδιορισμό της ταυτότητας (λ.χ. *τροπικαλισμός*[27]).

παιγνιώδεις επιτελέσεις

Το παιχνίδι καλύπτει μια διευρυμένη περιοχή που αγγίζει την ανθρωπολογία, την φιλοσοφία την ψυχολογία, την εθνολογία, και είναι κεντρικό γενικότερα στο θέατρο και την *περφόρμανς*. (Allain, Paul - Harvie, Jen, 2006).
Οι μελέτες του κοινωνιολόγου Roger Caillois, του ιστορικού Johan Huizinga και του ψυχαναλυτή Donald Woods Winnicott, αποδίδοντας διαφορετικά περιεχόμενα στους τύπους

του παιχνιδιού, επιχείρησαν να το συστηματοποιήσουν και να το κατηγοριοποιήσουν, δείχνοντας ότι η ρευστότητα και η απουσία ορίων ανήκουν στις ενδημικές λειτουργίες του.
Το παιχνίδι επίσης ορίζεται και ως βιολογική ανάγκη η οποία αποκτά πολιτισμική μορφή στη βάση των αισθητικών και κοινωνικών εκφράσεων[28].
Έχει τη δύναμη να εξασθενίζει την εξουσία μέσα από την παρωδία και το γέλιο και να ασκεί κριτική, κάτι που είναι συνυφασμένο με, -την καρναβαλικότητα, -την διανομή ρόλων (παιχνίδια ρόλων), -τις πλασματικές πραγματικότητες, που συνδέονται με τις αστικές περιπλανήσεις (και το δυνητικό ρίσκο).
Στα παιχνίδια αναπτύσσονται οι εφήμερες ταυτότητες των παικτών όπως η φιγούρα του ταχυδακτυλουργού (*joker*) που μπλοκάρει, ο ρόλος του προβοκάτορα - υποκινητή, ο ρόλος του φαρσέρ (*prankster*).

Ο Johan Huizinga αντιλήφθηκε το παιχνίδι ως μια ελεύθερη *εθελοντική* δραστηριότητα έξω από *την λογικότητα του πρακτικού* και του *΄συνήθη΄ βίου,* -ως μια ΄μη-σοβαρή΄ ενασχόληση που όμως απορροφά ολοκληρωτικά, απόλυτα (και έντονα) τους παίκτες (αν και προσωρινά), υποσχόμενο την έκσταση της απόλαυσης.
Το παιχνίδι *δεν έχει καμία σχέση με την αναγκαιότητα ή την χρησιμότητα* (όπως λ.χ. η μουσική)[29] *με το καθήκον ή την αλήθεια,* καθώς προϋποθέτει ανιδιοτέλεια χωρίς να συνδέεται *με κανένα υλικό συμφέρον ή οικονομικό κέρδος*. (Huizinga, 1989).
Κάθε παιχνίδι διεκδικεί τη μοναδικότητά του αφού εκτελείται κάθε φορά με πρωτότυπο και ξεχωριστό τρόπο μέσα σε *κλειστά όρια* χρόνου-χώρου επεκτεινόμενο συχνά σε ετεροτοπικά (και ετεροχρονικά) πλαίσια[30].
Το παιχνίδι κατορθώνει να διακόπτει τη χρονική συνέχεια, εγκαθιστώντας δικούς του χρόνους και όρους, μέσα από ένα δίκτυο αντιπροσωπευτικών (υποδειγματικών) χώρων αναφοράς.
Ενδεχομένως μπορεί να διακόπτεται ή να αναβάλλεται, αντίθετα προς την τελικότητα και τον τετελεσμένο χαρακτήρα που έχει η τελετουργία, βασιζόμενο όμως επίσης σε προκαθορισμένους κανόνες, ελεύθερα αποδεκτούς από τους συμμετέχοντες, αλλά απολύτως δεσμευτικούς.
Το παιχνίδι διαχέεται όμως επίσης στην πραγματικότητα εμποτίζοντας (διακατέχοντας) την κυριολεκτική πλευρά της ζωής, εκδηλώνοντας σοβαρό, ιερό χαρακτήρα, κατά περίπτωση, ανάλογα με τις επιτελέσεις των τελετουργικών ή των μυσταγωγιών που συνδυάζονται, με τυχερά παιχνίδια (κύβους, ζάρια κ.α.), με πομπές, με χορό, με μουσικές - θεατρικές παραστάσεις, με πότλατς (*potlatch*), με δωροδοσίες κ.α.. (Huizinga, 1989).

Ο Johan Huizinga διαπίστωσε ότι το παιχνίδι εντοπίζεται επίσης στη γλώσσα και στο στραμπούληγμα της σκέψης, -στο διανοητικό βραχυκύκλωμα της γραμματικής παγίδας του γλωσσοδέτη, του αινίγματος και του γρίφου.
Η λύση του γρίφου ενεργοποιεί *απροσδόκητα και αιφνιδιαστικά* τεχνάσματα του νου και συνδέεται με την αρχαία πολύτροπη διαλογική πρακτική Μήτιδα (Μήτις: της αδιέξοδης παγίδας, του ανάστροφου κόμπου ή της θηλιάς).
Επισημαίνει (ο Johan Huizinga) ότι ο διάλογος είναι κάτι το τεχνητό, ένα δημιούργημα της φαντασίας που καταλαμβάνει στη ζωή πεδία του λόγου (λογοτεχνικός διάλογος, φιλοσοφικός διάλογος), με τη μορφή εννοιολογικής κατασκευής και χωρικής διάταξης.

Ο διάλογος (σύμφωνα με τον Johan Huizinga) μπορεί να θεωρηθεί ως μια μορφή τέχνης με παιγνιώδη χαρακτήρα που τροφοδοτεί και άλλες μορφές τέχνης.
Αναπτύσσεται μέσα από λογοπαίγνια, διττούς συλλογισμούς, αμφιλογίες και αναπάντεχες συστροφές του λόγου στις ανταλλαγές (στις συνομιλίες), συχνά παίρνει αγωνιστικό χαρακτήρα και προβάλλει δημόσια τον υπαρχόμενο ανταγωνισμό. (Huizinga, 1989).

Ο Roger Caillois (1958) σχολιάζει ότι στα μηχανικά παιχνίδια[31] με κερματοδέκτη φλίππερ (*flipper*) εκδηλώνεται ένας προβαλλόμενος ανταγωνισμός, που ξεπερνά τα όρια λειτουργίας της συσκευής, που υπολογίζεται στις ανοχές της συσκευής. Η συσκευή του φλίππερ θέτει ως προδιαγραφή τον περιορισμό του *΄tilt΄*[32], ως ένα όριο αγωνιστικής συμπεριφοράς το οποίο δεν μπορεί να παραβιαστεί από τον παίκτη, -που φαντάζει *ως γοητευτική απειλή και ταυτόχρονα ως συμπληρωματικός κίνδυνος*. (Caillois, 2001). Η σχέση με τη συσκευή αποκτά διαστάσεις διαλόγου παρακινώντας τον παίκτη να συνυπολογίζει στα όριά της σε ένα ανεπίσημο αντικανονικό αλλά επιτρέπων *δεύτερο (αντι)παιγνίδι το οποίο προστίθεται* διορθωτικά *στο επίσημο*. (Caillois, 2001).

Ο Richard Schechner συνδέει την *περφόρμανς* με την ηθολογία των αθλημάτων, το παιχνίδι, την τελετουργία, και την τέχνη του παιχνιδιού ρόλων.
Σημειώνει ότι *η περφόρμανς μπορεί να λάβει χώρα οπουδήποτε, κάτω από μια ευρεία ποικιλία περιστάσεων, στην υπηρεσία μιας απίστευτης πανοπλίας διαφορετικών σκοπών* (…) (Schechner, 2003) συνυπάρχοντας με την ανθρώπινη κατάσταση και τα συναισθήματα ή τις ρητορικές που εκδηλώνονται.
Ο Allan Kaprow αναφέρει ότι ενώ η λέξη *΄παίζω΄* κατέχει στη συνείδηση γενικότερα ΄βρώμικη΄ σημασία ως μια δραστηριότητα που δεν είναι σοβαρή, είτε προβάλλοντας την απομιμητική διάσταση της ζωής (σύμφωνα με τον Johan Huizinga) εισάγει και προετοιμάζει στην πραγματικότητα της ζωής από αρκετά νωρίς τους ενήλικες των επόμενων χρόνων[33]. (Kaprow, 2003).

Ο Richard Schechner τοποθέτησε το ρόλο του παιχνιδιού στο κέντρο της ανάλυσής του για τις πρακτικές της *περφόρμανς*.
Οι παιγνιώδεις πρακτικές εισάγονται στην *περφόρμανς* αξιώνοντας ένα πλαίσιο συμφωνίας που αποτελεί τις γενικές γραμμές κοινής αποδοχής μεταξύ των συμμετεχόντων, ως προς τη χρήση συμβάσεων και κανόνων που οργανώνουν το γεγονός της επιτέλεσης. (Allain, Paul - Harvie, Jen, 2006).
Ο Erving Goffman (Loxley, 2007), (Allain, Paul - Harvie, Jen, 2006) διαφωνεί ότι τα υποκείμενα στη συνηθισμένη τους ζωή παίζουν ρόλους χωρίς να γίνονται συνειδητοί δράστες[34] *σε σχέση με τις διαφοροποιημένες κοινωνικές καταστάσεις και τις ιδιαίτερες ανάγκες τους ή τις υποθετικές ιεραρχίες* που προβάλλονται. (Allain, Paul - Harvie, Jen, 2006). Διαφωνεί επίσης ότι προσποιούνται, όσο επίσης ότι έχουν την ευκολία να επιλέγουν τον ρόλο τους και τον τρόπο που θα τον εκτελέσουν.
Σημειώνει ότι προκειμένου να αναλάβουν τα υποκείμενα στη ζωή οποιαδήποτε κοινωνική θέση, είναι ουσιαστικά προαπαιτούμενο να ακολουθήσουν μια συγκεκριμένη κοινωνική διαδικασία, κάτι που είναι περίπου *σαν παιχνίδι ρόλων*. (Loxley, 2007). Δεδομένου ότι *είναι κεντρικό το παιχνίδι των αναπαραστάσεων για το ποιοι είμαστε στην ύπαρξή μας*.

Η μεταμοντέρνα σκέψη επέκτεινε την ιδέα του Erving Goffman αξιώνοντας ότι δεν υπάρχει κάποια παγιωμένη ή σταθερή ταυτότητα, και πως ακόμη και το βιολογικό φύλο (το οποίο δεν ταυτίζεται με τον σεξουαλικό προσανατολισμό ή την ανατομία, όπως πρότεινε η Judith Butler) αποτελεί μια κατασκευή ή κάτι σαν παιχνίδι. (Allain, Paul - Harvie, Jen, 2006).
Το παιχνίδι στις πρακτικές των επιτελέσεων της περφόρμανς, *ορίζει και αναιρεί, αποκρύπτει και επαναφέρει, διαχωρίζει και ενσωματώνει*, μέσα σε μια ακτίνα σύνθετων και πολλαπλών αντιθετικών συνδέσεων χωρίς σταθερό νόημα, ρίχνοντας το βάρος στο συνεχές ενδιαφέρον των συμμετεχόντων πέρα από μια γραμμική εξελικτική μορφή πλήρους κατανόησης όλων των σταδίων μέσα από επακριβείς ορισμούς για τα συμφραζόμενα.

Ο Ervin Goffman στη μελέτη του για την πρόσωπο-με-πρόσωπο αλληλεπίδραση έδωσε έμφαση επίσης στα παιχνίδια[35].
Αναφέρθηκε στις παιγνιώδεις δευτερεύουσες συναντήσεις που συμβαίνουν παράλληλα με την κυρίως ασχολία ενός παιγνιδιού στις κοινωνικές συναθροίσεις, σε ένα δευτερεύον επίπεδο ανάπτυξης κοινωνικού χώρου, ο οποίος συγκεντρώνει τα χαρακτηριστικά κοινής *΄μεμβράνης΄* να περιβάλει την υποομάδα.
Επιπλέον, πέρα από την σωματική αμεσότητα που διεκδικούν οι παράλληλες αυτές κοινωνικές εφήμερες συναρθρώσεις, ο Ervin Goffman σημείωνε ότι κάθε παράπλευρη δραστηριότητα πολλές φορές απαιτεί την ουσιαστική συνολική ψυχοβιολογική νοητική απορρόφηση των συμμετεχόντων και την σοβαρή προσήλωση και κινητοποίησή τους, σε αντίθεση με το παιχνίδι που προβάλλει ως μια απλούστερη ψυχαγωγική δραστηριότητα.
Αυτό το οργανικό σύστημα αλληλεπίδρασης, παράλληλα και ταυτόχρονα με την κύρια ασχολία του παιχνιδιού, παίρνει τη μορφή μιας αναπτυσσόμενης παιγνιώδους κατάστασης που διαπερνά το κοινωνικό γεγονός της συνάντησης πετυχαίνοντας να θεσμοθετεί επιμέρους περιφερειακά παιχνίδια (παίγνια) μέσα από συναρθρώσεις μικρότερων ομάδων που δεν επιζητούν *΄παίκτες΄* αλλά *΄συμμετέχοντες΄*.
Οι *΄συμμετέχοντες΄* μάλιστα στα περιφερειακά αυτά (κοινωνικά παίγνια) ενδέχεται να λαμβάνουν πρωταγωνιστικούς ρόλους στη συνάντηση ακόμα και αν δεν έχουν καμιά συμμετοχή ή ρόλο στον κυρίως αγώνα του παιχνιδιού.
Η εμπλοκή τους επενδύεται γύρω από μια περιστασιακή παιγνιώδη ελαφρότητα που υποβαθμίζει τη σοβαρότητα της κυρίαρχης εκδήλωσης του παιχνιδιού που υπερκαθορίζει την περίσταση. (Goffman, 1996 σ. 111).
Οι παράλληλες δευτερεύουσες αυτές παιγνιώδεις δράσεις προκύπτουν χωρίς σχέδιο, εκτός των κανόνων του παιχνιδιού και εμφανίζονται στο περιθώριο (σύμφωνα με τον Ervin Goffman) ως εναλλακτικές δυνατότητες διαλόγου που πετυχαίνουν μικρές κοινωνικές συμμαχίες[36].

Όμως οι ακούσιες αυτές επαφές ενώ συνιστούν απειλή για την κυρίαρχη δράση του παιχνιδιού που θέτει το ισχύον πλαίσιο της συνάντησης, ταυτόχρονα λειτουργούν ως *΄βαλβίδες ασφαλείας΄* εκτόνωσης ή αποσυμφόρησης, απορροφώντας τις εντάσεις μέσα από τις ΄μεταδράσεις΄ (οι οποίες ξεκινούν από το παιχνίδι), -τις εμπιστευτικές ΄συνωμοτικές΄ παράλληλες συνεννοήσεις στα πλαίσια της *΄μεμβράνης΄* που προσφέρουν οικειότητα. (Goffman, 1996 σ. 141).
Οι αυθόρμητες συναρθρώσεις (-ομαδοποιήσεις) των μελών στις παράλληλες συναντήσεις

αποκτούν ακόμη και ισχύ επαναπροσδιορισμού (Ervin Goffman) της κυρίαρχης περίστασης (του παιχνιδιού) και κατορθώνουν σε μεγάλο βαθμό να έχουν ανεξαρτησία και ουσιαστικό περιεχόμενο το οποίο μπορεί να τροφοδοτήσει τους όρους της κυρίαρχης πράξης, αποδίδοντας περιεχόμενα και νοήματα στη γενικότερη συνάντηση.
Η παράλληλη δραστηριότητα εμπεριέχοντας τελικά ουσιώδη χαρακτήρα, φιλοδοξεί να ανατρέψει τον προμελετημένο από κανόνες, τυποποιημένο χαρακτήρα του παιχνιδιού και των προκατασκευασμένων συμβάσεων που το συνοδεύουν, ανάλογα όπως και τα τυπικά κοινωνικά τελετουργικά. (Goffman, 1996).

εικαστικές σωματικές επιτελέσεις

Κάτω από την επιτελεστική αντίληψη παραγωγής χώρου στις εικαστικές σωματικές τέχνες, το σώμα γίνεται η βάση της διάνοιξης της εμπειρίας του χώρου.
Ο οικείος σωματικός χώρος αποτελεί το στοιχείο προσέγγισης χώρου: *-ως πεδίου ενέργειας, -ως φυσικού χώρου, -ως κατασκευάσιμου χώρου, -ως σωματικού χώρου, -ως συμμετοχικού χώρου* (Coldberg, 1975) που διαρρηγνύεται, παραβιάζεται (Anzieu, 2003) και εξαπλώνεται.
Η RoseLee Coldberg[37] προσεγγίζει τη σωματική δράση στις εικαστικές τέχνες μέσα από τις περιπτώσεις των μοντέρνων παραδειγμάτων δουλειάς (που εμπεριέχουν κίνηση).

.1. το *ενεργειακό πεδίο* (εικαστικές εγκαταστάσεις)
Αφορά την εμπλοκή των σωμάτων στον χώρο μέσα από τις αφηγηματικές δράσεις που αναπτύσσουν (παρά τον εντοπισμό τους σε αυτόν).
Ο εικαστικός Vito Acconci περιγράφει μια περιοχή[38] γύρω από το σώμα *σε έναν κύκλο* (που επεκτείνεται στον χώρο) την οποία αποκαλεί *΄ενεργειακό πεδίο΄* (*powerfield*)[39] -ένα πεδίο ενέργειας *που εμπεριέχει όλες τις δυνατές διαδράσεις του σώματος στον φυσικό χώρο.* (Coldberg, 1975).
.2. ο *φυσικός χώρος* (εικαστικές εγκαταστάσεις)
Ο εικαστικός Dennis Oppenheim χειρίζεται την έννοια του ΄φυσικού χώρου΄ στη βάση ότι η καλλιτεχνική δουλειά γίνεται ο τόπος για να διερευνήσει ορισμένες σχέσεις ανάμεσα στο σώμα και στον χώρο που το περικυκλώνει. (Coldberg, 1975).
.3. ο *κατασκευασμένος* φαινομενολογικός *χώρος* (εικαστικές εγκαταστάσεις)
Ο εικαστικός Bruce Nauman παρέχει στον θεατή διαδοχικά ερμηνευτικά και αντιληπτικά μέσα εμπειρίας για την αναγνώριση, την πρόσληψη και την εντύπωση του χώρου (τις διαδικασίες ίδρυσής του).
Χειρίζεται το γεγονός ότι ο ανενεργός παθητικός θεατής μπορεί να μετατραπεί σε ενεργό μέσα από την εικαστική δουλειά, εφόσον ο κατασκευασμένος εικαστικός χώρος κινητοποιεί με ασυνήθιστο τρόπο τον λειτουργικό μηχανισμό του θεατή. (Coldberg, 1975).
.4. ο *σωματικός χώρος* (χορός - σωματικές δράσεις)
Στον χορό οι χορευτές επιστρατεύουν μια *διπλή συνείδηση* (όπως ο ζογκλέρ), πρώτα επιβεβαιώνοντας με τη μνήμη τους την εσωτερική (επαναλαμβανόμενη) επιτελεστική κίνηση του σώματός τους και σε επόμενο επίπεδο αποπροσανατολίζοντας (αποεντοπίζοντας) το σώμα τους από τη συγκεκριμένη αυτή επιτελούμενη δραστηριότητά τους στον χώρο[40].
Η κιναισθητική[41] (συνολική) μετακίνηση κάτω από την αίσθηση της εσωτερικής σωματικής

κίνησης παίζουν σημαντικό ρόλο για την αλλαγή της δυναμικής σχηματοποίησης του σώματος[42].
Σε αυτό το πλαίσιο η Trisha Brown[43] αναζήτησε άμεσες χωρικές σωματικές εμπειρίες χρησιμοποιώντας την αστική κλίμακα (κτήρια κ.α. εγκαταστάσεις) ως εμπόδια τα οποία θα πρέπει το ανθρώπινο σώμα να τα υπερβεί αναρριχώμενο στις κάθετες όψεις, πέρα από την κανονικότητά του και ενάντια στην έλξη της βαρύτητας.
.5. ο *συμμετοχικός χώρος* του θεατή (εικαστικές εγκαταστάσεις)
Πρόκειται για τον κοινό συμμετοχικό χώρο που αναπτύσσεται από την εισαγωγή του ακροατηρίου στις εικαστικές δράσεις απαλείφοντας τα συμβατικά όρια του εκτελεστή – ακροατή[44], παραγωγού – καταναλωτή (πομπού - δέκτη).

παρεμβατικές σωματικές κριτικές επιτελεστικές δράσεις

Στην πραγματική ζωή το (μεταφορντικό) *πλήθος* των εργαζόμενων[45] (αναφέρει ο Paolo Virno) είναι ένα *πλήθος* από *δεξιοτέχνες* ΄εκτελεστές΄ (Virno, 2007) που συνεργάζονται σε-σχέση-με άλλους εργαζομένους κάτω από μορφές: -επικοινωνιακών συνεργατικών αλληλεπιδράσεων, -κοινωνικών σχεσιακών δράσεων, -υποκειμενικών συμμετοχικών διαδικασιών, στα πλαίσια μιας γενικής (διάχυτης) δημόσιας διάνοιας.
Η *περφόρμανς* στα πλαίσια της αναπτυσσόμενης δημόσιας δράσης συγγενεύει με την πολιτική[46] όπως και με το μοντέλο της συνεργασίας στην εργασία. (Virno, 2007).
Ο Brian Holmes[47] διερευνά το βάθος και τη δύναμη της πολιτικής δράσης όπως αυτή προβάλλεται στην τέχνη της *περφόρμανς* λόγω της αποτελεσματικότητας που παρουσιάζει εξαιτίας της συμβολικής της λειτουργίας.
Μια από τις πιο ισχυρές πιθανότητες για την τέχνη θεωρεί ότι σήμερα είναι ο συνδυασμός της τέχνης με την θεωρητική κοινωνιολογική και επιστημονική έρευνα, στη βάση μιας αντίληψης για την αισθητική μορφή ότι αυτή μπορεί να επηρεάζει τις συλλογικές διαδικασίες, ενώ σε σχέση με την έρευνα αυτή, ότι μπορεί να αποκανονικοποιείται μέσα από την τέχνη και να ανοίγεται σε κριτικά μονοπάτια.
Η πολιτική δημόσια δράση που απορρέει από την πλευρά της τέχνης έχει *επιτελεστική* ισχύ, με την έννοια ότι μεταμορφώνει εκείνους όσους συμμετέχουν από πρόθεση, χωρίς να περιορίζονται αυστηρά οι παραγόμενες μορφές της δράσης στη σφαίρα του καλλιτεχνικού συμβολικού πεδίου, εισβάλλοντας τροποποιητικά και στα περιεχόμενα της ευρύτερης κοινωνικής δημόσιας ζωής.
Οι πολιτικές αντιπαραθέσεις στον δημόσιο χώρο απαιτούν το ρίσκο της παρουσίας της σωματοποιημένης εμπειρίας, και επιζητούν ένα είδος ριζοσπαστικής παρεμβατικής εμπλοκής από τους συμμετέχοντες (ίσως και παραβατικής).

Ο Paulo Freire[48] στην αποικιοκρατική κριτική που άσκησε προς το εκπαιδευτικό σύστημα σημείωνε ότι οι άρχουσες ελίτ ενθαρρύνουν τον καταπιεζόμενο στην παθητικότητα και συντηρούν την έλλειψη της αυτοεπίγνωσής του, καλλιεργώντας καταποντισμένες, κυριαρχούμενες και καταπιεσμένες συνειδήσεις, -παράγοντας διχασμένες και αποξενωμένες υπάρξεις που αντικρίζουν την πραγματικότητά τους μέσα από τον δυνάστη τους.
Τόνιζε πως η κυριαρχούμενη αυτή συνείδηση εκμεταλλεύεται σε επόμενο επίπεδο από τους

κυρίαρχους, μέσα από την άσκηση προπαγάνδας που μυθοποιεί την αυτόχθονα σκέψη, εσωτερικεύει τους μύθους, και δημιουργεί φόβο για την ελευθερία και σύμπλεγμα ενοχής και κατωτερότητας.
Με αυτόν τον τρόπο η εκπαίδευση εγκαθιστά και δικαιολογεί ως αναγκαιότητα την κατοχή – (την κατάκτηση) φαντάζοντας ως μεσσιανική υπόσχεση σωτηρίας η οποία έρχεται από-τα-πάνω, διαπλέκοντας διαφορετικούς μύθους για τον κόσμο (από την πλευρά του δυνάστη), υποβιβάζοντας ακόμη περισσότερο το αίσθημα της ελευθερίας. (Freire, 1977).

Σε αυτή τη βάση οι κυρίαρχοι χρησιμοποιούν τους καταπιεζόμενους πατερναλιστικά (αντιδιαλογικά), κατασταλτικά, περιποιητικά, κάτω από το κλισέ της γενναιοψυχίας ή της γενναιοδωρίας (από την ελίτ) και της ευγενούς φιλανθρωπίας τους, η οποία είναι εγγενής στην πολιτισμένη ταυτότητα του άποικου και προσφέρεται ως αρωγή.
Οι κυρίαρχοι στις ιδρυματικές αυταρχικές δομές τις οποίες έχουν εγκαθιστούν, παράγουν ένα δισδιάστατο διφορούμενο υποκείμενο που είναι το προϊόν και ταυτόχρονα το έδαφος της εκπαίδευσης (εμποτισμένο από μύθους) που φιλοξενεί και αναπαράγει τον εισβολέα.
Οι καταπιεσμένοι οικειοποιούνται τον ρόλο του δυνάστη τους, προσεγγίζοντας αλλοτριωμένοι την πραγματικότητα, από την οπτική των εισβολέων, διχασμένοι με το ένα μέρος του *Εγώ* τους να βρίσκεται μέσα στην κυνική ΄ανεπηρέαστη΄ πραγματικότητα και το άλλο μέρος τους να βρίσκεται έξω από τον εαυτό, χαμένο σε μυστηριώδεις μεταφυσικές πεπρωμένες δυνάμεις.
Η επιτελεστική αλλοίωση του εαυτού συνεχίζει να προβάλλεται και στην κατάσταση της μελλοντικής ανεξαρτησίας τους, όταν επιδιώκουν να προσομοιάσουν στους κατόχους τους (καταπιεστές), ανακυκλώνοντας τις υπάρχουσες συμπεριφορές και τις καταπιεστικές συντηρητικές δομές, οι οποίες βρίσκονται σε λανθάνουσα κατάσταση στην κοινωνία ως κατάλοιπα που αναδύονται σε έκτακτες περιστάσεις. (Freire, 1977).
Η αποικιοκρατία *κατασκευάζει μορφές ετερότητας που διαχειρίζονται διαρκώς τις ροές της* ταυτότητας διακρίνοντας το αποικισμένο υποκείμενο ως άχρονη και αμετάβλητη ποσότητα. (Hardt, Michael - Negri, Antonio, 2002).

Η έννοια της πολιτιστικής εισβολής καθώς και η ανταγωνιστική αντίφαση της επιτελεστικής κοινωνικής δομής (Freire, 1977) επισημαίνεται και σχολιάζεται κριτικά (στα όρια της πολιτικής των σωματικών πρακτικών) από δεικτικές παρωδιακές επιτελέσεις (υπερ)ταύτισης σε παραστασιακές πράξεις που εκδηλώνονται στον δημόσιο χώρο (του περπατήματος, του ντυσίματος, της ομιλίας κ.α.) που ανήκουν στον κυρίαρχο επιτελεστικό ΄λόγο΄ του κάτοχου.
Σχεδιάζονται πράξεις *κριτικών παρωδιακών επιτελέσεων* από τις ανατρεπτικές επαναλήψεις των αυθεντικών πρότυπων, μέσα από ελαφρά αλλοιωμένους υπερτονισμούς στοιχείων (αποδεικτικές χειρονομίες, επιφάσεις κ.α.), που αντιπαραβάλλουν τις πρωτότυπες εκφραστικές ταυτότητες με τον ταυτισμένο μηχανισμό.
Επιδιώκουν τη συγκρότηση μιας αλλοιωμένης παράλληλης δεικτικής παρωδιακής ταυτότητας (αντιαποικιακής κ.α.) μέσα από την αμφισβήτηση στη βάση της επινοημένης ταυτότητας που οδηγεί σε νέα συμφραζόμενα[49] και σε συνεχείς μετατοπίσεις και πολλαπλασιασμούς (ακυρώσεις) μέσω των ρευστών ανασημασιοδοτήσεων. (Butler, 2009).
Οι επιτελέσεις αυτές μέσω της ασυμφωνίας *μιμούνται τον ίδιο τον μύθο της αυθεντικότητας* (Butler, 2009) λειτουργώντας ως αντιφατικοί μηχανισμοί (υπερ)ταύτισης, που ανακατεύουν

την απομίμηση με προβαλλόμενα εμβληματικά στοιχεία τα οποία ΄αξιοποιούν΄ υπάρχοντα στερεότυπα.
Η συνήθεια στην παθητική επιτέλεση (του φύλου, ή του σώματος) για την αναπαραγωγή των υπαγορευμένων κανόνων ή προτύπων αποτελεί κεντρικό ζήτημα που έρχεται ως *απάντηση ή αντίδραση* από διαφορετικές ανατρεπτικές επιτελεστικότητες (επιτελέσεις μοναδικοτήτων). (Michael Hardt, Antonio Negri, 2011).
Μέσα από τη διαδικασία της (υπερ)ταύτισης κατασκευάζουν την ψευδαίσθηση ενός πρωταρχικού εσωτερικού έμφυλου εαυτού παρωδώντας τον μηχανισμό αυτής της κατασκευής.
Η πρόθεση αυτών των επιτελέσεων είναι η αποφυσικοποίηση και η δραματοποίηση του πολιτισμικού και πολιτικού μηχανισμού παραγωγής μιας ψεύτικης ενότητας γύρω από το παραδειγματικό μοντέλο του εαυτού, (του βιολογικού, -κοινωνικού, -ανατομικού, διπολικού φύλου), που συγκλίνει σε μια συνολική συγκροτημένη και μοναδική κατασκευή που επιτελείται παρόμοια στρατηγικά από επαναληπτικές πράξεις.
Η Judith Butler θεωρεί ότι *η παρωδία δεν είναι από μόνη της ανατρεπτική* (λ.χ. η εκφραστικότητα της έμφυλης ταυτότητας) αλλά χρησιμοποιείται για την προαγωγή ή την ανάδυση των πολιτικών της απελπισίας και του αποκλεισμού. (Butler, 2009).
Οι πολιτισμικές ανατρεπτικές ακτιβιστικές πρακτικές (*culture jamming, drag*[50]) ως *επιτελεστικές πρακτικές* τοποθετούνται στην περιοχή της διπλής αντίφασης που παράγεται από την *αντιστροφή ανάμεσα στην ανατομία του δρώντος και στο φύλο που επιτελείται δηλώνοντας ότι «το φαίνεσθαι είναι απατηλό»*. (Butler, 2009).

διαλογική νομαδική περφόρμανς και τακτικά μέσα: παραδείγματα

παράδειγμα:

- Η ομάδα Electronic Disturbance Theatre (EDT)[51] είναι μια μικρή συλλογικότητα κυβερνο-ακτιβιστών και καλλιτεχνών (αυτόνομη κολεκτίβα) που προσανατολίζονται στην ανάπτυξη της θεωρίας και της πρακτικής στη βάση της *Ηλεκτρονικής Πολιτικής Ανυπακοής* (*Electronic Civil Disobedience* -ECD) (CAE, 1996) και της *Πολιτικής Ανυπακοής*[52] (David Thoreau).
Οι (EDT) στοχεύουν στην προαγωγή τρόπων αντίστασης που προέρχονται από το μέσο του ηλεκτρονικού υπολογιστή. Οι πρακτικές που ακολουθούν εντοπίζονται στις πολιτικές μιας εμβέλειας καλλιτεχνικών κινημάτων που σχετίζονται με τα *τακτικά τεχνοπολιτικά μέσα* (*tactical media*) επιδιώκοντας τη σύζευξη των δράσεων στον δυνητικό και στον κυριολεκτικό χώρο.
Σχολιάζουν τη δημοκρατική ουτοπική ρητορική που περιβάλει το διαδίκτυο, ενισχύοντας επικοινωνιακά ευάλωτες και περιθωριοποιημένες τεχνολογικά, ομάδες, παρέχοντας ηλεκτρονικά εργαλεία πρόσβασης και αντίστασης μέσα από τη δομή του διαδίκτυου.
Δραστηριοποιούνται στις διατομές, -των ριζοσπαστικών πολιτικών θεωριών, της τέχνης της *περφόρμανς* και του σχεδιασμού λογισμικών στον ηλεκτρονικό υπολογιστή, κατασκευάζοντας συσκευές *Ηλεκτρονικής Πολιτικής Ανυπακοής* (ECD) για ένα δίκτυο που ονομάζεται Flood Net.
Αυτές οι συσκευές βασίζονται στην ανάπτυξη του λογισμικού *URL Floodnet*, το οποίο

παρέχουν οι *Critical Art Ensemble,* και χρησιμοποιείται για τον κατακλυσμό και το μπλοκάρισμα εχθρικών -αντίπαλων τόπων στο διαδίκτυο μέσα από την αποστολή διαδικτυακών διευθύνσεων στους διακομιστές.
Οι (EDT) μέσα από τη συσκευή Flood Net προωθούν κατά κύριο λόγο συλλογικούς τρόπους συμμετοχής στο επίπεδο της πλατφόρμας προς μια παγκόσμια μαζική *Ηλεκτρονική Πολιτική Ανυπακοή*[53] στα πλαίσια τακτικών ευθείας δράσης.

παράδειγμα: (βλ. κεφ. 3 §παραδείγματα)

- Οι CAE (Critical Art Ensemble) σημειώνουν ότι η τεχνολογική ανάπτυξη προκαλεί φόβο και ανησυχία σε αρκετούς, πιστεύοντας ότι στο μέλλον η τεχνολογία θα τους αντικαταστήσει. Αυτή η ανησυχία θεωρούν ότι προκύπτει από την αναγκαία πραγματικότητα στην οποία ζητιέται η συνύπαρξη με την τεχνολογία σε όλο και περισσότερο συμβιωτικές σχέσεις. (CAE, 1996).
Οι σύγχρονοι Λουδίτες[54] (αναφέρουν οι CAE) δε μισούν πια την τεχνολογία (δεν είναι αντιτεχνολόγοι μηδενιστές ή αντάρτες) αλλά αντίθετα νιώθουν άνετα μαζί της, την ίδια ώρα που δεν την αποδέχονται, δίχως όμως να θέτουν ερωτήματα γύρω από τις διαμεσολαβημένες από την τεχνολογία μορφές σχεσιακότητας.
Αν ο πρωταρχικός προορισμός του *τεχνοπολιτικού σώματος* (*cyborg*) (σύμφωνα με τους CAE) τρομάζει τη σκέψη λόγω του ότι οι τάξεις του γραφειοκρατικού και του τεχνοκρατικού μετατρέπονται σε *cyborg* (λ.χ. στρατιωτική βιομηχανία), δευτερογενώς αυτό το πετυχαίνει το *cyborg* από τον συνδυασμό της οργανικής υποδομής με την πρόσκαιρη τεχνολογική σούπερ-κατασκευή. (CAE, 1996)

Οι (CAE) προσανατολίζουν τη δράση και τη θεωρητική σκέψη τους σε ένα νομαδικό μοντέλο ανάπτυξης της τέχνης κάτω από τον ρόλο για τον εικαστικό ως *νομαδικό πολιτισμικό εργάτη* στην αρένα της πολιτισμικής παραγωγής όπου το κοινό συμμετέχει στη *γέννηση της δημόσιας τέχνης*. (CAE, 1996).
Η *νομαδική περφόρμανς* συλλαμβάνεται από τους (CAE) αντίθετα προς τους γραφειοκρατικούς ιεραρχικούς μηχανισμούς ρουτίνας του μνημειακού πολιτισμού (που δεν αναλαμβάνει κανένα ρίσκο).
Η *διαλογική πολιτισμική δράση τους* συμβαίνει στα χωρικά παροδικά διάκενα των δυνάμεων της (μικρο)διαχείρισης, της αυτόνομης δράσης, και του πανικού, καλλιεργώντας οριακούς τόπους πιθανότητας. (CAE, 1996).
Η καλλιτεχνική νομαδική δουλειά τους στην *περφόρμανς* αναμιγνύεται στο σύστημα της καθημερινής ζωής, από το οποίο αφαιρούν (όπως αναφέρουν) την καταπιεστική ρουτίνα της καθημερινής ζωής.
Εξηγούν ότι η *νομαδική δράση* τους θα πρέπει να κατανοηθεί ως αδιαμεσολάβητη ή άμεση πράξη (πέρα από το μοντέλο του φημισμένου περφόρμερ-καλλιτέχνη), -που δεν απαιτεί και δεν αξιώνει προγενέστερη εμπειρία[55] από τους συμμετέχοντες στην *περφόρμανς* πετυχαίνοντας μια διευρυμένη αυτοδύναμη (DIY) συμμετοχή.
Δηλώνουν ότι κινητήριος δύναμη για να οικειοποιηθεί οποιοσδήποτε τις τακτικές νομαδικές δράσεις τους, είναι η απλή διάθεση και η επιθυμία να συμβούν αυτές σε οποιονδήποτε τόπο. Υποστηρίζουν ότι κάθε τόπος είναι βάσιμος (για κάτι τέτοιο) χωρίς να απαιτείται η

απόκτηση άδειας προκειμένου να οριστούν χώροι κοινωνικής σημασίας και δημόσιας επαφής, αφού όλες οι επικράτειες προσφέρονται δυνητικά ως τόποι αντίστασης (λ.χ. τουριστικοί τόποι, τόποι υπερ-κατανάλωσης κ.α.).
Προτείνουν διακυμάνσεις στις δράσεις, από επεξεργασμένες και δαπανηρές μέχρι τελείως απλές και πειραματικές, οι οποίες οδηγούν προς άγνωστες εκβάσεις. (CAE, 1996).

Οι (CAE) συνδέουν τις *διαλογικές* πρακτικές με τις τακτικές τους αναφέροντας ότι υπάρχουν δύο τύποι *νομαδικής πολιτισμικής δράσης* (οι οποίες έχουν διανύσει ιστορία) και αποτελούν βιώσιμες τακτικές προς την επίτευξη ενός δημοκρατικού συμμετοχικού πολιτισμού.
.1. Ο πρώτος τύπος *νομαδικής δράσης* επιδιώκει τον διάλογο, προσανατολίζεται στην διαδικασία και είναι επιτελεστικός. Η κάθε επιλεγμένη δράση σε μια δεδομένη κοινωνική κατάσταση επιδιώκει να προκαλέσει συνθήκες διαλόγου ανάμεσα σε τυχαίους συμπαραγωγούς.
.2. Ο δεύτερος τύπος *νομαδικής δράσης* επιδιώκει επίσης τον διάλογο, και ποικίλει ανάλογα με το προϊόν (τέχνημα) που υλοποιείται.
Αναπτύσσεται σε δημόσιους χώρους υλοποιώντας κάποιον προσιδιάζοντα τοποειδικό σκεπτικισμό στον χρήστη από σενάρια που θέτουν ερωτήματα ή αξιώσεις σε σχέση με την κατάσταση και την κοινή εμπειρία που βιώνεται στη δημόσια σφαίρα, όπου κανείς μπορεί να συμμετέχει συγχρονίζοντας την κοινή επιθυμία του. (CAE, 1996).

Οι (CAE) απορρίπτουν τον μονολογικό μονοφωνικό πολιτισμό και δεν αναγνωρίζουν στερεότυπα στη διάκριση δημόσιου και ιδιωτικού[56].
Αξιώνουν ότι η ιδέα του δημόσιου χώρου αποτελεί έναν μύθο διεκδικώντας τη συλλογική κοινωνική διαχείριση από τους συμμετέχοντες της κάθε κατάστασης ή του συμβάντος.
Ενθαρρύνουν τις *περφόρμανς* πέρα από τα προσωπικά καλλιτεχνικά ιδιώματα, προς παραγόμενες διαδικασίες (ή αυτοκατευθυνόμενες δράσεις) που εγκαθιστούν ισότιμη παρουσία στον χώρο με την άσκηση διατύπωσης λόγου από όλες τις πλευρές.
Θεωρούν ότι έτσι μπορεί να αναδυθεί, ώστε να αρθεί, η περιοριστική συνθήκη που επιβάλλεται από εκείνους οι οποίοι παίρνουν την ευθύνη να αστυνομεύσουν μια περιοχή αξιώνοντας άμεσα την τοπική της οργάνωση, και σε όσους δρουν αυτόνομα μέσα από την ελεύθερη βούληση και άσκηση λόγου. (CAE, 1996).
Αυτά τα στοιχεία (αναφέρουν οι CAE) καθορίζουν τελικά τη διάρκεια της *περφόρμανς*, αν θα συμβεί *διάλογος* ή όχι, είτε αν ο εκτελεστής (*performer*) θα ενσωματώσει στο σενάριο που σχεδιάζει επί τόπου και επί τούτου, τις αντιδράσεις για την ανάκτηση του δημόσιου χαρακτήρα και τις διενέξεις πάνω στη δικαιοδοσία του λόγου απέναντι στην επιβολή αστυνόμευσης.

Ο *διάλογος* και η παιδαγωγική (σύμφωνα με τους CAE) μπορούν να συμβούν στις καταστάσεις όπου η κάθε καλλιτεχνική δουλειά συντονίζει και καλλιεργεί συνθήκες εμπλοκής για το κοινό μέσα σε μια προσχεδιασμένη ΄παραβατική΄ δράση που απελευθερώνει τις συμπεριφορές απορρίπτοντας την κλειστή ορθολογική εντολή (νόμιμη διαχείριση), οδηγώντας σε κοινωνική διάδραση και σε αληθινή αντίσταση ή διεκδίκηση στιγμών αυτονομίας[57].
Ο αντίλογος της *πολιτισμικής αντίστασης* στο σύστημα – τέχνη είναι ότι δεν αρκεί το

αντικείμενο που προβάλλεται ή κατανοείται στα πλαίσια της τέχνης, μέσα στο κλειστό αυτό σύστημα, αλλά αντίθετα χρειάζεται να εξουδετερωθεί το μονολογικό του περιεχόμενο που προέρχεται από τις αξίες: -της διαφύλαξης της παράδοσης, -της πνευματικής ιδιοκτησίας για εκμετάλλευση, -της εδαφικότητας και, -του μνημείου. (CAE, 1996).
Συνεπώς το πρόβλημα (όπως αναφέρουν οι CAE) συνεχίζει να υπάρχει όταν η τέχνη κατανοείται στην εμβέλεια της παράδοσης αλλά και όταν προτείνεται ως μορφή *αντι-τέχνης* στο επίπεδο του εσωτερικού ανακυκλώσιμου διαλόγου και όχι στη βάση μιας νέας κριτικής αίσθησης, έξω από τις παραμέτρους της παραγωγής της πολιτισμικής βιομηχανίας στο σύστημα-τέχνη, αφού η τέχνη από μόνη της (για τους CAE) δεν ανοίγει κάποια κουβέντα (δεν θέτει ζητήματα για συζήτηση). (CAE, 1996).

επιτέλεση πεδίου, υπερκειμενικές διαλογικές αφηγήσεις: ρόλοι

Η παραγωγή *κοινοτικής περφόρμανς πεδίου*, που αφορά τον τόπο της κοινότητας, αποσκοπεί στην ενεργοποίηση ενός δημόσιου διαλογικού πεδίου, το οποίο επιδιώκει να κινητοποιήσει και να ζωογονήσει η *περφόρμανς*.
Η κοινοτική *περφόρμανς* ως τοποειδική παρέμβαση φέρνει σε επαφή αρχιτέκτονες, λογοτέχνες, καλλιτέχνες (εικαστικούς, χορευτές, ηθοποιούς, μουσικούς) με ανθρώπους από την κοινότητα (την τοποθεσία) για την κατανόηση της ταυτότητας, του πνεύματος και των παραδόσεων του τόπου, ώστε να διαμοιραστούν οι συλλογικές ιστορίες παράγοντας κοινές εμπειρίες.

Οι επιτελέσεις μπορούν να ενεργοποιούν αδρανείς χώρους και να κινητοποιούν αρχιτεκτονικά κελύφη σε αστικά τοπία, μέσα από σωματικές δράσεις, αφηγήσεις, διαδραστικές κατασκευές που αναπαράγουν εμβιώνοντας συλλογικές ιστορίες γύρω από τις ντόπιες μυθολογίες και τα αναδυόμενα ίχνη από το παρελθόν.
Η διαλογικότητα επεκτείνει τα όρια της διανομής των ρόλων μεταξύ δρώντων καλλιτεχνών και άλλων εμπλεκόμενων για την ανάμειξη της πραγματικής δημόσιας και ιδιωτικής ζωής μέσα και από άλλες φανταστικές, επίπλαστες αφηγήσεις που παρεμβαίνουν σχεσιακά στην ανάμειξη των χαρακτήρων.
Παράλληλα επιδιώκεται η ενεργοποίηση της αυτογνωσίας σε μια θεραπευτική παρεμβατική βάση επιτελέσεων στο επίπεδο της κατανόησης της φύσης του εαυτού ως ρευστής (εναλλαγές ρόλων).

παράδειγμα:

Η Μαρία (η εικαστικός Sophie Calle) είναι η ηρωίδα του Paul Auster που χρησιμοποίησε όπως αναφέρει ο συγγραφέας, μερικά επεισόδια από τη ζωή της ως θέμα, για να δημιουργήσει στα διηγήματά του μια οριακά φανταστική *persona*, από μια πραγματική.
Στις αφηγήσεις του Paul Auster η Μαρία πραγματοποιεί τις ίδιες *τελετουργίες* – αφηγήσεις με την πραγματική Sophie, ενώ η Sophie σε επόμενο επίπεδο έχει την ευκαιρία από την άλλη πλευρά ως εικαστική καλλιτέχνης, να συλλάβει ή να επινοήσει τα εικαστικά της έργα μέσα από αυτές τις αφηγήσεις που ενέπνευσαν τον συγγραφέα.

Η εικαστικός Sophie Calle (όπως η ίδια αναφέρει), *κεντρισμένη από τη σωσία της*, είχε μετάτρεψε το μυθιστόρημα του Paul Auster, *Λεβιάθαν* (Auster, 1995) *σε* ζωντανό παιχνίδι[58], στο οποίο παρέμβαινε αντίθετα προς την πραγματική ζωή της, συμμετέχοντας η ίδια ως φανταστικός χαρακτήρας και παράλληλα ως συγγραφέας – επιτελέστρια των ενεργειών της, στη δημιουργία ενός *μείγματος πραγματικότητας και φαντασίας*. (Auster, 2005).
Η Sophie Calle φρόντισε να παρακολουθήσει με συνέπεια τους κανόνες που επινόησε και εισήγαγε ο συγγραφέας Paul Auster στο πορτρέτο του για την Μαρία, όπως και τις προσωπικές οδηγίες του.
Η Μαρία (Sophie Calle) ενέπλεκε στις πράξεις της την ανταλλαγή ρόλων[59], σχεδόν σε όλα τα σχέδια και στάδια που επεξεργάζονταν την εικαστική δουλειά της[60].

επιτελέσεις: οδηγίες, οδηγός (DIY ανοικτό εγχειρίδιο, μαγειρική συνταγή)**, εκφωνήσεις, αντίγραφα**

Η ιδέα του εγχειρίδιου στις εικαστικές πρακτικές στη μορφή οδηγιών που χειραφετούν και κατευθύνουν διαδικασίες μπρικολάζ (μετασχηματισμούς και επεκτάσεις σε έτοιμα στοιχεία [61]) εγκαθιστά την ανοικτή πληροφορία μέσα από διαλογικές πράξεις μεταπαραγωγής.
Το εικαστικό εγχειρίδιο των οδηγιών αποτελεί συνέχεια του ανατρεπτικού κινήματος Fluxus, (από το΄60) που ενσωμάτωνε οδηγίες σε στάδια της δουλειάς, σε χωρικές και χρονικές εκφράσεις που απόκτησαν μορφή στην *περφόρμανς* και στην ταχυδρομική τέχνη (*mail art*) (πάνω σε μια γενικότερη φιλοσοφία που βασίζονταν στον Zen-Βουδισμό).
Αντίθετα το μοντέρνο τεχνικό εγχειρίδιο κατευθύνονταν με άλλο τρόπο (σε σχέση με την δημιουργική ανοικτή χρήση του πρακτικών της τέχνης) αποβλέποντας στο κεντρικό μοντελοποιημένο εργαλιακό σύστημα χειρισμού της αγοράς (πατέντα).

Ο ιστορικός Peter Bürger αναφέρει για παράδειγμα, ότι οι οδηγίες του ντανταϊστή Tristan Tzara ή οι υποδείξεις του σουρεαλιστή André Breton συχνά είχαν τον χαρακτήρα συνταγής. Σε αυτές τις περιπτώσεις (όπως αναφέρει) η συνταγή *θα πρέπει να εκληφθεί εντελώς κυριολεκτικά,* ως παραπομπή προς το υποκείμενο (το κοινό) στην εφαρμογή μιας προτεινόμενης δραστηριότητας.
Όμως αυτή η παραγωγή κατά την άποψή του Peter Bürger *δεν θα πρέπει να κατανοείται ως παραγωγή τέχνης, αλλά να συλλαμβάνεται ως μέρος μιας απελευθερωτικής βιωματικής πρακτικής* και ως χειρισμός. (Bürger, 2010).
Αντίθετα προς τον αισθητισμό (όπως αναφέρει) στον οποίο είναι έκδηλη η κοινωνική του αναποτελεσματικότητα, η ιδέα της πρωτοπορίας συμπεριλάμβανε νέες πρακτικές με βάση την τέχνη, επιδιώκοντας να συνδεθεί με την υπάρχουσα κοινωνία στα πλαίσια της τέχνης (παρουσιάζοντας βέβαια το κενό λόγω της έλλειψης σκοπού).
Έτσι εμφανίζεται για την πρωτοπορία από την μία πλευρά να μην θέλει να είναι διαχωρισμένη από την πραγματικότητα και την κοινωνία, ενώ από την άλλη πλευρά να περιορίζεται στο δικό της μονοσήμαντο εσωτερικό πλαίσιο αυτονόμησης, χάνοντας την ικανότητα να παρεμβαίνει ουσιαστικά ακόμη και εκεί, παρά μόνο ασκώντας μια αμφισβητούμενη κριτική. (Bürger, 2010).

Όπως επισημαίνει η ιστορικός τέχνης Anna Dezeuze για την εικαστικό Alison Knowles, στην *περφόρμανς* που έδωσε[62], το σύνολο των οδηγιών της *μαγειρικής της συνταγής που συνέταξε είναι ένα είδος ελάχιστου κειμένου οδηγιών που προσδιορίζεται από μια εσωτερική οικονομία.* Στην περίπτωση της *περφόρμανς*, η συνταγή μεταχειρίζεται στη συνοπτική μορφή της πληροφορίας όπου ο ρόλος της είναι να λειτουργεί γενικά χωρίς να εξασφαλίζει, ή να προσδιορίζει συγκεκριμένα συστατικά, ή προέλευση, με απόλυτο τρόπο, είτε ως προς την τεχνική της εκτέλεση.
Η εικαστική συνταγή αποβλέπει σε ένα αποτέλεσμα χωρίς να θέτει αυστηρά κριτήρια αχρηστεύοντας τελικά τις οδηγίες ή την ίδια την συνταγή.
Είναι αυτονόητο πως η ιδέα της μαγειρικής συνταγής γίνεται περισσότερο πρόσφορη και χαρακτηριστική στο Fluxus (σημειώνει η Anna Dezeuze) παρά στις εικαστικές μαγειρικές πρακτικές της μεταπαραγωγής, της *΄σχεσιακής αισθητικής΄* του Nicolas Bourriaud.

Η εικαστική συνταγή Fluxus παρουσιάζει σε σχέση με την κυριολεκτική μαγειρική συνταγή ειδικότερα, τέσσερα (4) κοινά σημεία:
.1. *Τα πνευματικά δικαιώματα στις* μαγειρικές συνταγές *είναι συνήθως συλλογικά, αν όχι ανώνυμα* (επίσης είναι και εντοπισμένα και συσχετισμένα με τον τόπο) κάτι που συμβαίνει αντίστοιχα με τις συλλογικές παραγωγές του Fluxus που επιδίωκαν *μια αυξημένη συμμετοχική εξάρτηση από τον αναγνώστη* (θεατή).
.2. Οι μαγειρικές συνταγές μεταφέρονται προφορικά (ή μέσα από δημοσιεύσεις) κάτι που αποτελεί επίσης κεντρικό θέμα σε αρκετές ενορχηστρώσεις των Fluxus.
.3. Μεταξύ της διαδικασίας εκτέλεσης και του αποτελέσματος παρουσιάζεται μια σφιχτή σχέση, τόσο στις μαγειρικές συνταγές όσο και στις πράξεις του Fluxus[63].
.4. Η μαγειρική συνταγή (όπως και η συνταγή Fluxus) *λειτουργεί ως ένα εργαλείο* (*μεταξύ και άλλων*) *στα πλαίσια μιας συνολικής διαδικασίας χωρίς να μπορεί να απομονωθεί ως ένα αυτόνομο αντικείμενο*.
Η μαγειρική συνταγή αποτελεί *απαραίτητο τμήμα ενός ευρύτερου, αρκετά σύνθετου δικτύου που ενσωματώνει συστατικά, εφαρμογές, χώρους,* τοποθεσίες (τρόπους οικογενειακής ζωής), πλαίσια *παράδοσης και καινοτομίας* (…). (Dezeuze, 2006).

Οι στόχοι των νέων επιμελητικών πρακτικών αποβλέπουν στην ανακατασκευή ορισμένων πρωτότυπων έργων από υλικό που έρχεται από το παρελθόν[64].
Στην περίπτωση των έργων του Helio Oiticica[65] η έρευνα επικεντρώνεται, στο αδημοσίευτο και δημοσιευμένο υλικό, στις προσωπικές σημειώσεις από σημειωματάρια, στις περιγραφές και στις οδηγίες, στα σχέδια των λεπτομερειών, στα σκίτσα, στις αδημοσίευτες φωτογραφίες του αρχείου και των εκθέσεων, σε μικρά μοντέλα –μακέτες, στις προσωπικές εμπειρίες και στις αναμνήσεις που καταθέτουν οι πρώην συνεργάτες του. (Brett, 2007).
Η αντιγραφή, η αναδημιουργία, η αναπαραγωγή και η ανακατασκευή παλαιότερων έργων, ανεγείρουν με νέους τρόπους ζητήματα επανερμηνείας και απόστασης από το πρωτότυπο έργο κάτω από καινούργια πλαίσια[66].

Ο Otto von Busch αντιλαμβάνεται το εγχειρίδιο ως έναν απελευθερωτικό και δυνητικό *διαλογικό* οδηγό, διάφανο προς τη γνώση, για διεπαφή και χειρισμό, ο οποίος καλεί σε συμμετοχή και εμπλέκει ενεργά σε διαδικασίες παραγωγής, μέσα από την βήμα-προς-βήμα

πληροφόρηση που παρέχει ή τεκμηριώνει. (Busch, 2005).
Το *απελευθερωμένο εγχειρίδιο*, απελευθερώνει την πληροφορία του στην δυνητικότητα, επεκτείνεται προς επόμενες εκδόσεις και ενημερώσεις από την κοινότητα, λειτουργώντας *ως ένα εργαλείο χειρισμού της πραγματικότητας που αναφέρεται σε αρκετά διαφορετικά επίπεδα* (όπως *φυσικά και προσομοιωμένα*). Υλοποιείται από διαγώνια συστήματα σκέψεων, διαθέτοντας παράλληλα πρακτικό και συμβολικό (μη-υλικό) περιεχόμενο. (Busch, 2005).
Το ανοικτό εγχειρίδιο έχει την ικανότητα, πέρα από την περιγραφή τρόπων, επίσης της κατασκευής μεθόδου καθοδήγησης στους χρήστες, οι οποίοι κάνουν μεταφράσεις (ανα)παράγοντας καθοδηγούμενοι δικούς τους τρόπους. Αποβλέπει στη χειραφετημένη ανταλλαγή της πληροφορίας μέσα από την παροχή βοήθειας, προτρέποντας στην αυτόνομη δράση και στην προώθηση της ανάληψης πρωτοβουλιών.
Οι οδηγίες του εγχειρίδιου ως μεταβαλλόμενου οδηγού συνεχίζουν να (μετα)παράγονται στις προτεινόμενες καθοδηγούμενες πράξεις οι συμπεριφορές που εισηγείται.

Το εγχειρίδιο για τον Otto von Busch είναι ένας απελευθερωμένος οδηγός[67] χωρίς συγκεκριμένο στυλ, είναι *ένα εργαλείο πλοήγησης ή καθοδήγησης προς πιθανές εφευρέσεις* που καλλιεργούνται *μέσα από έναν άγνωστο χώρο δράσης*. (Busch, 2005). Εξασφαλίζει μέσα στην ανοικτότητά του διαγώνιες διελεύσεις (*–μεταξύ*) οι οποίες διέρχονται από την εξασφαλισμένη πορεία των προδιαγεγραμμένων ή υλοποιημένων βημάτων που προτείνει. Προσεγγίζεται ως ένα ανοικτό πρόγραμμα που μπορεί να εφαρμόζεται για να προωθήσει τη μεταμόρφωση, την αναμόρφωση ή τον μετασχηματισμό υπαρχόντων πραγμάτων, προσχεδιασμένων αντικειμένων, ενός προϊόντος ή εμπορεύματος, μέσα από τον κριτικό (χάκερ) επανασχεδιασμό τους, -*τη φυσική αναδιάταξη έτοιμων μερών συσκευών όσο επίσης και τον επανα-προγραμματισμό ή την ενεργοποίηση μιας εικόνας* (*ή ενός μύθου*) *που μπορεί να προκαλέσει μια νέα ΄αύρα΄ στα πράγματα*. (Busch, 2005).

Η καταλληλότερη προσέγγισή του ίσως είναι να το χρησιμοποιήσει κανείς ως ανοικτό *συνεργατικό εργαλείο πλοήγησης* που η συνεισφορά του να ενσωματώνεται στο αποτέλεσμα. (Busch, 2005).
Σύμφωνα με τον Otto von Busch το εγχειρίδιο διατηρεί μια συμβιωτική λογική στάση μέσα στο σύστημα, επαναεισάγοντας ανεξάρτητες δημιουργίες ασταθών και ανοικτών κατασκευών. Οι πρακτικές της αναμόρφωσης ή της μετατροπής που εκδίδουν ορισμένες οδηγίες ενθαρρύνουν σε ένα βαθύτερο επίπεδο τη σχέση συνειδητής διάδρασης μεταξύ υποκειμένου (δημιουργού) και αντικειμένου. Η προσδοκιά στην οποία επενδύει ο Otto von Busch είναι να επιφέρουν ρήξη οι πρακτικές της καθοδήγησης από τις οδηγίες του εγχειρίδιου στο επίπεδο της μικρο-πολικής της ζωής ως ανατρεπτικά εργαλεία απέναντι στην *διαπαθητικότητα*[68] ή στην *ριζική μετριότητα* (Busch, 2005) που διακατέχουν την καταναλωτική κοινωνία του θεάματος (ή του *ηθικού πανικού*).

Σε σχέση με τη δραστηριότητα (DIY) ο Otto von Busch διακρίνει στην πράξη της αναμόρφωσης μια πιο συνειδητή δράση που δεν είναι απαραίτητα συνδεμένη με κάποια χρήση, αλλά αφορά μια δράση αλλαγής – μετατροπής η οποία επιτυγχάνεται παράλληλα στο φυσικό αλλά και στο φανταστικό επίπεδο. (Busch, 2005).
Η πρακτική της (DIY) καθοδήγησης συνδέεται επίσης με τις ακτιβιστικές πρακτικές της

ανάκτησης κοινών υποδομών, συλλογικών και υποκειμενικών πράξεων, ή άλλων εφήμερων διαθέσεων ή αναγκών, και εμπλέκεται οργανικά στη μεθόδευση και στο σχεδιασμό των τρόπων διανομής και διάθεσης. (Busch, 2005).

Ο Otto von Busch διακρίνει ανάμεσα στον *οδηγό-ΙΚΕΑ* και στον *οδηγό-μαγειρικής* τρεις (3) σημαντικές δομικές ιδεολογικές διαφορές οι οποίες έχουν να κάνουν:
.1. με τις στρατηγικές της προώθησης και της διάθεσης του προϊόντος στην αγορά,
.2. με τα πνευματικά δικαιώματα που είναι συνδεμένα με την προστασία και την οικονομική εκμετάλλευσή τους (και όχι με την ελεύθερη διάθεση και διακίνηση της πληροφορίας σε δίκτυα διαμοιρασμού και ανταλλαγής, σε κοινές βιβλιοθήκες, στην ανοικτή πηγή),
.3. με την πολιτική στάση που κρύβεται πίσω από την παθητική ένταξη, ή την δημιουργική εμπλοκή των πολιτών, σε διαφορετικούς τύπους δημοκρατιών. (Busch, 2005).

Συγκρίνοντας αυτούς τους δύο οδηγούς (τον *οδηγό-ΙΚΕΑ* με τον *οδηγό-μαγειρικής*), εμφανίζεται γενικότερα η κατάσταση που σχετικά παρόμοια εργαλεία ή μέσα μπορούν να αντιπροσωπεύουν δύο αντίθετες λογικές που κυμαίνονται από τον απελευθερωτικό οδηγό μέχρι τον παθητικό χειρισμό, είτε ανάμεσα στη δημοκρατική μορφή της οικονομίας της ανακύκλωσης και στην κατανάλωση υλικών και πολιτισμών.

.Α. Ο *οδηγός-ΙΚΕΑ* (όπως αναφέρει ο Otto von Busch) είναι κλειστός μέσα στη συγκεκριμένη εφαρμογή του πακέτου και των οδηγιών του (ένα εργαλείο για τον εαυτό του). Αποτελεί μια ιδεογραμματική, με όρους οικονομίας, απεικόνιση, χωρίς κείμενο, που περιγράφει εικονογραφικά, μια πειθήνια, παθητική διαδικασία, η οποία εκτελείται σειραϊκά (με συγκεκριμένη σειρά) είτε αλυσιδωτά προαπαιτούμενα βήματα που ουσιαστικά αντικαθιστούν μόνο κάποιες από τις μηχανές στο εργοστάσιο.
Ο οδηγός αυτός απευθύνεται σε μια μεγάλης εμβέλειας διαφορετικούς χρήστες-ιδιοκατασκευαστές οι οποίοι ανήκουν σε διαφορετικές κουλτούρες και κοινωνικές διαστρωματώσεις. Προγραμματίζει εκ των προτέρων, ένα καλά προσχεδιασμένο αποτέλεσμα, μέσα από το προσομοιωμένο σύστημα προκατασκευής των προμονταρισμένων και δοκιμασμένων στοιχείων, που αναπαράγονται γρήγορα και εύκολα μετά από την συναρμολόγησή τους στα χέρια των καταναλωτών.
Συνήθως ο οδηγός εσωκλείει και παρέχει επίσης εργαλεία ή ελαφριά σύνεργα για το μοντάρισμα, κατσαβίδια κ.α. παρόμοιου τύπου, τα οποία όμως δεν μπορούν να επιφέρουν δραστικές αλλαγές ή τροποποιήσεις στο προϊόν (Busch, 2005) (όπως θα έκαναν λ.χ. τα πριόνια, τα τρυπάνια κ.α.) και προορίζονται για το συγκεκριμένο προϊόν μόνο, ή για μια σειρά παρόμοιων προϊόντων της ίδιας εταιρείας.

.Β. Ο *οδηγός-μαγειρικής* από την άλλη πλευρά αποτελεί έναν (*μεμονωμένο οδηγό*), ανοικτό σε προσωπικές αναγνώσεις, χωρίς σειρά, και σε ουτοπικές ερμηνείες, που απελευθερώνει και χειραφετεί τον εμπλεκόμενο, παρέχοντάς του κίνητρα πέρα από αυτόν, ως ένα εργαλείο που λειτουργεί σε συνδυασμό με άλλα στοιχεία που θα πρέπει να βρεθούν.
Υπό αυτή την έννοια μπορεί να θεωρηθεί ως ένας ενεργός πράκτορας έρευνας ή ένας σύμβουλος αγοράς που αποσκοπεί στην τελική εικόνα του φαγητού, το οποίο προβάλει μέσα από την ελεύθερη ερμηνευτική εκτέλεση της συνταγής που προτείνει.

Προϋποθέτει τον πειραματισμό και την ενεργή δημιουργική εμπλοκή γύρω από τον πολιτισμό ή το σύστημα που εισάγει σε μια ανοικτή διαδικασία χωρίς σταθερό πρότυπο που καλύπτεται από ένα εύρος δράσεων και εκτροπών. (Busch, 2005).
Η διευρυμένη γνώση που παράγεται στις πράξεις της μαγειρικής παρασκευής, από την υιοθέτηση προσωπικών τακτικών και την διαγώνια εισαγωγή, αυτοσχέδιων εμπειρικών πρακτικών, παρέχει βελτιωμένες συνταγές, παραλλαγές και διασκευές, νεότερες εκδόσεις σε ένα περιβάλλον ανταλλαγής και διάθεσης της πληροφορίας.

[1] που συνοδεύονταν ιστορικά από τις πράξεις της καταστροφής του *potlatch*.
[2] την άποψη (*the wrong place*) της ΄λάθος τοποθεσίας΄ την πρότεινε στην κριτική της η Miwon Kwon.
-Βλ. βιβλ.: Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, (2004).
[3] Βλ.: Anne Balsamo, Rossi Braidotti, Elisabeth Grosz, Judith Butler, Donna Haraway.
[4] όπως το να κάνεις πράγματα με τον δικό σου τρόπο, -οδηγίες χρήσης, -περπατήματα, πορείες και ασυνήθιστοι τρόποι διέλευσης -περάσματος από κάπου όπου δεν παρέχεται ή δεν επιτρέπεται η πρόσβαση, -χωρικές και μνημονικές πραγματώσεις τόπων, -καταγραφές νεότερων ιχνών και παλιότερων απολιθωμάτων (αρχειακές διαδικασίες ενεργοποίησης της λήθης), -εύρεση ασυνήθιστων χώρων για εκφωνήσεις, -λαϊκή κουλτούρα, -οικογενειακές πρακτικές, κ.α. συνδυασμούς.
[5] Βλ. βιβλ.: Paul Ricoeur, *Η αφηγηματική λειτουργία,* (1990). Αθήνα: Καρδαμίτσα.
-Βλ. βιβλ.: Jean Maisonneuve, *Οι τελετουργικές πράξεις,* (2008). Αθήνα: Δαίδαλος-Ι.Ζαχαρόπουλος.
-Βλ. βιβλ.: Ludwig Wittgenstein, *Γλώσσα, Μαγεία, Τελετουργία*, (1990). Αθήνα: Καρδαμίτσα.
-Βλ. βιβλ.: Pierre Bourdieu, *Η αίσθηση της πρακτικής,* (2006). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
[6] με τον τρόπο που χειρίζονταν κάποιο ινδιάνοι που οικειοποιούνταν παραφράζοντας τις τελετουργικές παραστάσεις των αποικιστών τους.
[7] λ.χ. ομιλιακά ενεργήματα, πράξεις εκφωνήσεων (*speech acts)*, ονοματοδοσίες, κ.α. που είναι προφορικές δράσεις που αποτελούν σωματικές παρεμβάσεις.
-Βλ. βιβλ.: Πάνος Κούρος, *Πράξεις συνεκφώνησης: κείμενα για την αρχιτεκτονική της τέχνης,* (2008). Αθήνα: futura.
[8] Ανθρωπολόγος και κοινωνιολόγος. (1872 -† 1950).
[9] Ιστορικός των θρησκειών, φιλόσοφος και καθηγητής στο Πανεπιστήμιο του Σικάγο. (1907-†1986).
[10] Ο Mircea Eliade αναφέρει ότι ο αρχαϊκός *σαμανισμός* αντίθετα προς την *μαγεία* αφορά μια τεχνική της έκστασης που βασίζεται στην τέχνη του περάσματος από μια κοσμική περιοχή σε άλλη.
Ο σαμάνος αποκτά τις επίκτητες ικανότητές του συνοδεία νοσηρών φαινομένων για τον ίδιο, τα οποία επιστρατεύουν (ενεργοποιούν) τη μαντική του ενόραση και την διορατική του δύναμη. Υποτάσσεται στη διδασκαλία του δασκάλου του και περνάει μυητικές δοκιμασίες οι οποίες τον διευκολύνουν να εισχωρήσει στον μεταφυσικό κόσμο και να οικειοποιηθεί εκστατικές σωματικές πνευματικές τεχνικές έχοντας άμεση προσωπική εμπειρία των υπερφυσικών του δυνάμεων (παθαίνοντας και ο ίδιος) όταν επιστρατεύει και εκδηλώνει τη δύναμή του. Επιδίδεται σε προσευχές διαθέτοντας ή εγκαταλείποντας το σώμα του με την έκσταση και τον διαλογισμό. (Eliade, 1978).
[11] Η μαγεία σύμφωνα με τον Marcel Mauss πράττει: Αφορά κάθε *τελετουργία που δρα άμεσα* αναγκαστικά και αυτόματα, -είναι *εξόχως δραστική* και επαναλήψιμη. Αντίθετα προς τον σαμανισμό *δρα χωρίς την ανάγκη μεσολάβησης κάποιου πνευματικού παράγοντα,* -χαρακτηρίζεται ως *ιδιωτική, απόκρυφη, μυστηριακή, και τείνει στο απαγορευμένο* και στη δεισιδαιμονία.
Η πρακτική της εντοπίζεται στην παράτυπη τελετουργική τέχνη της παρασκευής μιγμάτων αποσκοπώντας στην αλλαγή μέσα από αναλογικές μεταδόσεις ιδιοτήτων συσχετισμένων στο πεδίο, ενώ διακατέχεται από έναν προληπτικό και επιθετικό χαρακτήρα που εκφράζεται από εξιλαστήριες θυσίες και βεβηλώσεις. Οι προφορικές μαγικές γνώσεις μεταβιβάζονταν από άτομο σε άτομο στην ίδια οικογενειακή γραμμή όπως και τα ετερόκλητα δυσοίωνα αντικείμενα, οι συνταγές, τα τάματα, τα αινίγματα, οι προλήψεις, τα ξόρκια, τα φυλακτά κ.α.. (Mauss, 2003).
[12] Η απόσπαση της ψυχής του σαμάνου από το σώμα του (ο διχασμός του) επαναλαμβάνονται σε κάθε τελετουργία, ενώ οι σκοτεινές δυνάμεις που προσκαλεί δρουν έξω από εκείνον χωρίς να έχει συνείδηση ή εμπειρία της ισχύος τους. Η ψυχοσωματική κατάσταση του σαμάνου του επιτρέπει να προτάσσει το σώμα του απέναντι σε δυνάμεις που το διαπερνούν (όπως και κατά τη μύησή του) και να λειτουργεί ως αγωγός διαθέσιμος σε διάλογο (με τα ουράνια πνεύματα που τον κατοικούν, τον κυριεύουν και τον καταλαμβάνουν).
[13] Ο μάγος παραβιάζει την απαγόρευση μέσα από αρνητικές ενεργητικές, συμπαθητικές, εξ επαφής, (όχι για τον μάγο αλλά για το θύμα, το μέσον ή το υλικό) ομοιοπαθητικές, μιμητικές, αναλογικές, αναπαραστατικές τελετουργίες (άμεσες ή έμμεσες) που στηρίζονται πάνω στην αρχή της ομοιότητας (και της αναλογίας), ότι *το όμοιο παράγει το όμοιο* (ή το αντίθετό τους). Οι τελετουργίες βασίζονται στην προσομοίωση και την εξομοίωση και, στην αρχή της συνάφειας όπου *το μέρος ταυτίζεται με το όλον*, και εκδηλώνονται ως συμπυκνωμένη ουσία που επεκτείνεται σε αντικείμενα. (Mauss, 2003).
Η τελετουργία των μάγων *δεν είναι λογικής έκβασης,* είναι *φτωχή σε επινοήσεις,* ενώ χαρακτηρίζεται ανοργάνωτη, ασυνάρτητη, αλλόκοτη, παρά φύση. Ο μάγος θεωρείται υποταγμένος συνεχόμενα στις

κακές δυνάμεις που καλεί. (Mauss, 2003).
[14] *Καταπολεμούν εξίσου τους δαίμονες, τις αρρώστιες, και τους μαγγανευτές.* (…) *Γενικά μπορούμε να πούμε ότι ο σαμάνος υπερασπίζεται: τη ζωή, την υγεία, τη γονιμότητα, τον κόσμο του «φωτός», -εναντίον του θανάτου, της αρρώστιας, της στειρότητας, της κακοτυχίας και του κόσμου του «σκότους».* (Eliade, 1978).
[15] *Το μυστικιστικό Διονυσιακό ρεύμα μοιάζει να έχει τελείως διαφορετική δομή από τον σαμανισμό: ο βακχικός ενθουσιασμός δεν μοιάζει καθόλου με την σαμανική έκσταση*. (Eliade, 1978).
[16] Βλ. βιβλ.: Henri Bergson, *Το γέλιο, δοκίμιο για τη σημασία του κωμικού,* (1998). Αθήνα: Εξάντας-Νήματα.
-Βλ. βιβλ.: Charles *Baudelaire*, *Περί της ουσίας του γέλιου, και γενικά περί του κωμικού στις καλές τέχνες*, (2000). Αθήνα: Άγρα.
[17] Η καρναβαλικότητα όπως αναφέρει η ερευνήτρια Laura Beloff θεωρητικοποιήθηκε από τον Mikhail Bakhtin μέσα από την πιο σημαντική θεωρία εντός του λογοτεχνικού κριτικισμού, εστιάζοντας στον μεσαίωνα και στην παράδοση της αναγέννησης στην Ευρώπη.
[18] Εμπλέκει διαφορετικά στοιχεία που αναδομούν το υποκείμενο όπως: στοιχεία έκπληξης και απόλαυσης, -στοιχεία και πτυχές αμφισεξουαλικότητας και απελευθέρωσης από τους επιβεβλημένους ρυθμιστικούς στερεοτυπικούς ρόλους των φύλων και τις εμμονές γύρω από το αλλόκοτο και παράξενο σώμα, -στοιχεία αμφιθυμίας που βασίζονται στην έμφαση των αντιθετικών πολυπολικών χαρακτηριστικών και της συνύπαρξης αντιφατικών πλευρών, -στοιχεία πολυφωνικότητας (πολυφωνικού διαλόγου) απέναντι στον μονολιθικό μονοφωνικό πολιτισμό.
[19] Σύμφωνα με τον Mikhail Bakhtin *η καρναβαλοποίηση κάνει εφικτή τη δημιουργία μιας ανοικτής δομής στον μεγάλο διάλογο, -επιτρέπει να μεταφερθεί η κοινωνική αλληλόδραση μεταξύ των ανθρώπων σε μια υψηλότερη πνευματική και ψυχική σφαίρα,* (…) *συμβάλει στην άρση των ορίων ανάμεσα στα είδη* και *διαλύει την απομόνωση*. (Bakhtin, 2000).
[20] Αποδίδουν στην *διαλογικότητα της αφήγησης* του Fyodor Dostoyevsky τα ίχνη ενός *πολυφωνικού μηχανισμού* που κατάγεται από τη *λαογραφία του καρναβαλιού και την καρναβαλική θεώρηση του κόσμου*. (Hardt, Michael - Negri, Antonio, 2011).
[21] Βλ. βιβλ.: Mikhail Bakhtin, *Ζητήματα της ποιητικής του Dostoyevsky*, (2000). Αθήνα: Πόλις.
[22] Το *πλήθος* συντίθεται από μοναδικά ετερόκλητα ελεύθερα υποκείμενα τα οποία συγκλίνουν στην παραγωγή ενός κοινού (χώρου –χρόνου) σε επικοινωνία και ανταλλαγή (-σε δίκτυο). (Bakhtin, 2000).
[23] Θεωρεί ότι ο σχεδιασμός επιτελέσεων μπορεί να προσανατολιστεί προς τις πειραματικές κατασκευές που φοριούνται. Οι πρακτικές στην τέχνη που ενσωματώνουν φορετές τεχνολογίες, ακολουθούν δικά τους κριτήρια που φαίνεται να είναι αντίθετα προς τις κοινότυπες επιδιώξεις όπως: -τη σκόπευση στη λειτουργικότητα, -την εξαφάνιση του μικρο-υπολογιστικού υλικού και, -την ενδυματολογική εμφάνιση, ενώ η αυθύπαρκτη παρουσία τους στο παρόν απομακρύνει τις επιτελεστικές αυτές πρακτικές από την απόσταση της αναπαράστασης και του συμβολικού. (Beloff, 2008).
-Βλ. βιβλ.: Stephen Willats, *Multiple Clothing*: *Designs 1965-1999,* (1965).
[24] Στην καρναβαλική αισθητική κάθε πράγμα κυοφορεί με το αντίθετό του, προς αντίρροπες κατευθύνσεις –διαθέσεις, *παραβιάζοντας* με αυτόν τον τρόπο την *μονολογική* απάντηση που κρύβεται στην δήλωση *αληθές-ψευδές, που είναι τυπική στον δυτικό* αποδεικτικό – επαληθευτικό *χαρακτήρα του ρασιοναλισμού του Διαφωτισμού*. (Beloff, 2008).
[25] Το καρναβάλι *θεωρείται συμμετοχικό θέαμα που εξαφανίζει τα όρια μεταξύ θεατών και εκτελεστών. Ενώ δεν είναι ουσιαστικά περφόρμανς υπάρχει όμως αυτό το στοιχείο μέσα του ισχυρά, ώστε κάθε θεατής συμμετέχει ως* κανονικός *εκτελεστής*. (Beloff, 2008).
[26] Η Judith Butler παραπέμπει στον κριτικό λογοτεχνίας και θεωρητικό Fredric Jameson.
Αυτός αναφέρει ότι «*το σύμφυρμα,* (…) *είναι μια ουδέτερη πρακτική μιμητισμού, χωρίς το απώτερο κίνητρο της παρωδίας, χωρίς την σατυρική παρόρμηση, χωρίς γέλιο, χωρίς την λανθάνουσα αίσθηση ότι υπάρχει ακόμα κάτι κανονικό σύμφωνα με το οποίο η μίμηση γίνεται μάλλον κωμική. Το σύμφυρμα είναι ανέκφραστη παρωδία, παρωδία που έχει χάσει το χιούμορ της*». (Butler, 2009).
[27] Ο *τροπικαλισμός* ήταν το πολιτιστικό εικαστικό κίνημα της Βραζιλίας, το ΄60, το οποίο αυτοπροσδιορίζονταν ως *΄καρναβαλοποίηση΄* του πολιτισμού (ασκώντας κοινωνικοπολιτική κριτική). Ανήκε στον χώρο της αντι-τέχνης που θεσπίζονταν *΄΄πέρα από τα μουσεία και τις αίθουσες τέχνης, καταστρέφοντας την παθητική σχέση μεταξύ του θεατή και του έργου τέχνης, προσκαλώντας και*

προκαλώντας την άμεση συμμετοχή των θεατών στην εικαστική δουλειά.
Η εικαστική δουλειά προσλαμβάνεται μέσα από την προσωπική εμπειρία (...) από *νέα υλικά για την τέχνη που προέρχονται από την καθημερινή ζωή τονίζοντας την επισφάλεια των υλικών΄΄.* (Oliveira). (Beloff, 2008). Ο *τροπικαλισμός* διέθετε συγκριτιστικό καινοτομικό ύφος που αναμίγνυε, το φολκλορικό (λαϊκό) με το βιομηχανικό, το εγχώριο με το ξένο, καταστρέφοντας τα όρια ανάμεσα στην υψηλή και στην χαμηλή κουλτούρα. (Beloff, 2008).

[28] Ενεργοποιεί τους συμμετέχοντες αυξάνοντας την αδρεναλίνη τους μέσω του ιλίγγου, επιτρέποντας όταν βρίσκεται κανείς μέσα στην εμπειρία του παιχνιδιού να χάνει τον εαυτό του.

[29] Το παιχνίδι συνδέεται με τη μουσική αφού *το παίξιμο* σημαίνει τους κατάλληλους χειρισμούς των μουσικών οργάνων (*περφόρμανς*). (Huizinga, 1989).

[30] Βλ. βιβλ.: McKenzie Wark, *Gamer Theory*, (2006). [Web edition]: Harvard University Press. (pp.75-92).

[31] Ο Roger Caillois στη μελέτη του για το παιχνίδι ΄κατασκευάζει΄ κατηγορίες παιχνιδιών από ζεύγη δυαδικών συνδυασμών με έμφαση: στον ανταγωνισμό (*agon*), το τυχαίο (*alea*), στην προσποίηση / μίμηση (*mimicry*), στον ίλιγγο / έκσταση (*ilinx*). Από την μια πλευρά έχουμε τις αρχές της διασκέδασης, της αναταραχής, του ελεύθερου αυτοσχεδιασμού, της ανέμελης ευεξίας, και της ανεξέλεγκτης φαντασίας (*ludus*), και από την άλλη πλευρά την πολικότητα της υπομονής, της δεξιοτεχνίας, και της ευφυΐας (*paidia*). (Caillois, 2001).

[32] Βλ. βιβλίο: Κώστας Καλφόπουλος, *Tilt!, δοκίμιο για το φλίππερ*, (2005). Αθήνα: Futura.

[33] Βλ. κείμενο: Walter Benjamin (…), *Κούκλες και παιχνίδια*, (1996). Αθήνα: Άγρα.

[34] Ο καθηγητής James Loxley (Loxley, 2007) αναφέρει ότι ο κοινωνιολόγος Erving Goffman στο βιβλίο του το 1959 (Goffman, 2006) παρουσιάζει κοινωνικές δράσεις οι οποίες καταλαμβάνονται από την αντίληψη της *περφόρμανς*.

[35] Το παιχνίδι (ή παίγνιο) ως μια *επικοινωνιακή δραστηριότητα αμοιβαίου καθορισμού* προς μια *μοιραία έκβαση* (Goffman, 1996 σσ. 102-105) διαθέτει την ικανότητα να μας αποκόπτει από την σοβαρότητα της ζωής. Σημειώνει (ο Ervin Goffman) ότι θα πρέπει να είναι διασκεδαστικό συνεισφέροντας στην απόλαυσή μας και να μας εκπαιδεύει.
-Βλ. βιβλ.: Ervin Goffman, *Συναντήσεις. Δύο μελέτες στην κοινωνιολογία της αλληλεπίδρασης,* (1996). Αθήνα: Αλεξάνδρεια. (*Encounters: Two studies in the sociology of interaction*, 1961).

[36] Ως αυθόρμητες εφήμερες κοινωνικές ομαδοποιήσεις οι οποίες διεκδικούν, κάτω από τις κοινές περιστάσεις οικειότητας, την ανάκτηση και την υποστήριξη του εαυτού στα πλαίσια της κυρίαρχης περίστασης. Αποτελούν ευκαιρία διαλογικής εμπλοκής και ενδιαφέροντος για τα περιφερειακά μέλη της συνάντησης, σε αντίθεση με το κυρίως παιχνίδι, που πολλές φορές λειτουργεί άκριτα και εξ αποστάσεως.

[37] Είναι ιστορικός τέχνης, συγγραφέας σπουδών *περφόρμανς*, κριτική σχολιάστρια και επιμελήτρια.

[38] Ο Vito Acconci αναφέρει: *Ένα ΄ενεργειακό πεδίο΄ μπορεί πιθανά να υπάρχει και χωρίς την φυσική μου παρουσία. Ο τρόπος που θα μπορούσε να συμβεί αυτό είναι, -εάν ο χώρος σχεδιάζονταν και προσανατολίζονταν άμεσα για τη δυνητική μου χρήση, έτσι ώστε αν κάποιο πρόσωπο έρχονταν μέσα στον χώρο αυτόν να συνέχιζε να τον εμπλέκει με την παρουσία μου….* (Coldberg, 1975).

[39] Βλ. βιβλ.: Kurt Lewin, *The Principle of Topological Psychology*, (1936).

[40] Ένα πλήθος μπορεί να γίνει ένα συλλογικό σώμα και να μετακινείται σαν μια ανθρώπινη ολότητα (σμήνος) εκτελώντας κάτω από μια συγκεντρωμένη συλλογική συνείδηση, σε συνδυασμό με διάχυτες αποσπασμένες προσωπικές συνειδήσεις.

[41] *Οι χορευτές γίνονται πιο εξερευνητικοί, αναπτύσσοντας στον χώρο την εσωτερική συνείδηση του σώματός τους.* (Coldberg, 1975).

[42] Η RoseLee Coldberg αναφέρει ότι *το αποτέλεσμα αυτών των εκτελέσεων είναι ότι απορρίπτεται η υπερστυλιζαρισμένη σύμβαση της φορμαλιστικής τέχνης* (*του μινιμαλισμού*) ενώ παράλληλα κάτω από μια τάση που απορρέει επίσης από τον μινιμαλισμό εκφράζεται μια σκηνική διάθεση που είναι μη-εξπρεσσιονιστική και μη-θεατρική. Απορρίπτεται η ιδέα ενός τυπικού χορού ο οποίος προκύπτει από την αφαίρεση στοιχείων από μια παρατηρούμενη κίνηση, ή την απομόνωση μερών του σώματος για την εκτέλεση συμβολικών χειρονομιών. Στον σύγχρονο χορό εμφανίζεται η πεποίθηση για το ίδιο το σώμα ότι αυτό μπορεί να χειριστεί ως *ένα ουδέτερο αντικείμενο* που *σκιαγραφεί μόνο θέσεις στον χώρο* κάτω από την αντίληψη ότι εφοδιάζει με πληροφορίες, απορρίπτοντας την προσωπικότητα (τα

προσωπικά ιδιώματα) του εκτελεστή, και με αυτόν τον τρόπο απελευθερώνοντας το σώμα από το δραματικό και ναρκισσιστικό περιεχόμενο των παραδοσιακών χορογραφιών. (Coldberg, 1975).

[43] Είναι μεταμοντέρνα χορογράφος και χορεύτρια.

[44] Ο εικαστικός Dan Graham εστιάζει στη μεσολάβηση διεπαφών από αναδραστικές τεχνολογίες (διευρυμένος κινηματογράφος) που ρυθμίζουν την παρουσία ή την αμοιβαία διάδραση σε ανθρωπολογικό και κοινωνικό επίπεδο μεταξύ των εκτελεστών σε πραγματικό χρόνο, οι οποίες εγγράφονται (αναμεταδίδονται) και παραμένουν στον χρόνο και στον χώρο. (Coldberg, 1975). Με αυτόν τον τρόπο επαναπροσδιορίζεται συγκριτικά η σωματική παρουσία στα πλαίσια ενός διευρυμένου μέσου, όταν παρακολουθεί κανείς με καθυστέρηση τον εαυτό του σε παρελθοντικούς χρόνους, ή σε χρόνους που αποκτούν εκτεταμένη διάρκεια.

[45] Το εργασιακό *πλήθος* (γίνονται ενεργοί δράστες της επισφάλειάς τους) ανατρέχει σε ανούσιες επικοινωνιακές επιδόσεις όπως, φλυαρία και περιέργεια (ελαχιστοποιώντας την προφορική επικοινωνία στο επίπεδο της φλυαρίας) ελλείψει του πολιτικού, που ανάγονται σε ΄πολιτικά΄ χαρίσματα, (αυτο)*καταστέλλοντας προληπτικά κάθε επιθυμία για ισότιμη διαλογική επικοινωνία* και διυποκειμενική θεμελίωση των πράξεων, οδηγώντας: -στον εργασιακό κυνισμό, -στην ευκαιριακότητα, -στην απροσδιοριστία, και -στον μηδενισμό όπως, στον ατομισμό, στην παραίτηση, στην κινητικότητα, κ.α.. (Virno, 2007).

[46] Η Hannah Arendt αναφέρεται στην πολιτική δράση ως *περφόρμανς* της έκθεσης στα μάτια των άλλων της σύνθετης (πράξης, ασχολίας, ενατένισης) της «vita activa» παρά της δράσης στον πολιτικό βίο. (Arendt, 2008).

-Βλ. βιβλ.: Hannah Arendt, *Η πράξη,* (2008). στο: Hannah Arendt. Η ανθρώπινη κατάσταση. Αθήνα: Γνώση. (2008).

[47] Είναι κριτικός τέχνης στη διατομή τέχνη-πολιτική, ακτιβιστής και καθηγητής φιλοσοφίας. Η θεωρητική δουλειά του αποτελεί πρόσκληση και προτροπή στο κοινό να συμμετάσχει στις δράσεις.

[48] Βραζιλιάνος εκπαιδευτικός φιλόσοφος και θεωρητικός της κριτικής παιδαγωγικής. (1921-1997).

[49] είτε με την παρενδυσία (*cross-dressing*) και το σεξουαλικό στυλιζάρισμα των αντίγραφων (*butch /femme /queen*) ταυτοτήτων (Butler, 2009) υπερτονίζοντας την *αποικιστική ιδιοποιημένη οπτική απέναντι στην θηλυκότητα ή την αρρενωπότητα*.

[50] Οι μειωτικές – στερητικές κατηγορίες (*queer, drag*) ασκούν κριτική στον ετεροσεξουαλικό ΄*straight*΄ νου, ιδιοποιώντας την επίσημη εκδοχή για την ταυτότητα. Διεκδικούν την αποσταθεροποίηση και την ανατρεπτικότητα σε ότι αφορά τις τοπολογικές διακρίσεις του σώματος, διακωμωδώντας την εκφραστικότητα στον δημόσιο χώρο που αναπαράγει στερεοτυπικές εικόνες κάτω από την φυσικοποιημένη προβολή της μοναδικής έμφυλης κοινωνικής-βιολογικής ταυτισμένης ταυτότητας. (Butler, 2009).

[51] Η ομάδα Electronic Disturbance Theatre (EDT) συνδυάζει τα τακτικά μέσα, την *περφόρμανς*, και τον χακτιβισμό, με το θέατρο. Οι (EDT) χρησιμοποιώντας τα πραγματικά τους ονόματα: Ricardo Dominguez (οργανωτής, υποκινητής, εικαστικός, θεωρητικός, καθηγητής στο Τμήμα Εικαστικών Τεχνών του UC στο San Diego), Brett Stalbaum (προγραμματιστής Java, εικαστικός και πνευματικός συνδημιουργός του FloodNet Applet), Stefan Wray (θεωρητικός, συγγραφέας, και υποκινητής) και Carmin Karasic (πολυμεσική καλλιτέχνης, σχεδιάστρια διεπαφών), αποτελούν τη συλλογικότητα των (EDT). Ως κολεκτίβα συγγενεύουν με το *κίνημα των πολιτικών δικαιωμάτων* στην Αμερική (1960), επιδιώκοντας να προσελκύσουν την προσοχή γύρω από τον πόλεμο που εξαπολύθηκε απέναντι στους Ζαπατίστας στο Μεξικό. Οργανώνουν και προγραμματίζουν λογισμικά υπολογιστών με αντιπροπαγανδιστικές δράσεις που κινητοποιούν μικρο-δίκτυα σε δράση συμπαράστασης, προωθώντας, καθιστικές διαμαρτυρίες στον δυνητικό χώρο, και την ανάδυση της συλλογικής παρουσίας σε ευθείες ψηφιακές δράσεις. Εστιάζουν σε ηλεκτρονικές δράσεις και επιθέσεις που εξαπολύουν κυρίως απέναντι στις κυβερνήσεις του Μεξικού και των Η.Π.Α. [Wikipedia & http://www.thing.net/~rdom/ecd/EDTECD.html. Ανάρτηση 17 June 1998. Πρόσφατη είσοδος 4/2013].

[52] Βλ. βιβλ.: Henry David Thoreau, *Πολιτική ανυπακοή, Ζωή χωρίς αρχές*. Αθήνα: Το ποντίκι. (Civil disobedience. Life without Principle, 1849).

-Βλ. βιβλ.: Etienne de la Boetie, *Πραγματεία περί εθελοδουλείας*, (2005). Κοζάνη: Πανοπτικόν. (β΄ έκδοση).

-Βλ. βιβλ.: Etienne de la Boetie, *Discours de la servitude volontaire*, (1553). *The Politics of Obedience: The Discourse Of Voluntary Servitude*. Free Life Editions. (1975). (Flammarion, 1993).

[53] Οι υπέρμαχοι της *Ηλεκτρονικής Πολιτικής Ανυπακοής* (*Electronic Civil Disobedience* -ECD), ενεργώντας στην παράδοση της μη-βίαιης, άμεσης δράσης και της πολιτικής ανυπακοής, δανείζονται τις πρακτικές τους (καταπάτηση, αποκλεισμός) από προγενέστερα κοινωνικά κινήματα, εφαρμόζοντας αυτές τις λογικές στις τεχνολογίες του διαδικτύου. Μια τυπική πολιτική τακτική ανυπακοής συμπεριλαμβάνει: -τον σωματικό αποκλεισμό, -τρόπους εισόδου σε αντίπαλους τόπους (γραφεία ή κτήρια), είτε -την κατάληψη και την καθιστική διαμαρτυρία.
Η *Ηλεκτρονική Πολιτική Ανυπακοή* ως μαζική μορφή αποκεντρωμένης ευθείας ηλεκτρονικής δράσης, εκμεταλλεύεται τους δυνητικούς αποκλεισμούς και τις δυνητικές καθιστικές διαμαρτυρίες. Αντίθετα προς την παραδοσιακή έκφραση *Πολιτικής Ανυπακοής*, ένας (ECD) εμπλεκόμενος χαρακτήρας μπορεί να δραστηριοποιείται απέναντι σε έναν αντίπαλο που βρίσκεται εκατοντάδες ή χιλιάδες χιλιόμετρα μακριά, μετέχοντας σε δυνητικά μπλοκαρίσματα και δυνητικές καθιστικές διαμαρτυρίες στο διαδίκτυο, (λ.χ. από το σπίτι του ή την δουλειά του). [http://www.thing.net/~rdom/ecd/EDTECD.html. Ανάρτηση 17 June 1998. Πρόσφατη είσοδος 4/2013].

[54] Ο νέος Λουδίτικος τρόμος (όπως αναφέρουν) δεν σχετίζεται με την απώλεια της οργανικής καθαρότητας αλλά με την εξάρτηση και τον εθισμό στην τεχνολογία. (CAE, 1996).

[55] Για τους (CAE) όμως δεν ισχύει η ναΐφ όπως χαρακτηρίζουν αντίληψη ότι, καθένας έχει τη δυνατότητα να κάνει τέχνη, δικαιολογώντας έτσι το δημοκρατικό της πρόσβασης στον πολιτισμό. (CAE, 1996).

[56] Θεωρούν πολύ περισσότερο ότι οι δράσεις τους δεν θα πρέπει να λαμβάνουν χώρα σε ιδιωτικούς και άρα προστατευμένους χώρους που οι συνθήκες ελέγχονται από τους σύνθετους γραφειοκρατικούς μηχανισμούς ή εποπτεύουν και φυλάσσουν από συστήματα ασφαλείας. (CAE, 1996).

[57] Βλ. βιβλ.: Hakim Bey, *T.A.Z. -The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, (1985). N.Y.: Autonomedia.
-Βλ. βιβλ.: Hakim Bey, *T.A.Z. - Η Προσωρινή Αυτόνομη Ζώνη*, (1998). Αθήνα: Futura.

[58] Παρέχει οδηγίες όπως: *-χαμογέλα, -μίλα σε αγνώστους, -δημιούργησε έναν δικό σου χώρο στην πόλη*.
-Βλ. βιβλ.: Paul Auster, *Εγχειρίδιο του Γκόθαμ, -για την βελτίωση της ζωής στην πόλη της N.Y.,* (2003). στο: Paul Auster. Το κόκκινο σημειωματάριο, αφηγήματα και άρθρα, αληθινές ιστορίες. (2003). Αθήνα: Ζαχαρόπουλος. (2005).

[59] Σε ένα από τα παιχνίδια της η Μαρία, άλλαζε ρόλους με τον φίλο της (ιδιωτικό ντετέκτιβ) κατασκευάζοντας πράξεις υποκριτικής. Όπως αναφέρει ο Paul Auster, προηγήθηκαν ιδιαίτερες επινοήσεις και μεταμορφώσεις (λ.χ. ακολουθούσαν μια δίαιτα, -έτρωγαν μονοχρωματικά φαγητά, -έκαναν συναντήσεις σε παράξενα δημόσια μέρη, -μεταμφιεζόντουσαν κ.α.) *όχι σαν διαστροφές αλλά σαν πειράματα, μελέτες επάνω στην μεταβλητή φύση του εαυτού*. (Auster, 1995).

[60]Τράβηξε χιλιάδες φωτογραφίες στον φίλο της σε έναν συνδυασμό ντοκουμέντου και φαντασίας, -επινόησης και αληθινού. Τον κατέγραφε συστηματικά τις Πέμπτες οργανώνοντας ένα λεύκωμα, σε μια σειρά αυτοσχεδιασμών που προκαλούσαν συμβάντα. Αυτές οι φωτογραφήσεις ως αντικειμενοποίηση των εσωτερικών καταστάσεων του συνεργάτη της είχαν θεραπευτική αξία για εκείνον, ο οποίος παλιότερα στο παρελθόν (από ένα ατύχημα) έχανε τον προσανατολισμό του στον χώρο, *δεν είχε συναίσθηση του χώρου* και κυβερνιόταν μόνον από τις σκέψεις του.
Όταν (…) *στηνόταν για μια πόζα, υποχρεωνόταν να ενσαρκώσει τον εαυτό του, να υποδύεται τον ίδιο, και έτσι άρχισε να βλέπει τον εαυτό του μέσα από τα μάτια της Μαρίας*. (Auster, 1995).

[61] Εφαρμογές λ.χ. στοιχείων LEGO-RCX robotic στο εικαστικό πρόγραμμα Cipo_ (Βλ. κεφ. 12).
-Βλ. βιβλ.: Κώστας Ντάφλος, *Εγχειρίδιο, Τρέχουσες εικαστικές διαλογικές εγκαταστάσεις 00_06 /Πλάνα διαλογικών εγκαταστάσεων*, (2007). Αθήνα: Παπασωτηρίου.

[62] Η εικαστικός Alison Knowles εξερευνά ορισμένες απόψεις πάνω στη συλλογική δραστηριότητα των *γεγονότων* του Fluxus χρησιμοποιώντας στοιχεία καθημερινών εμπειριών. Στην *περφόρμανς* "*Make a Salad*" (1962 και 2008) για τα εγκαίνια της έκθεσης "*Work Ethics*" που επιμελήθηκε η Helen Molesworth και εκτελέστηκε στο Μουσείο τέχνης της Βαλτιμόρης, καθοδήγησε την παρασκευή μιας σαλάτας. Με την ευκαιρία αυτή μια γιγαντιαία σαλάτα που δημιουργήθηκε από μαρούλι, ντομάτα, καρότο και αγγούρι, ντυμένη με ελαιόλαδο, βότανα και βαλσάμικο ξύδι, σερβιρίστηκε σε ένα ακροατήριο 300 ατόμων. Οι θεατές προσκαλέστηκαν να συμμετάσχουν στην *περφόρμανς* τρώγοντας τη σαλάτα. Η σαλάτα παρασκευάστηκε πάλι έπειτα από 42 χρόνια, τον Οκτώβριο του 2004, για

αρκετούς εκατοντάδες θεατές στο Μουσείο Wexner, Colombus του Οχάιο (αυτή τη φορά με κόκκινα λαχανικά που αναμείχθηκαν με ένα κουπί από κανό σε μια τεράστια δεξαμενή), και το 2008 στην εκδήλωση Long Weekend της Tate.
Το αποτέλεσμα κάθε φορά ήταν διαφορετικό και κατέληγε όταν η σαλάτα (ρευστό στοιχείο) σερβίρονταν στο κοινό με τη συνοδεία κονσέρτου για βιολί και τσέλο του Μότσαρτ (σταθερό στοιχείο). [πηγές: http://www.aknowles.com/salad.html και http://www.tate.org.uk/modern/thelongweekend2008/14708.htm, πρόσφατη είσοδος 10/3/2012].

[63] *οι οποίες αναδύονται μέσα από το περιεχόμενο πειραματικής μουσικής* που είναι συναρτημένη με τους τρόπους εκτέλεσης.

[64] Ο επιμελητικός στόχος είναι η ανατροφοδότηση, η αναζωογόνηση και η αναγέννηση προγενέστερων έργων για την εκ νέου ενεργοποίησή τους σε σχέση με ένα πιο διευρυμένο και ετερογενές κοινό, το οποίο θα προσεγγίζει την καλλιτεχνική δουλειά ευκολότερα, με συμμετοχικούς διαφορετικούς τρόπους. Προς αυτή την κατεύθυνση σχεδιάζονται επανεκθέσεις επικαιροποιημένου υλικού για την αναβίωση και την προσπέλαση στο αυθεντικό αναδρομικό υλικό και τον χειρισμό νεότερων εκδόσεων, μέσα από τα αντίγραφα που εμπεριέχουν το νόημα του αυθεντικού, σε μια όμως νεότερη διευρυμένη προοπτική για τη φυσική συμμετοχή και χειρισμό του κοινού (μεγαλύτερη πρόσβαση).

[65] Το αίτημα μιας διευρυμένης εμπλοκής και *συμμετοχής* του κοινού (σημειώνεται από τον Guy Brett) σχετικά με το καλλιτεχνικό έργο του Helio Oiticica με σκοπό την επανερμηνεία του και την επανάγνωσή του, σχετίζεται με την ανάγκη δημιουργίας για αυτόν τον σκοπό ενός αριθμού αντιγράφων από το έργο του. Αναφέρεται πως η περαιτέρω επανεξέταση του εννοιολογικού πλαισίου των έργων του Helio Oiticica που επανακτούν το νόημά τους στις παρούσες συνθήκες επιβάλλει την ανακατασκευή τους με τέτοιον τρόπο ώστε να λειτουργούν σήμερα πιο προσβάσιμα και ΄ανοικτά΄ σε διάδραση με το κοινό. (Brett, 2007).

[66] Συχνά τίθενται επίσης καίρια ερωτήματα σε σχέση με το δόκιμο στην αλλαγή της κλίμακας, του υλικού, της υφής, ή των χρωμάτων, -όσο επίσης σε σχέση με το νέο χωρικό πλαίσιο της παρουσίασης. (Brett, 2007).

[67] Ο Otto von Busch προτείνει *το διάβασμα του εγχειριδίου ως μια συλλογή από προτάσεις, μεθόδους και δράσεις απέναντι σε διαφορετικές καταστάσεις.*

[68] που αυξάνεται όσο οι τεχνολογίες παρέχουν περισσότερο κλειστές και καλύτερης απόδοσης συσκευές, είτε πιο ορισμένα και καλύτερης περιγραφής στοιχεία (*όπως τα στοιχεία /τουβλάκια Lego που προδιαγράφουν την χρήση τους χωρίς να αφήνουν αρκετές δυνατότητες παρέμβασης για τη φαντασία*), -ανήκει στο ΄εξελισσόμενο΄ πνεύμα των παιχνιδιών και σημειώνεται χαρακτηριστικά στο κριτικό δοκίμιο του Roland Barthes, *Αθύρματα,* (σ. 125-127), όπως και η εξάχνωση των λειτουργιών του σώματος ή γενικότερα η διαγραφή της ύπαρξης απέναντι στην ισχύ της τεχνολογίας (στο αεροπλάνο) στο κριτικό δοκίμιο του Roland Barthes, *Ο άνθρωπος-βλήμα,* (σ.178-180). (Barthes, 1979).
-Βλ. βιβλ.: Roland Barthes, *Μυθολογίες-Μάθημα,* (1979). Αθήνα: Ράππα. (2007).

Κεφ.11. δημόσια (διαλογική) τέχνη – εντοπισμένες εικαστικές δουλειές (κριτική) [εαυτός/κοινός-χώρος]

εισαγωγή

Στο κεφάλαιο διερευνούνται οι πρακτικές της δημόσιας τέχνης που στοιχειοθετούν διαλογικούς τόπους και η αντίληψη του τόπου μέσα από νεότερες προσεγγίσεις στην τέχνη σε συνδυασμό με μια κριτική που ασκήθηκε προς τις τοποειδικές δουλειές (τέχνη του πεδίου).
Οι διαλογικοί τόποι (θεσμικοί, πληροφοριακοί, λειτουργικοί) προσεγγίζονται στον υποκειμενικό επιτελεστικό (για την εαυτότητα) δημοσιοποιημένο σωματικό λόγο που ανασκευάζει διανοητικά τους τόπους παράγοντας δίκτυα *τόπων-σε-κίνηση* και *τόπων-σε-ακολουθία,* που ενεργοποιούνται από τις εικαστικές τακτικές.
Διερευνούνται νεότερες σχετικές προσεγγίσεις απέναντι στις χωρικές ερμηνείες του τόπου, νεότεροι προσδιορισμοί για τον δημόσιο χώρο ως *διευρυμένου πεδίου,* ως διευρυμένης μετακινούμενης *λειτουργικής τοποθεσίας* -σε συσχετισμό, -σε κίνηση, ή -σε μεταβατικά δίκτυα με επί μέρους τόπους, είτε ως αφηγηματικές τοποθεσίες με αποσπασματικές σημασίες που αποδίδει η λογοτεχνία που παρουσιάζουν ασυνέχειες, ως πληροφορικοί τόποι και ως δίκτυα πολλαπλών θεσμικών τοποθεσιών.

Παρουσιάζεται η κριτική που ασκήθηκε στις πρακτικές της τέχνης που σχετίζονται με την έννοια της εντοπισμένης στο πεδίο εξειδικευμένης δουλειάς ή της τοποειδικότητας (είτε της προσιδιάζουσας στην τοποθεσία τέχνης). Η κριτική αφορά το ρευστό νοηματικό υπόστρωμα της τοποθεσίας εκφρασμένης στο σύνολό της από την κοινωνική παρουσία (την ψυχοσωματική παρουσία) και τα ρευστά (νομαδικά) συσχετισμένα δίκτυα των μετακινήσεων.
Απέναντι στην προγενέστερη εικόνα θεωρούμενης σταθερότητας ή και απομόνωσης των τοποθεσιών (αν και η πληροφορία ταξίδευε πάντοτε[1]), έχουμε την εμφάνιση στο προσκήνιο νέων εντατικών συνθηκών διάχυσης και διευρυμένης παρουσίας των τόπων (παγκοσμιοποίηση, διαδίκτυο).
Οι τοποθεσίες επαναπροσδιορίζονται στη βάση ενός συνδυασμού από αρκετά ετερόκλιτα στοιχεία όπως, την ταυτόχρονη συμπαρουσία πανταχού-τόπων σε-ανάκλαση στην ίδια τοποθεσία (ατοπιών, ετεροτοπιών), λείψανων και ερειπίων μνήμης, αδρανών κελυφών σε αναμονή, αόριστων και εγκαταλειμμένων χώρων, κ.α..

Κατά συνέπεια η υδρογειοποίηση, η οικουμενικότητα, κ.α. εποπτικά φαινόμενα της ασκούμενης ηγεμονικής πολιτικής και της προσέγγισης των οικολογικών και κοινωνικών παγκόσμιων ζητημάτων (κλιματική αλλαγή, μετανάστευση, αποδημία), -για το γεωγραφικό, για το βιολογικό, για το διατροφικό σύστημα κ.α., αποδίδουν συνέχεια στους τόπους αλλά και τους αποσπούν επιλεκτικά. Οι τοποθεσίες αποκτούν πολλαπλούς χαρακτήρες,

αναλαμβάνοντας ρευστές σύνθετες ταυτότητες σε εκκρεμότητα οι οποίες επιβαρύνονται από: -τη σφαίρα του φανταστικού, -των προσωπικών (προσωρινών) αφηγήσεων, -τη ζωνοποίηση, -τη μεθοριοποίηση, -το στοιχείο του ακαθόριστου χώρου (αοριστία, εκκρεμότητα), -των ουτοπιών της ατοπίας ή της ετεροτοπίας (ευτοπία - δυστοπία), -του χαρακτήρα της απόμακρης, ακραίας τοποθεσίας, σε ειδικές συνθήκες είτε σε έκτακτη ανάγκη.

Κάτω από αυτά τα νεότερα δεδομένα, οι προγενέστερες καθαρές συνοπτικές έννοιες που προσδιόριζαν συμπεριληπτικά τις τοποθεσίες δεν επαρκούν, δεν μπορούν στη νεότερη πραγματικότητα να ικανοποιήσουν τη διευρυμένη πια, σύνθετη παρουσία των τόπων (σήμερα), αποκαλύπτοντας τον συνολικό, σε δίκτυο, χαρακτήρα τους.
Οι τοποθεσίες συναντώνται σε ολοένα και δυσκολότερα προσδιορισμένες – καθορισμένες μορφές, παρουσιάζοντας αποσπασματικότητα, ασυνέχεια, (μη-τελικότητα), παραμένοντας αρθρωμένες σε γενικότερα δίκτυα που βρίσκονται σε-κίνηση.
Η σωματική εμπειρία ανακατασκευάζει τους τόπους ως ανολοκλήρωτους, διαρκώς σε αναμονή, σε ένα ΄διάτρητο πλέγμα΄ μνήμης αναλαμβάνοντας πολλαπλούς προσωρινούς σύνθετους (υποκειμενικούς) ρευστούς χαρακτήρες σε μια διαδικασία συνεχών αλλαγών (μεταβολής) και διασποράς των νοημάτων τους.
Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι σε συνθήκες εγκατάλειψης και επαναενεργοποίησης, οι τοποθεσίες συμπεριφέρονται ανομοιότροπα (χωρίς να αντιπροσωπεύονται από μια και μοναδική ταυτότητα που αναδύεται στο προσκήνιο και χωρίς φανερά ή σαφή όρια).

Οι πρακτικές στην τέχνη διαπραγματεύονται κάτω από αυτήν τη νεότερη πραγματικότητα με διαφορετικούς όρους την εικαστική δουλειά (την εγκατάσταση ή το πρόγραμμα της επιτέλεσης), μέσα από τον συσχετισμό της με μια διαφορετική αντίληψη για την τοποθεσία και τους ανθρώπους, προσανατολισμένες στο πλαίσιο του κοινωνικού τόπου και στο δίκτυο των θεσμικών κ.α. τοποθεσιών που συντονίζονται με την τοποθεσία.
Οι δυνατότητες για μια τέχνη (ή αρχιτεκτονική) δημόσιου ενδιαφέροντος, πέρα από το φαινομενολογικό πλαίσιο της ενσώματης εμπειρίας, της συναισθηματικής εμπλοκής (της αίσθησης για τον τόπο) διευρύνονται από το κοινωνικό υπόστρωμα (τον κοινωνικό χώρο), και το ψυχολογικό υποκείμενο.
Η διαλογική εικαστική δουλειά εντοπισμένη στους εμπλεκόμενους που βρίσκονται στο επίκεντρο της αναζήτησης ως συντελεστές και καταλύτες των ανοικτών διεργασιών που αναπτύσσονται (αρκετές φορές σε επόμενους χρόνους) διασυνδέει τις τοποθεσίες με τα εμπλεκόμενα υποκείμενα.

Η εγκατάσταση διαλογικών (προσωρινών) σχεσιακών δικτύων στο υποκείμενο, ενεργοποιεί αποσπασματικές (υποκειμενικές) ερμηνείες (αφηγήσεις) για ένα σύστημα τοποθεσιών που αναδύονται στις ρευστές διαδικασίες της παραγωγής νοήματος στη συνομιλία και στην ανταλλαγή (με την ανάμνηση).
Κάθε απόπειρα ερμηνείας ή κατασκευή κάποιας αφήγησης στέκεται ως παρέμβαση για την τοποθεσία που επιδιώκει έναν επαναπροσδιορισμό της τοποθεσίας.
Η εικαστική ομάδα (ή πολλαπλότητα) ή το πληθυντικό πρόσωπο σε αρκετές περιπτώσεις χειρίζονται εκπαιδευτικές συλλογικές (εμπαθητικές) πρακτικές ως ρυθμιστές (ή ενισχυτές) συναντήσεων που κινητοποιούν σε υπάρχουσες κοινότητες με την εμπλοκή μελών.

Σε άλλες περιπτώσεις σε συνθήκες μετάβασης από-τοποθεσία-σε-τοποθεσία, μέσα από τη σωματική διάνυση τόπων που παράγονται σε-ακολουθία (*ο ένας μετά τον άλλο*), -στις διαδικασίες της μετακίνησης, -της δραστηριότητας του περπατήματος και του ταξιδιού, -είτε στη μορφή ενός παρασιτισμού (στάση –μετακίνηση), -αναδύονται οι *τοποθεσίες-σε-κίνηση* διαλογικά, και η επίγνωση αυτών των τοποθεσιών ως ακολουθίες σχετίζεται με την ρευστότητα της υποκειμενικής ταυτότητας.

χωρικές θεωρήσεις: πόλη, δημόσιος χώρος, δημόσια σφαίρα

Στον δημόσιο (σε πανκρίση) σήμερα χώρο, στην παγκοσμιοποιημένη δημόσια σφαίρα επαναπροσδιορίζονται οι έννοιες της δημοκρατίας και του πολιτικού υποκείμενου μέσα από μια σύγχρονη (αντι-ιστορική, αντι-ηγεμονική) κριτική.
Η κινητικότητα[2], η αταξία στην πόλη (η ανάμειξη) και ο παρασιτισμός, παρουσιάζουν νέες ευκαιρίες παρεμβάσεων μέσα από τις μορφές της προσωρινότητας, της μετακίνησης (ή του δημιουργικού αυτοσχεδιασμού) που προβάλλονται παράλληλα και ως μορφές αντίστασης.
Ο κοινωνιολόγος Richard Sennett[3] (σε συνέχεια με τις θεωρίες που ανέπτυξαν οι Καταστασιακοί για τη ζωή στις πόλεις[4]) τονίζει την ανάγκη για εξεύρεση και εξασφάλιση πεδίων επαφής για τους κατοίκους, ενεργού εμπλοκής και απρόβλεπτης αλληλεπίδρασης στην πόλη.
Αναζητάει χώρους για εξερεύνηση και άσκοπη περιπλάνηση στην πόλη (Sennett, 2004), για την καλλιέργεια απροσδόκητων καταστάσεων, -αντιπαράθεση, -λειτουργική εξάρθρωση, -ποικιλίας και αταξία.
Ο χώρος της πόλης όπως προσεγγίζεται από την Doreen Massey[5] είναι επιτελεστικός, ανοικτός, διαδραστικός, σχεσιακός, με μη-αναστρέψιμο χρόνο που βρίσκεται σε συνεχή διαδικασία κατασκευής (ως μια χωρικότητα που δημιουργείται αέναα).
Νοείται ως προϊόν (αλληλο)συσχετισμών και αλληλεπιδράσεων, -αλληλεξάρτησης και χαλαρών ορίων που συμπεριλαμβάνει το απρόσμενο, το τυχαίο, το απρογραμμάτιστο και την έκπληξη. (Massey, 2008).
Ο χώρος αποτελεί επίσης πεδίο διαπραγμάτευσης, σύγκρουσης, αμφισβήτησης, συνύπαρξης, περιπλοκότητας και πολλαπλότητας γεγονότων και συμβάντων.
Μπορούμε να τον θεωρήσουμε ως ένα πεδίο διαφορετικών *΄τροχιών΄*[6] (Michel de Certeau) και αντιθετικών πολικοτήτων, ετερογένειας, φιλοξενίας και εμπλοκής. (Massey, 2008).

Στην οπτική νεότερων πρακτικών συμβάλλουν κριτικές θεωρήσεις για την τέχνη κάτω από την Μαρξιστική θεώρηση του χώρου.
Για τον Henri Lefèbvre το μέλλον της τέχνης δεν ανήκει στον καλλιτεχνικό[7] χώρο, νοούμενο κάτω από την περιοριστική παραδοσιακή έννοια, αλλά στο αστικό περιβάλλον, με ότι σημαίνει αυτό για τις πρακτικές της τέχνης, ενώ η τέχνη κατανοείται ως δυνατότητα μετασχηματισμού της πραγματικότητας, ιδιοποίησης και προσοικείωσης στον μέγιστο βαθμό των ποιοτήτων, -του ΄βιώματος΄, -του χρόνου, -του χώρου, -του σώματος και, -της επιθυμίας. (Lefebvre, 2007).
Η Lucy Lippard[8] (αναφέρει η Miwon Kwon[9]) θέτει ως *βασική προϋπόθεση ότι ο χώρος* δεν θα πρέπει να *θεωρείται ως ένα ουδέτερο ή άδειο-κενό δοχείο*[10] (περιέχον) *μέσα στο οποίο*

λαμβάνουν χώρα οι κοινωνικές διαδράσεις, αλλά ως μια ιδεολογική παραγωγή και ως ένα εργαλείο από μόνο του. (The Wrong Place, 2000).
Σύμφωνα με την Elizabeth Grosz[11] ο χώρος προσδιορίζεται πέρα από τη σύλληψη του παθητικού υποδοχέα ή του κενού δοχείου, πρωταρχικά επιτελείται μέσα *από τις διαθέσεις κατάληψής του, από αυτό που του συμβαίνει και από την κινητικότητα και την ανάπτυξη των αντικειμένων που αποθέτονται εκεί*[12]. (Grosz, 2001).

Για τον Michel de Certeau[13] οι συνθήκες της σωματικότητας, της επιτελεστικότητας και της κινητικότητας αποτελούν τακτικές μορφών αντίστασης στην καθημερινότητα της πόλης.
Η επανιδιοποίηση του χώρου συμβαίνει από *τεχνάσματα* που παίρνουν μορφές κινητικότητας (λ.χ. να βρίσκεσαι σε μια συνεχή άτακτη κίνηση διαθέτοντας ευκινησία στους ελιγμούς σου) προβάλλοντας ως αντιστάσεις απέναντι στις αστικές *στρατηγικές*.
Η *κινητικότητα* δεν σέβεται την σταθερότητα της τοποθεσίας, αναπτύσσεται (ως ΄μικροβιακή΄ μορφή) στις συνθήκες της καρναβαλικότητας, των πομπών (πορειών) που έχουν έκδηλη την παραβατικότητα λ.χ. του σώματος σε κίνηση σε σχέση με την κανονικότητα, διεκδικώντας την διάλυση της ακινησίας και της εντοπισμένης σχέσης γύρω από ένα τοπικό ηγεμονικό σταθερό σημείο.
Μέσα από αυτή την συνθήκη ο χώρος κατανοείται από την έλλειψη σταθερότητας, ως διασταύρωση διαφορετικών πορειών κινητών (πραγμάτων).
Παράγεται από τις χρονικές τελέσεις ως χαρακτηρισμένος τόπος για την (πορεία-αντικείμενο) που τον διαπερνάει ένας *ρηγματώδης χρόνος*, -που κατανοείται ως παραδρομή ή εκτροπή, ως ανωμαλία ή χάσμα, ως διακοπή ή ασυνέχεια, ως αστοχία ή αποτυχία του στρατηγικού σχεδιασμού[14] και της λογικής σκέψης (ή του ορθού λόγου). (Certeau de, 1988). (Certeau de, 2010). (Not Nothing Shades of Public Space, 2003).

Η Rosalyn Deutsche[15] αντιλαμβάνεται την έννοια του δημόσιου χώρου ως ένα πεδίο διεκδικήσεων πάνω στην έννοια του πολιτικού που δεν εξαρτιέται πια από την (φαινομενολογική) τοποθεσία, αφού δεν αντλεί από αυτήν τα νοήματά του, αλλά κατασκευάζεται στην τέλεση των πραγμάτων, των λειτουργιών κ.α. δραστηριοτήτων.
Θεωρεί ότι κ*άθε τοποθεσία έχει την δυνατότητα να μετασχηματίζεται σε δημόσιο χώρο* (*ο οποίος μορφοποιείται*) *όταν οι πολίτες εμπλέκονται σε δημόσιες συζητήσεις* οι οποίες παράγουν πολιτικό (Henri Lefèbvre) και κοινωνικό χώρο. (The Question of "Public Space" , 1998).
Η αντικατάσταση του δημόσιου χώρου από την διευρυμένη έννοια της *δημόσιας σφαίρας*[16] προσεγγίζει την δημιουργία της δημόσιας τέχνης κάτω από την οπτική της πολιτικοποιημένης τέχνης, μετατοπίζοντας τη συζήτηση από τον δημόσιο χώρο και την κοινοτυπία της κουβέντας που τον ταυτίζει με τον εξωτερικό χώρο, προς την σχεσιακότητα της πολιτικής που αναδύεται από τη συνομιλία, και τις συναντήσεις.
Η *δημόσια σφαίρα* μπορεί να παρουσιάζεται ως μια εξιδανικευμένη φανταστική κατασκευή, *ως ένα μέρος, ένα είδος αρένας ή μια τοποθεσία που προσδιορίζονται από χωρικά όρια* (*με εσωτερικό*) αλλά επίσης και από μια αντίθετη οπτική, ως ένα πεδίο που αφορά *την κοινωνική και πολιτική μορφή* της συλλογικής λειτουργίας και της εξισωμένης συμμετοχής στη βάση κριτικών ορθολογικών αντιπαραθέσεων.
Αυτές οι αντιπαραθέσεις επιδιώκεται να αναπτύσσονται αντικειμενικά πέρα από το

προσωπικό συμφέρον, σε έναν διευρυμένο δημόσιο κοινό-χώρο ο οποίος μπορεί να επεκτείνεται στα μαζικά μέσα πληροφόρησης και ενημέρωσης (ΜΜΕ), και κοινωνικής δικτύωσης στο διαδίκτυο.

Αντίθετα προς τον Jürgen Habermas (βλ. Oscar Negt & Alexander Kluge, Miwon Kwon κ.α.) η *δημόσια σφαίρα* μπορεί να θεωρηθεί ως ένας *κοινός -χώρος* στον οποίο δεν θα πρέπει να φυσικοποιείται η ισχυρή κατασκευή του καθολικού επικρατέστερου ιδεολογικού συστήματος που συνοδεύεται από τον κανονιστικό τύπο του υποκείμενου[17].
Η πολιτική θεωρία πρόσφατα αντιμετωπίζει την *δημόσια σφαίρα* ως ένα πεδίο ανάπτυξης του ανταγωνισμού και της *πολιτικής πάλης*. (Kwon, 2005).
Οι νέες πρακτικές της τέχνης στο δημόσιο χώρο ή στη δημόσια σφαίρα προβάλλουν την αξίωση για τον δημόσιο χαρακτήρα ότι αποτελεί ερώτημα για τη δημόσια τέχνη, μακριά από την πεποίθηση ότι φτιάχνεται για χρήστες και ότι προορίζεται να ικανοποιήσει τις ανάγκες τους.
Συνεπώς ο δημόσιος χώρος[18] δεν ορίζεται ως το κενό ή το αρνητικό υπόλοιπο του ιδιωτικού χώρου και δεν παραπέμπει στις υπάρχουσες φυσικές ανοικτές αστικές τοποθεσίες όπως στα πάρκα, στις πλατείες, στα κενά οικοδομικά τετράγωνα ή στους δρόμους, αλλά καταλαμβάνεται από την έννοια της δημόσιας σφαίρας.

Για την Rosalyn Deutsche ο όρος *΄δημόσιο΄*, που είναι αντιθετικά προσδιορισμένος σε σχέση με το ιδιωτικό, παρέχει αυτόματα δημοκρατικές συνδηλώσεις (από την αρχαία πόλη προς τη νεωτερικότητα) και συμφραζόμενα τα οποία συνεπάγονται οι έννοιες όπως, ΄ανοικτότητα΄, ΄προσβασιμότητα΄, ΄συμμετοχικότητα΄, ΄συμπερίληψη΄ και ΄συνυπευθυνότητα΄ (για τους πολίτες).
Ο όρος *΄δημόσιο΄* συμμετέχει επίσης στην ρητορική της *συντηρητικής αστικής ιδεολογίας* συσχετισμένος με τα φιλελεύθερα αιτήματα (λ.χ. φιλανθρωπία, ανθρωπιστική βοήθεια), της *΄ατομικής ελευθερίας΄*, της *΄ισότητας΄*, των *΄ατομικών δικαιωμάτων΄*, του *΄ακτιβισμού΄* και της *΄συμμετοχής΄*, για να στηρίξει μια *ανελέητη αστικοποίηση* (αναφέρει η Rosalyn Deutsche), συγχρόνως με την παραίτηση του κράτους από τις ευθύνες που του αναλογούν και την απαξίωσή του προς τις δημόσιες παροχές.
Ο δημόσιος χώρος *περιπλέκεται με τα πολιτικά δικαιώματα,* την δημοκρατία *και την ισότητα, όσο επίσης λειτουργεί ως ένδειξη του βαθμού της ΄ποιότητας της ζωής΄.* (The Question of "Public Space" , 1998).
Η δημόσια τέχνη (είτε η *τέχνη δημόσιου ενδιαφέροντος*) σύμφωνα με την Rosalyn Deutsche, *αποτελεί ένα όργανο το οποίο σχηματοποιεί το δημόσιο μέσα από την εμπλοκή των ανθρώπων στην πολιτική συζήτηση ή μέσα από την εισαγωγή των πολιτικών αγώνων* στον χώρο, οι οποίοι παράγουν χώρο (ή υπερασπίζονται τον χώρο) απέναντι σε προγράμματα εξευγενισμού, σε κλειστές οργανώσεις περιφραγμένων κοινοτήτων, σε επιτηρούμενες και διχασμένες επικράτειες, στη λογοκρισία, στους προβαλλόμενους ανταγωνισμούς που εξυπηρετούνται από την αρχιτεκτονική[19].

Ο δημόσιος χώρος για τον Claude Lefort (αναφέρει η Rosalyn Deutsche) *είναι ο κοινωνικός χώρος όπου το νόημα και η ενότητα της κοινωνίας, κάτω από την απουσία κάποιου θεσμού, στοιχειοθετούνται και τίθενται σε διαπραγμάτευση και σε ρίσκο*[20]*. Είναι παντελώς ο πολιτικός*

τόπος των διεκδικήσεων. (The Question of "Public Space" , 1998).
Ο δημόσιος δημοκρατικός χώρος υποστηρίζει το αίτημα της προσέγγισης της δημοκρατίας, η οποία παρουσιάζει πάντοτε δυσκολία στον πυρήνα της (Rancière, 2010) παραμένοντας ως ένα ανοικτό ερώτημα[21].
Όμως οι δημόσιοι χώροι (θεωρεί η Rosalyn Deutsche) αναπτύσσονται κάτω από την ιδέα της φαινομενικά αθώας ουδέτερης ισότιμης αισθητικής προς όλους (που είναι για όλους), υποκρύπτοντας ουσιαστικά μια επιθετική πολιτική απαγορεύσεων και αποκλεισμών για τους περισσότερους.
Οι στρατηγικές των αστικών χωρικών απαγορεύσεων εγκαθίστανται αόρατα, χωρίς να γίνονται διαθέσιμες σε ερωτήματα. Διενεργούνται ως να είναι αυτονόητο το νόημα των δημόσιων χώρων, απουσιάζοντας ολωσδιόλου οι ανταγωνιστικές αντιπαραθέσεις. (The Question of "Public Space" , 1998).
Οι κρατικές απαγορεύσεις (σύμφωνα, με την Rosalyn Deutsche) δικαιολογούνται και φυσικοποιούνται, ενώ παράλληλα αποκρύπτονται ή σβήνονται τα ίχνη τους, στα υπάρχοντα συνεχή τερέν των πόλεων[22].

Συνεπώς μέσα από τις πολιτικές στρατηγικές του αστικού σχεδιασμού στον δημόσιο χώρο προβάλλεται και υποστηρίζεται μια και μόνη ποιότητα αστικής ζωής και μια μοναδική και ενοποιημένη κυρίαρχη εικόνα για τον δημόσιο χώρο, ως η κοινωνία να είναι μία αδιαφοροποίητη ποσότητα.
Κάτω από αυτό το σκεπτικό, σε ένα επόμενο επίπεδο, η στερεή αυτή κοινωνική ενότητα θα πρέπει να προστατευτεί από συγκρούσεις, ετερογένειες και ιδιαιτερότητες, και να εξομαλυνθεί κάτω από την δημοκρατική πλειοψηφική ρύθμιση που υποτίθεται ότι υιοθετεί την ρητορική της διαφάνειας, της ΄ανοικτότητας΄ και εξωστρεφούς προβολής με το δικαίωμα της ισότιμης πρόσβασης σε όλους[23]. (Not Nothing Shades of Public Space, 2003).
Όμως η δημοκρατία ως μορφή διακυβέρνησης που βασίζεται στο σύστημα της πλειοψηφίας, θα πρέπει να αποδέχεται (να επιτρέπει) και να ενθαρρύνει, εντούτοις την ατομική έκφραση και τον δημιουργικό ρόλο της διαφοράς[24].
Η Rosalyn Deutsche θεωρεί ότι ο χώρος είναι *συνομιλητικά (διαλογικά)* στοιχειοθετημένος[25] και ότι η ίδια *η συνομιλία είναι από μόνη της ένας χώρος*, διακρίνοντας στην έννοια του χώρου την *έννοια της σχέσης*.
Θεωρεί (για τον χώρο) ότι λανθασμένα προϋποτίθεται ότι είναι ένα καθαρό και αντικειμενικό πεδίο, μια φυσική ΄πραγματική΄ ανεξάρτητη οντότητα, που ορίζεται αντίθετα προς την ΄μη-πραγματική΄ παρουσία του κυβερνοχώρου και των μέσων μαζικής επικοινωνίας (ΜΜΕ), να διακρίνεται απογυμνωμένος από το κοινωνικό και να εκφράζεται μόνο μέσα από την υλική του εμφάνιση κάτω από τις οικονομικές σχέσεις.
Σημειώνει ότι είναι σημαντικό να εξαπλωθούν οι δημόσιοι χώροι στην πόλη από την μετατροπή αρκετών διαφορετικών ειδών ιδιωτικών χώρων σε δημόσιους, καταστρέφοντας τα όρια ανάμεσα στο δημόσιο και στο ιδιωτικό (αντίθετα προς την συνεχή παραβίαση του δημόσιου από την αυθαίρετη εγκατάσταση του ιδιωτικού στο δημόσιο), υπέρ της μεγέθυνσης του δημόσιου χώρου της πόλης και με αυτόν τον τρόπο της ίδιας της δημοκρατικής πολιτικής. (The Question of "Public Space" , 1998).

διαδραστική τέχνη: σχέση τοποθεσίας - εαυτού (σωστός & λάθος τόπος)

Η Lucy Lippard, αναφέρεται[26] στις έννοιες, -του τοπικού, -της τοποθεσίας, -του εντοπισμού, -του μέρους, -του τόπου, -της φύσης (τεχνολογίας) και -του περιβάλλοντος, σε συνάρτηση με τον εαυτό (ως τμήματά του) καθώς και σε συνάρτηση με την τέχνη την οποία εντοπίζει στην καθημερινή ζωή[27].
Εστιάζει το ενδιαφέρον της στην *επανα-ενεργοποίηση λειτουργιών μέσα από την ακτιβιστική* εμπλεκόμενη με τον τόπο και τους ανθρώπους *διαδραστική τέχνη*[28].
Η Lucy Lippard αναφέρει ότι *το είδος της εικαστικής έρευνας που εμπλέκει το κοινωνικό, ανήκει στην διαδραστική ή την συμμετοχική τέχνη μορφοποιώντας συλλογικές οπτικές για τον τόπο, που είναι ενσωματωμένες ή ενσωματώνονται (στον τόπο)*[29]. (Lippard, 1995).
Θέτει το ζήτημα για την *διαδραστική* με την κοινότητα (βασισμένη-στη-διαδικασία) δημόσια τέχνη, της δυνατότητας επανασύνδεσης των ανθρώπων με τον τόπο τους[30], -της ανατροφοδότησης της σχέσης τους με το *΄στενό σπίτι΄* τους (όπως αναφέρει, κάτω από την έννοια του οίκου), -της οικολογικής και πολιτισμικής, ιστορικής και φυσικής αναφοράς τους στον τόπο. (Lippard, 1995).
Θεωρεί ότι *η πραγματική ενσωμάτωση των ανθρώπινων δραστηριοτήτων είναι εξαρτημένη από την εξοικείωση με τον τόπο και την ιστορία του* (κάτι που σημειώνει πως είναι σπάνιο σήμερα). (Lippard, 1995).

Η Miwon Kwon αντίθετα[31] ασκεί κριτική προς την μη-διαλεκτική κατανόηση του τόπου από την Lucy Lippard, ίσως επίσης τη ρομαντική όπως αναφέρει στάση της σχετικά με την έννοια του τόπου[32].
Παραμένει δύσπιστη απέναντι στις θέσεις[33] της, -της *αντι-νομαδικής και αντι-τεχνολογικής διαφωνίας της* ως προς τον τόπο (*place*) (όπως σχολιάζει η Miwon Kwon) που όπως πιστεύει (ο χώρος) συλλαμβάνεται από την οπτική θέση κάποιου υποκειμένου που βρίσκεται *εκτός του τόπου*[34], και που φέρεται ως εισβολέας σε κάτι. (The Wrong Place, 2000).
Η Miwon Kwon σημειώνει ειδικότερα ότι η Lucy Lippard ενσωματώνει σε μια αντιθετική συσχέτιση, απόψεις από την Μαρξιστική ανάλυση για την *΄παραγωγή του χώρου΄* (Henri Lefèbvre), μεταξύ των διαδικασιών της διευρυμένης αφαίρεσης του χώρου[35] και της ΄παραγωγής΄ ή της ανάδυσης των ιδιαιτεροτήτων της τοποθεσίας.
Αυτές αρμόζουν σε μια διάθεση ανάδειξης της τοπικής ιδιαιτερότητας και της αυθεντικότητας των πολιτισμών εκτιμούμενοι όμως στην βάση της διαφοράς όπου η παραγωγή της τοπικότητας μέσα από αντιθέσεις παραπέμπει σε μια θεμελιώδη δραστηριότητα του καπιταλισμού στον οποίο είναι απαραίτητη η διαφορά για τη συνέχιση της εξάπλωσής του[36], κάτι που όπως επισημαίνει ενδιαφέρει ιδιαίτερα ορισμένες εικαστικές πρακτικές που προσανατολίζονται στο πεδίο.
Από την άλλη η Miwon Kwon σημειώνει χαρακτηριστικά ότι *στους περισσότερους από εμάς* εμφανίζεται παράλληλα *μια αίσθηση για τον τόπο σαν να παραμένει απόμακρος* και να μπορούμε δύσκολα να εντοπιστούμε μέσα του (πιθανά ίσως κοντά σε μια εντύπωση που αντλεί στοιχεία από την ψυχωτική αντίληψη του χώρου[37].

Η Miwon Kwon θεωρεί ότι *συχνά παρηγορούμαστε με την σκέψη που κάνουμε, ότι ένας τόπος είναι δικός μας, πως ανήκουμε σε αυτόν, ίσως ακόμα και ότι προερχόμαστε από αυτόν*. Τέτοιοι

τόποι που μας είναι οικείοι μπορούν να θεωρηθούν ως *΄σωστοί τόποι΄* σε αντίθεση με τους ανοίκειους και απόξενους τόπους που μπορούμε να τους χαρακτηρίζουμε ως *΄λάθος-τόπους΄*. Με άλλα λόγια ένας τόπος που υπονομεύει την αίσθηση της σταθερότητας, που είναι αφιλόξενος και απόξενος, κρίνεται ως *΄λάθος΄* (ως δυστοπία) ενώ αντίθετα *ένας τόπος που δίνει την αίσθηση του ΄σπιτικού΄ κρίνεται ως ΄σωστός΄*.
Βέβαια *το ΄σωστό΄ και το ΄λάθος΄ αποτελούν εξωτερικές ποιότητες ως προς τον εαυτό του όποιου αντικειμένου. Στην περίπτωση ενός τόπου δηλώνεται μια υποκειμενική σχέση ως προς αυτόν η οποία δεν αποδεικνύει μια αντικειμενική συνθήκη που είναι εγγενής στον τόπο*. (The Wrong Place, 2000).

Οι *΄σωστοί τόποι΄* θεωρείται ότι *επαναβεβαιώνουν την αίσθηση του εαυτού, ανακλώντας προς τα εμάς μια μη-επαπειλούμενη εικόνα για την εγκατεστημένη μας ταυτότητα. Αυτό το είδος της συνεχόμενης σχέσης* (ανταλλαγής) *ανάμεσα στον τόπο και στο πρόσωπο είναι εκείνο που θεωρείται ότι χάθηκε, και χρειάζεται να βρεθεί, στη σύγχρονη κοινωνία.*
Αντίθετα ο *΄λάθος τόπος΄ αφορά μια γενική σκέψη για έναν τόπο όπου κάποιος αισθάνεται ότι δεν ανήκει σε αυτόν*. Είναι ο τόπος *-του ανοίκειου, -του αποπροσανατολισμού, -της αποσταθεροποίησης,* που φαντάζει *ακόμη και σαν απειλή*. (The Wrong Place, 2000).
Η αγχωτική αυτή σχέση με τον τόπο θεωρείται ότι είναι επιβλαβής για την ικανότητα του υποκείμενου να στοιχειοθετήσει μια συνεκτική αίσθηση του εαυτού και του κόσμου. (The Wrong Place, 2000).
Η διαφωνία[38] της Miwon Kwon εντοπίζεται *στο ότι θα πρέπει να σκεφτούμε αντίθετα προς τη διάσταση της φαινομενολογικής φιλοσοφίας για την κατοίκιση και τον τόπο*[39], πέρα από τον συντηρητισμό του *Martin Heidegger ή του Christian Norberg-Schulz* ή την όποια νοσταλγική μας παρόρμηση.

ο σχεσιακός, διαδραστικός, τοποειδικός αρχιτεκτονικός, επιτελεστικά παραγόμενος (-*μεταξύ*) χώρος

Στις ομιλίες της για τον χώρο η Jane Rendell[40] αναφέρει ότι εισάγονται κεντρικά οι έννοιες της ταυτότητας και του τόπου επιτρέποντας μια διαφορετική αίσθηση για τον τόπο (*place*), *όχι πια ως παθητικού και τελειωμένου* (ολοκληρωμένου και προκαθορισμένου) ή *μη-διαλεκτικού* αλλά ιδωμένου ως ιδιαίτερες στιγμές σε ένα δίκτυο κοινωνικών σχέσεων[41].
Για την Jane Rendell η αντίληψη του τόπου αποκτά σημασία μέσα από την πραγματική αίσθηση εντοπισμού ή μη-εντοπισμού που έχουμε στις συνθήκες *της εμπειρίας, του ταξιδιού, στο ίχνος της διαφοράς, της κινητικότητας, και των επιτελεστικών πρακτικών*. (Rendell, 2006 p. 18).
Θεωρεί η Jane Rendell ότι η αρχιτεκτονική έχει το δυναμικό να μετασχηματίζει τις χωρικές πρακτικές[42] σε *κριτικές χωρικές πρακτικές*.
Η τέχνη του πεδίου σε συνδυασμό με τις επιτελεστικές πρακτικές εστιάζουν την προσοχή τους στις κριτικές δυνατότητες του εντοπισμού σε μια τοποθεσία (*location*) (εγκολπώνοντας λ.χ. μια ιδιαίτερη στιγμή στο χρόνο ή ένα σύνολο δραστηριοτήτων).

Στην τέχνη του πεδίου (αναφέρει η Jane Rendell) η συζήτηση γύρω από την τοποειδικότητα

(*site-specific*) συνεπάγεται κάποιες κριτικές απαντήσεις οι οποίες συνδέονται με την τοποθεσία.
Στην αρχιτεκτονική αντίστοιχα ο όρος τείνει να διεκδικεί μια αποκλειστικότητα σε σχέση με τους όρους του φυσικού (γεωμετρία, γεωλογία, θέαση, προσανατολισμός, γεωγραφία) και του υλικού περιβάλλοντος, παρά με ότι έχει να κάνει με τις πολιτισμικές ποιότητες και τις κοινωνικές ιδιαιτερότητες.
Στη συνθήκη της αρχιτεκτονικής πεδίου, η αρχιτεκτονική συνδέεται κριτικά με την τοποθεσία (*site*) ως χειρονομία (λ.χ. *κριτικός τοπικισμός*) εστιάζοντας στο δανεισμό, την παροχή ή την εξαγωγή υλικών που προέρχονται από αυτήν, λιγότερο νοούμενη μέσα από τις κατασκευαστικές (πολιτισμικές) διαδικασίες και τις θεωρήσεις που προκύπτουν από αυτές. (Rendell, 2006 pp. 36,37).
Στην αρχιτεκτονική παρέμβαση, η απαίτηση ανταπόκρισης στο ζήτημα της ιδιαίτερης ένταξης στο φαινομενολογικό περιβάλλον της τοποθεσίας[43] κρίνονταν εξέχουσας σημασίας, λογαριάζοντας το υπάρχον υλικό υπόβαθρο κρίσιμο ως προς το πνεύμα που εξέπεμπαν τα ίχνη της παρουσίας που στοίχειωναν την τοποθεσία[44].

Η αρχιτεκτονική αρκούνταν να προσδιορίζεται ως τοποειδική στον βαθμό που η προέλευση των δομικών υλικών[45] (όχι πάντοτε ως κατασκευαστικό λεξιλόγιο αλλά και ως τεχνικοί μέθοδοι στην ανθρωπολογική και την κοινωνική κλίμακα) προέρχονταν από τον ίδιο αυτόν τόπο, αρκούμενη στην διατήρηση των εμβληματικών εικόνων που ικανοποιούσαν την τοπική παράδοση.
Κάτω από αυτό το γεγονός επισημαίνει η Jane Rendell ότι τα παραδείγματα της συσχετισμένης αρχιτεκτονικής στο πεδίο[46] εκπροσωπούνται κυρίως μέσα από τα διαθέσιμα υλικά που εξάγονται (από την τοποθεσία) ως αναδιατάξεις εκτοπισμένων υλικών[47] που προέρχονται από την κυριολεκτική τοποθεσία, δηλαδή που συμπίπτουν με τη φυσική θέση της εξαγωγής ή της απόσπασης τοπικών υλικών.
Όμως η αρχιτεκτονική στο πεδίο αντίστοιχα, μπορεί να προσδιορίζεται ως (-*μεταξύ*) ένας ταυτόχρονος τόπος ανάμεσα στην *τοποθεσία* (*site*) εξαγωγής υλικών και στη *μη-τοποθεσία* (*non-site*) παραγωγής του κτηρίου, το οποίο προβάλλεται ως το υλικό αποτύπωμα της απόσπασης των φυσικών μελών από την τοποθεσία, τα οποία όμως λειτουργούν ως αναπαραστάσεις για την τοποθεσία, χάνοντας την υλική τους ταυτότητα και χωρίς τελικά να μπορούν πια να θεωρηθούν ότι ανήκουν εκεί, -σε μια προσπάθεια εισαγωγής και παραλληλισμού του θεσμικού τόπου της εγκατάστασης της αρχιτεκτονικής (όπως και άλλων τόπων) στο πεδίο, με την έννοια της τοποειδικότητας σύμφωνα με τους όρους που τέθηκαν από τον εικαστικό Robert Smithson για το έργο τέχνης, ως εξωτερικών λόγων ή πεδίων προς την αρχιτεκτονική.

Η διαλεκτική που αναπτύχθηκε από το 1960 μέχρι τις αρχές του ΄70 από τον Robert Smithson για τον θεσμικό τόπο μέσα από την κριτική[48] που άσκησε: *΄τοποθεσία /όχι αίθουσα τέχνης΄* (*site /non-gallery*) και *΄όχι τοποθεσία /αίθουσα τέχνης΄* (*non-site /gallery*), η Jane Rendell θεωρεί ότι μπορεί να περιγραφεί ως μια πρώτη εξερεύνηση της *σχεσιακότητας των τοποθεσιών* μέσα από την εικαστική πρακτική. (Rendell, 2006 pp. 16,17).
Η Jane Rendell σημειώνει ότι ο Homi Bhabha[49] προτείνει την διπλή κατανόηση της τοποθεσίας (*site*) ως *ειδικού* και ταυτόχρονα ως *σχεσιακού* μέρους.

Αναφέρει (η Jane Rendell) ότι η ιδιαιτερότητα θέσεων, ξεχωριστών τοποθεσιών (*sites*), ή τοποειδικών μερών, ή τόπων (*places*), κατανοείται από τους γεωγράφους David Harvey, Doreen Massey[50] κ.α. (και την Miwon Kwon) *με τους όρους της σχεσιακότητας,* παράλληλα *ως φυσικά και ως ιδεολογικά μέρη ενός ευρύτερου δικτύου συστημάτων και διαδικασιών*. (Rendell, 2006).
Ο Henri Lefèbvre θεωρούσε προβληματική[51] την κατανόηση του χώρου ως μια ΄προβολή΄ μονής φοράς, με κατεύθυνση από το κοινωνικό προς το χωρικό πεδίο, προτείνοντας για το χώρο την διπλής φοράς αλληλεπίδραση *από-και-προς,* όπου οι κοινωνικές σχέσεις παράγονται επίσης χωρικά και επιφέρουν επιπτώσεις στο κοινωνικό. Άρα η παραγωγή του χώρου θα προσδιορίζεται από την *δια-διαδρασιακή και αλληλεξαρτώμενη* σχέση του χώρου με το κοινωνικό. (Rendell, 2006).

Η Elizabeth Grosz[52] επίσης εισάγει την ιδιότητα *ανάκλασης* που έχει ένας τόπος ως προς άλλους (πέρα από την άποψη της σταθερής κατάληψης ή κατοχής μιας συγκεκριμένης θέσης). Σύμφωνα με αυτό το σκεπτικό ένας *τόπος* (*place*) μπορεί να συσχετίζεται ανακλαστικά με άλλους τόπους χωρίς όμως να σχετίζεται κατά αποκλειστικότητα με κάποιον ειδικά τόπο από αυτούς, παραμένοντας σε μια κατάσταση αναμονής (*–μεταξύ*)[53], ως ένας παράξενος ετεροτοπικός τόπος που αναφέρεται αλλού, (σε αλλοτινούς τόπους), ενώ το νόημά του εκκρεμεί στο διηνεκές (κάτι που ανταποκρίνεται στην παράδοση της σκέψης των M. Foucault, G. Deleuze[54], J. Derrida, M. Serres, L. Irigaray). (Grosz, 2001).
Ο χώρος *του* (*-μεταξύ*) για την Elizabeth Grosz *είναι εκείνο το οποίο δεν μπορεί να ορίζεται ως χώρος, -ένας χώρος χωρίς όρια από μόνος του, ο οποίος δέχεται και λαμβάνει μορφή από μόνος του, από τα έξω χωρίς να είναι ο ίδιος εκτός, αλλά η μορφή του είναι εξωτερική της ταυτότητάς του* (…). (Grosz, 2001). Είναι ο χώρος των απραγματοποίητων πραγμάτων (της ανατροπής) που γίνεται ανοικτός στην μελλοντικότητα (στο επιτελεστικό του συμβάντος).
Ο χώρος *του* (*-μεταξύ*) αποτελεί την ιδιαίτερη *τοποθεσία των κοινωνικών, πολιτισμικών και φυσικών μετασχηματισμών*, (…) *γύρω και ανάμεσα από ταυτότη*τες, -παράλληλα είναι (…) *ο χώρος της οριοθέτησης και της ακύρωσης των ταυτοτήτων οι οποίες τον απαρτίζουν,* ο οποίος παράγεται *στη σχέση του παρά στους όρους* που τίθενται προς αυτόν. (Grosz, 2001).

Η θεώρηση της Elizabeth Grosz για τον χώρο βρίσκεται σε συνέχεια με την ιδέα της επιτελεστικής διάδρασης με βάση την υπόθεση ότι *ο χώρος δεν είναι στατικός* ή *ολοκληρωμένος* ενώ δεν επιτελεί ή δεν επιτελείται μόνο, από σταθερές παγιωμένες ταυτότητες.
Δεν είναι *απείρως εξαπλωνόμενος, απείρως διαιρετός, συμπαγής, επεκτάσιμος, συνεχής και ομοιογενής*[55], *αλλά αντίθετα* είναι (*όπως ο χρόνος*) *ετερογενής, πολλαπλός, διαφοροποιημένος, και επιμέρους ειδικός*. (Grosz, 2001).
Η πολλαπλότητα της φυσιογνωμίας του χώρου προσδιορίζεται από τα χαρακτηριστικά της εξωτερικότητας, της χρονικής ταυτοσημίας (της σύμπτωσης), *της συνάφειας (γειτνίασης), της αντιπαράθεσης,* της διαφοράς και της διαφοροποίησης. (Grosz, 2001).
Πρόκειται για τον επιτελεστικό χώρο *της διαφοράς και της ασυνέχειας* (…) *όπου υπάρχουν ειδικές τοποθεσίες, τόποι, περιοχές, που έχουν τον δικό τους τρόπο εκτασιμότητας* (ανάπτυξης), *-που είναι προσανατολισμένες στο γεγονός, στο συμβάν, στη μετακίνηση και στην δράση* που τους προσδίδουμε (Grosz, 2001) (λ.χ. όταν ονοματίζουμε περιοχές στον χώρο με

τις χειρονομίες μας).
Κάτω από αυτή την αντίληψη ο χώρος παράγεται –ξεδιπλώνεται μέσα από τη σωματική δράση όπως λ.χ. τη μετακίνηση (ή το περπάτημα) και τις χωρικές εικαστικές σωματικές πρακτικές.

θεσμική κριτική και τοποειδικότητα: (κριτική 1)

Ο Jeff Kelley[56] (αναφέρει η Lucy Lippard) *διαφοροποίησε την έννοια του τόπου (place) από την τοποθεσία* ή θέση *(site) κάνοντας δημοφιλή στα τέλη της δεκαετίας του ΄60 την έκφραση ΄προσιδιάζουσα-στην-τοποθεσία΄ γλυπτική* (*site-specific*)*, με την ΄΄τοποθεσία* (ως νοούμενη ευρύτερη γεωγραφικά) να *αντιπροσωπεύει την συνιστώσα των φυσικών ιδιοτήτων του τόπου…* ενώ *οι τόποι*[57] *να αποτελούν τις δεξαμενές που εμπεριέχουν το ανθρώπινο περιεχόμενο΄΄.* (Lippard, 1995).
Ο David Harding[58] σημειώνει ότι ο όρος (*site-specific*) *εξειδικευμένο ή προσιδιάζων στην τοποθεσία, ή στο πεδίο, ήταν μια από τις πρώτες χρήσιμες έννοιες που επινοήθηκαν για τον προσδιορισμό της δουλειάς πεδίου.*
Είχε ευρεία χρήση *μέχρι να ξεκινήσει να αποτελεί μια αμφισβητούμενη έννοια οπότε ο Jeff Kelley επέστρεψε με τον όρο ΄προσιδιάζον-στον-τόπο΄* (*place-specific)* που όμως *δεν επικράτησε παρότι ήταν αρκετά χρήσιμος όρος.*
Ο Jeff Kelley διαφώνησε ότι η τοποθεσία (*site*) *είχε μόνο υλική και συμβατική σημασία,* δεδομένου του ότι ευρύτερα νοούμενη *κατέχει κοινωνικά, ιστορικά και πολιτιστικά συμφραζόμενα νοήματα.*

Η τοποειδική τέχνη πεδίου (*site-specific*) (1960) εγκαινίασε ένα είδος πραγματικής παρέμβασης που προορίζονταν για την κυριολεκτική τοποθεσία κάτω από την ιδέα μιας συνολικής αλληλεπίδρασης σχέσεων που μπορεί να επιφέρει η παρέμβαση, οι οποίες προσμετρούνται όλες στο σύνολο της παρέμβασης στο πεδίο.
Οι πρώτες παρεμβάσεις χρησιμοποιούσαν την τοποθεσία για να κατασκευάσουν νέες σχηματοποιήσεις (διαμορφώσεις) πάνω της, με στόχο να την επικαθορίζουν ή να την επαναπροσδιορίζουν (την τοποθεσία), σημειώνοντάς την ως ιδιαίτερη μέσα από την μοναδική, εξειδικευμένη παρέμβαση που προορίζονταν αποκλειστικά για την τοποθεσία. Κάθε τοποειδική παρέμβαση αποτελούσε στη συνέχεια αδιαχώριστο - αναπόσπαστο μέρος της τοποθεσίας, και εντάσσονταν με τέτοιο τρόπο ώστε μετά από την παρέμβαση η τοποθεσία να έχει τροποποιηθεί (μετασχηματιστεί) ουσιαστικά, ενσωματώνοντας το νεότερο νοηματικό της περιεχόμενο.

Η πρωταρχική ιδέα της τέχνης στο πεδίο *βασίζονταν στην άποψη ότι η παρέμβαση θα πρέπει να ενσωματώνει την ιδιαίτερη κατάσταση της τοποθεσίας ή του μέρους, εμπεριέχοντας και τους δύο τόπους,* τον κυριολεκτικό που δέχεται την παρέμβαση και τον ετεροτοπικό νοηματικό τόπο (της εγκατάστασης) που απορρέει από την παρέμβαση. (Leighton, 2008).
Ο ρόλος της τέχνης στο πεδίο δεν ήταν *να εναρμονίζει τη σχέση μεταξύ της εικαστικής παρέμβασης και του περιβάλλοντός της όσο να παρέχει μέσα από την παρέμβαση την δυνατότητα να διαρρηχθεί το περιβάλλον από τη* νέα εγκατάσταση, *προκαλώντας ζητήματα*

διαλόγου, *διασυνδέοντας διαφορετικές ομιλίες*[59] (Leighton, 2008) και νέα περιεχόμενα. Εξάλλου η συγκρότηση εικαστικής εγκατάστασης (…) *στους ΄αληθινούς΄- κυριολεκτικούς τόπους μπορεί να αποκτά επίσης το περιεχόμενο* (νόημα) *της απόσπασης των κοινωνικών και ιστορικών διαστάσεων έξω από τους φυσικούς τόπους* (τις φυσικές τοποθεσίες), *προς διαφορετικές κατευθύνσεις, επιτρέποντας νεότερες αφηγήσεις μέσα από την θεματολογία που οδηγείται από τους εικαστικούς, ικανοποιώντας θεσμικά το δημογραφικό προφίλ της περιοχής, ή εκπληρώνοντας τις δημοσιονομικές ανάγκες μιας πόλης.* (Kwon, 2007).

Συνεπώς μέσα από την τέχνη πεδίου επαναπροσδιορίστηκε η τοποθεσία ή η θέση (*site*) ως *τόπος συγκέντρωσης* (*venue*) και ως *τόπος* ή *μέρος* (*place*) επιτρέποντας σε διαφορετικές ερμηνείες να επιδράσουν σε κάθε έναν από αυτούς τους προσδιορισμούς. (Leighton, 2008). Επιπρόσθετα η *τέχνη πεδίου μπορούσε να οδηγεί στην ανάδυση καταπιεσμένων ιστοριών στο προσκήνιο, παρέχοντας την υποστήριξη για μεγαλύτερη ορατότητα των περιθωριοποιημένων ομάδων και των ζητημάτων τους, εγκαινιάζοντας την επανακάλυψη των ΄ασήμαντων΄* ή των *΄αόριστων΄* (*terrain vague*) παραμελημένων χώρων όπου χάνεται, αγνοείται ή παραμένει σε εκκρεμότητα ή ύπνωση η ιδιαίτερη ταυτότητά τους *από τον επικρατέστερο* (κυρίαρχο) *πολιτισμό.* (Kwon, 2007).
Η ανάγκη προσδιορισμού του ιδιαίτερου χαρακτήρα ή της ταυτότητας τόπων που ενσωμάτωναν ιδιαίτερα (ειδικά) στοιχεία σε επίπεδο ιστορίας, μνήμης, φυσιογνωμίας, αφενός γίνονταν ευκολότερα στο πλαίσιο της αντίληψης για την γεωγραφία του χώρου ως σχετικά απομονωμένου και ανεπηρέαστου από γενικότερες ευρύτερες μεταβολές και συνθήκες διάχυσης, και αφετέρου ως ενός κλειστής σημασίας τόπου, νοηματοδοτημένου εφάπαξ, με σταθερή ταυτότητα, που συγκρατεί τις ιδιαίτερες σημασίες του.

Η κοινωνική γεωγραφία μέσα από την τέχνη κατανοούνταν κάτω από τη λογική απομονωμένων, ακινητοποιημένων ιστορικά τοποθεσιών, παγιωμένων και αναλλοίωτων στον χρόνο και στις αλληλεπιδράσεις, αποσπασμένων από την συνέχεια, πιθανά στη βάση μιας νοσταλγικής οπτικής, πέρα από την πραγματικότητα των διευρυμένων σε δίκτυα τόπων. Μέσα από την κατανόηση του χώρου ως σταθερής και αμετάβλητης ποσότητας διευκολύνονταν οι εξειδικευμένες για την τοποθεσία, *προσιδιάζουσες-στον-τόπο* (*site specific*), τοποειδικές (κριτικές) παρεμβάσεις πεδίου, από εικαστικές χειρονομίες και πρακτικές (για παράδειγμα αρχικά από την περιβαλλοντική τέχνη) που κατευθύνονταν στο ιδιαίτερης φυσιογνωμίας (ή ιστορικότητας) και παραμέτρων πεδίο, το οποίο επιλέγονταν σε απόσταση από το κοινωνικό (λ.χ. στις συνθήκες της μόλυνσης, της εγκατάλειψης, της αοριστίας, του ανοίκειου, του ερείπιου κ.α.).
Οι χωρικές πρακτικές που αναπτύσσονταν κάτω από την αυτοθεσμιστική τους ισχύ διεκδικούσαν σταθερά προνόμια αποκλειστικότητας και ΄μοναδικότητας΄ για την τοποθεσία, και ενσωμάτωναν διαφορετικές ως προς τα εκφραστικά χαρακτηριστικά και την λογική παρεμβάσεις (προσωρινές, μονιμότερες, προσχεδιασμένες, επιτόπιες, διαμεσολαβημένες κ.α.).

Ως προς το ζητούμενο που ήταν η αναζήτηση και η διατήρηση της αυθεντικότητας της τοποθεσίας (είτε η εγκατάσταση σημασίας), κάθε χειρονομία ακολουθούσε στον χειρισμό της τη μοντέρνα παράδοση του έργου που προορίζεται (ή στρέφεται) ειδικά για την

τοποθεσία (ως μοναδική δημιουργία), που ενσωματώνει, ανακυκλώνει, μεταποιεί (εισπράττει και επαναποδίδει) τα κρυμμένα νοήματα, είτε νεότερα τα οποία αντλούσε από την τοποθεσία όσο και από τις ανακλάσεις (που εξέπεμπε) το ίδιο το έργο προς την τοποθεσία, συνδεμένο στο μέγιστο βαθμό με το πρόσωπο και την αίγλη του παραγωγού[60].
Αυτά τα σημεία που ήταν παρόντα στην καλλιτεχνική δουλειά μεταβιβάζονταν στην τοποθεσία εγκαθιστάμενα ως ένθετα στοιχεία για τον τόπο, σε μια σχέση που επεκτείνονταν στον χρόνο, απελευθερώνοντας τις νέες αναγνώσεις και πτυχές του τόπου, που αποσκοπούσαν στην ενίσχυση της ταυτότητάς του.
Σε αρκετές περιπτώσεις τα ίχνη των δράσεων παρέμεναν στις τοποθεσίες διαιωνίζοντας ως ερείπια ή ζωντανά τεκμήρια επόμενες αφηγήσεις.
Οι τοποειδικές χωρικές αυτές προσεγγίσεις (παρεμβάσεις πεδίου) βασίζονταν σε έναν μεγάλο βαθμό στην υποκειμενική (συναισθηματική), εμπειρική ψυχολογική σωματική (των αισθήσεων) ερμηνεία ή κατανόηση του τόπου ως προς την φυσική φαινομενολογική του διάσταση[61], αποδίδοντας πρωταρχική σημασία (και κεντρικό ρόλο) στις φυσικές ιδιότητες και στα τοπιακά φυσικά χαρακτηριστικά που διέπουν το πεδίο, αποτελώντας συχνά οι παρεμβάσεις τις ενδείξεις των αφανών φυσιολογικών τιμών και των παραμέτρων (που συλλέγονταν ή διαπιστώνονταν).
Αυτές οι παρεμβάσεις προϋπέθεταν αρκετές φορές επιτόπια προετοιμασία (η οποία παρέμενε ως διαδικασία συχνά αφανής) κ.α. προεργασίες και έρευνες όπως, περισυλλογή υλικών, συλλογές δεδομένων[62] σε σχέση με, -την κλίμακα του χώρου, -τις διαστάσεις, -τον προσανατολισμό, -την υφή και την σύσταση των υλικών του, -τις κλιματικές συνθήκες (αέρας, φυσικός φωτισμός, εποχιακό κλίμα), -την γεωμορφολογία, τις υφιστάμενες υποδομές κ.α..

Οι εικαστικές παρεμβάσεις οδηγούνταν σε μη-λειτουργικές, μη-χρηστικές κατευθύνσεις με μοναδικό αξίωμα την (διαφοροποιημένη, συχνά αντιθετική) ένταξη στην τοποθεσία, είτε ανταγωνιστικό χαρακτήρα[63], ενώ σε άλλες περιπτώσεις αποκτούσαν για την τοποσήμανση της περιοχής, κριτικό, ρυθμιστικό, ενισχυτικό χαρακτήρα, ως προς τις υφιστάμενες υποδομές ή τις διεργασίες.
Εξετάζοντας την τοποειδική τέχνη πεδίου στον δημόσιο χώρο της πόλης, αρχικά ως συνθήκη ιδρύθηκε ανταγωνιστικά (αρνητικά) ως προς την αρχιτεκτονική (Richard Serra) επιδιώκοντας να την συμπληρώσει, να της επιβληθεί ή να την ξεπεράσει (Alexander Calder), ή και να την αναιρέσει (Richard Serra), είτε ακόμη να την ακυρώσει, να την επιδιορθώσει και να την αντικαταστήσει (Gordon Matta Clark).
Η συνθήκη της γλυπτικής *στο διευρυμένο πεδίο* (Rosalind Krauss) επικεντρώθηκε αρχικά σε αυτούς τους ιστορικούς αρνητικούς προσδιορισμούς ως προς την αρχιτεκτονική ή το τοπίο, διευρύνοντας το πεδίο της δράσης της και της παρουσίας της σε (*–μεταξύ*) περιοχές, της τοπιακής τέχνης (*land art*), της γλυπτικής στον δημόσιο χώρο, και της αρχιτεκτονικής, να επανα-ορίζει τον εαυτό της αντιστρέφοντας σε θετικούς τους προγενέστερους αρνητικούς αντιθετικούς προσδιορισμούς για την γλυπτική, ως *όχι-αρχιτεκτονική* αλλά και ως *όχι-γλυπτική* (για την περιβαλλοντική τέχνη, *environmental art*) ενοποιώντας τη δράση της σε αυτές τις περιοχές.

Ο James Meyer[64] επισημαίνει για τα αστικά γλυπτά του Richard Serra ότι σύμφωνα με τις

προθέσεις του δημιουργού τους *΄΄τα προσανατολισμένα στο πεδίο έργα του συλλαμβάνονται να είναι εξαρτημένα επί της τοποθεσίας τους* και *αδιαχώριστα από αυτήν΄΄*. (Meyer, 2000).
Στην περίπτωση του *Tilted Arc*[65] (1981) (αναφέρει ο James Meyer) πως ο Richard Serra αντιμετώπισε ως μια μόνιμη (μνημειακή) γλυπτική την παρέμβασή του στην Federal Plaza να οδεύει προς την αιωνιότητα[66].
Η τοποειδική αυτή μόνιμη ως προς την πρόθεσή της παρέμβαση επιδίωκε να είναι μεγάλης κλίμακας με μνημειώδη παρουσία (σύμφωνα με τις κριτικές των Douglas Crimp και Julia Brown), ανάλογη προς το νεοκλασικό δικαστικό μέγαρο στο πρόσωπο της πλατείας.
Ο James Meyer σημειώνει ότι στην περίπτωση της Federal Plaza πρόκειται για *μια μόνιμη εγκατάσταση στον τόπο που παίρνει* την θέση του *παραδοσιακού μνημείου*, το οποίο προορίζεται ως *αναμνηστικό κάποιου γεγονότος ή κάποιου προσώπου, είτε* την θέση *ενός διακοσμητικού μνημείου, όπως άλλων αντίστοιχων του ύστερου μοντερνισμού* (λ.χ. όπως το γλυπτό *La grande vitesse* (1969) από τον *Alexander Calder* που *κυριάρχησε σε μια εταιρική πλατεία*[67]).
Ειδικότερα, το *Tilted Arc* προβάλλει όμως και *ως ένα κριτικό μνημείο* που διατηρεί παράλληλα αξιώσεις *αντίστασης* απέναντι στο φαινομενολογικό περιβάλλον του τόπου της αρχιτεκτονικής της πλατείας (και στην αρνητική, υπολειπόμενη, υποδεέστερη σημασία της γλυπτικής ως προς την αρχιτεκτονική), που εμποτίζεται από την υπόσχεση της εισαγωγής με αιρετικό τρόπο, μιας *νεοϊδρυθείσας μνημειακότητας*[68]. (Meyer, 2000).

Ο James Meyer σημειώνει παράλληλα ότι, ο Robert Smithson στις τοποειδικές εγκαταστάσεις του μέσα από τις αλληγορικές εννοιολογικές γήινες περιβαλλοντικές πρακτικές του, αντιλήφθηκε τον *τόπο (place)* ως μια *ανυσματική σχέση*.
Η κυριολεκτική φυσική τοποθεσία (*site*) *γίνεται ένας μοναδικός οριοθετημένος τόπος* που είναι *διαθέσιμος μόνο μέσα από τις αντιληπτικές εμπειρίες*. (Meyer, 2000).
Είναι ένας προορισμός για να ειδωθεί ή να διανυθεί και να εγκαταλειφθεί πίσω. Ένας περίπατος ή *μια περιήγηση που ανακαλείται από τα στιγμιότυπα οδοιπορικών σημειώσεων* (χαρτών, διαγραμμάτων, φωτογραφιών, φιλμ, σχεδίων) ή ξεναγήσεων από ταξιδιωτικούς οδηγούς.
Ο Richard Serra αντίθετα θεωρούσε για τα περιβαλλοντικά έργα του Robert Smithson ότι αφού δεν αποτελούν παρεμβάσεις αστικής κλίμακας, και δεν ανήκουν στον δημόσιο χώρο της πόλης, συνεπώς καλύπτουν ιδιωτικά ενδιαφέροντα (το ειδικό κοινό της τέχνης), αφού η επαφή του κοινού μαζί τους επιτρέπεται με βάση τον παραγωγό τους μέσα από τις αναπαραστάσεις στην μορφή της τεκμηρίωσης.
Κατά την άποψή του θα μπορούσαν να χαρακτηρίζονται ως ιδιωτικές εγκαταστάσεις στην έρημο (λ.χ. τα *εντροπικά μνημεία*), κάτι που αργότερα ως σκεπτικό συμπεριέλαβε και τις γλυπτικές τοποειδικές κατασκευές στον δημόσιο χώρο της πόλης, ως προς το μονολογικό τους περιεχόμενο και τον τρόπο ή τις διαδικασίες εισαγωγής τους.

Η *φαινομενολογική τοποθεσία* του Richard Serra (ως μια αρχιτεκτονική κριτική) όσο και η *κριτική τοποθεσία* του Robert Smithson (ως μια θεσμική κριτική), ανήκουν στην κατάσταση της ετεροτοπικής εικαστικής εγκατάστασης που ακολουθεί την λογική εισαγωγής στην τοποθεσία ενός αλλοτινού αυτόνομου τόπου (Meyer, 2000) που διεκδικεί ανεξάρτητη κριτική ζωή, πέρα από τη συνομιλία με την κοινότητα ή το ανθρωπογενές κοινωνικό

περιβάλλον στα πλαίσια της συμπερίληψή τους όχι μόνο ως ενσώματες παρουσίες στην εγκατάστασή του, αλλά πολύ περισσότερο στα πλαίσια μιας *από-τα-κάτω προς-τα-πάνω* παρέμβασης (για την ανάδυση λ.χ. του υπάρχοντος κοινωνικού ανταγωνισμού).

Οι πρακτικές πεδίου στοχεύουν σε πράξεις επανανοηματοδότησης του χώρου έχοντας ως πρόθεση την σωστική αποκατάσταση των τοποθεσιών απέναντι στις χωροχρονικές ασυνέχειες των διαρρηγμένων ή των αποκομμένων επί της ουσίας τόπων. Εκεί δεν συμμετέχει το ζωντανό, ρευστό σε δράση κοινωνικό περιβάλλον αλλά μόνον το φαινομενολογικό ιστορικό παγιωμένο πληροφοριακό ανθρωπολογικό υπόστρωμα (της τοποθεσίας), που παρουσιάζεται ως αποθηκευμένη πληροφορία στις ανθρώπινες εγκαταστάσεις οι οποίες ανήκουν στο παρελθόν και προβάλλονται με τη μορφή της διάρκειάς τους στον τόπο.
Αναφέρονταν οι πρακτικές πεδίου σε εξειδικευμένες τοποειδικές (εικαστικές), προσιδιάζουσες στην τοποθεσία εγκαταστάσεις, που προορίζονταν για την τοποθεσία στη μορφή υλικών μη-λειτουργικών αποτελεσμάτων, ΄αγκιστρωμένων΄ και εξαρτημένων αποκλειστικά από το φαντασιακό της ιδιαίτερης τοποθεσίας.
Αποσκοπούσαν σε μια κλειστή με τον θεατή κυκλική σχέση ανατροφοδότησης η οποία ανακύκλωνε τις ιστορικές κ.α. σημασίες που αντλούνταν, ως αποτελέσματα ενός συσχετισμένου συνδυασμού των κυριολεκτικών τόπων με τις ετεροτοπικές εγκατεστημένες παρεμβάσεις.
Συνεπώς η τοποειδική τέχνη (σύμφωνα με τον James Meyer) αναφέρεται ουσιαστικά στην *κυριολεκτική τοποθεσία* (*literal site*) και επεξεργάζεται την φυσική *επί-τόπου* (*in-situ*) θέση (Joseph Kosuth) στο επίπεδο της *πραγματικής τοποθεσίας ή του μέρους ως μοναδικού τόπου.* (Meyer, 2000). Η *εικαστική παρέμβαση συμμορφώνεται με τους φυσικούς περιορισμούς της κατάστασης που υπάρχει στον τόπο ακόμη και αν (ή όταν) τον εκθέτει σε κριτική* (αντιμετωπίζοντας τον τόπο στην πραγματική του διάσταση). Ανακλά την πεποίθηση ότι η τοποθεσία *είναι μοναδική και άρα και το εικαστικό έργο που διακρίνεται από μόνο του ως κάτι ΄μοναδικό΄ παρέχει στην τοποθεσία ένα είδος μνημείου.* (Meyer, 2000).

Αντίθετα η νομαδική κοινότητα που βρίσκεται σε διαρκή κίνηση ή μετανάστευση, είτε μια συλλογική (κοινωνική) εφήμερη εγκατάσταση, μπορούν να θεωρούνται εξίσου ή πολύ περισσότερο τοποειδικές από την υλική εγκατάσταση που παραμένει επί μακρόν στην τοποθεσία, η οποία αναφέρεται σε κέντρα λήψης αποφάσεων που είναι υπεύθυνα για εκείνη και κατά συνέπεια οι σχέσεις εξάρτησή της βρίσκονται σε μακρινούς τόπους, σε απόσταση από την αληθινή της ζωή και την εμπειρία του ειδικού τόπου, επηρεάζοντάς την όμως ουσιαστικά.
Περισσότερο οι εφήμερες εικαστικές πράξεις στο πεδίο που είναι δημόσιου ενδιαφέροντος ή προσανατολισμού, που αναμιγνύουν προσωρινές (ανενεργές) κοινότητες ή ομάδες συλλογικοτήτων μπορούν να επεξεργάζονται μικρά, καθημερινά, τυχαία συμβάντα, στο επίπεδο της βιωματικής εμπειρίας που προσιδιάζουν στον κυριολεκτικό τόπο και στα υποκείμενα επαναπροσδιορίζοντας συνεχόμενα επιμέρους λειτουργίες της τοποθεσίας, στη σχέση της με άλλες τοποθεσίες και υποκείμενα, πέρα από την προβολή μιας σταθερής και αμετάβλητης ταυτότητας ή την πρόθεση της επιβεβαίωσης ή της ενίσχυσής της.
Οι θεσμοί (τα Ιδρύματα) που παρακινούν και ελέγχουν τις επιτόπιες εικαστικές παρεμβάσεις

στο πεδίο, θεωρούν λανθασμένα ότι η τοποθεσία που τις δέχεται (παθητικά), την οποία θέτουν στην αρμοδιότητά τους, εγγράφεται ως ένα ουδέτερο πεδίο ή ένας παθητικός φορέας, ο οποίος μπορεί να διαχειρίζεται από τον διευθύνοντα θεσμό, πολλές φορές και από απόσταση.
Αρκετές φορές στο συσχετισμό των δυνάμεων στο επίπεδο της θεσμικής ισχύος του Ιδρύματος συγκριτικά με την τοποθεσία, η εννοιολογική πρόταση, η υλική της παρέμβαση, όσο και ο ίδιος ο τόπος, υπολείπονται φανερά σε δύναμη ή κύρος σε σχέση με το θεσμικό Κέντρο που την προωθεί, αποκτώντας συχνά η ειδική εγκατάσταση υποδεέστερη σημασία ως προς το Κέντρο των αποφάσεων που την εισάγει και την εγκαθιστά στην περιοχή, παραμένοντας ως παρουσία μιας αξιοσημείωτης ΄ομπρέλας΄ που επισκιάζει τον τόπο.
Κάτι τέτοιο ισχύει ακόμα και σε περιπτώσεις που η εικαστική παρέμβαση διαθέτει επιβλητική και εμβληματική παρουσία, είτε ακόμη και όταν η τοποθεσία θεωρείται αναγνωρισμένη και σημαντική συγκριτικά με τον κύρος του θεσμικού τόπου που ασκεί πάνω της εξουσία, αν σκεφτεί κανείς, -τις αρμοδιότητες που μεταφέρονται στο πεδίο και το πλήθος των διαφορετικών τοποθεσιών που διεκδικούν να έχουν δικαιοδοσία και εμπλέκονται στην φυσική τοποθεσία, -τις αληθινές θεσμικές υπάρχουσες τοποθεσίες που αποφασίζουν για την φυσική πραγματική τοποθεσία.

Η τοποθεσία στα εικαστικά προγράμματα μετατρέπεται σε πεδίο προγραμματισμού και διενέξεων που μεθοδεύονται (συχνά μονομερώς) σε απόσταση από το κοινωνικό πλέγμα ενός τόπου, από διαχειριστές επιμελητές ή εικαστικούς κ.α. (σε ρόλους τοποτηρητή) που ασκούν και επιβάλλουν το θεσμικό κύρος τους στις τοποθεσίες, υλοποιώντας στρατηγικά σχέδια που όμως στην πλειονότητα των περιπτώσεων και πάλι δεν ελέγχονται αποκλειστικά από εκείνους.
Θα μπορούσαμε συνεπώς να δεχτούμε ότι όταν πρόκειται για Ιδρύματα, σαφώς ένας σημαντικότερος σε δύναμη τόπος εξουσιών από Κέντρα (συχνά μακρινά) επικάθεται στην ιδιαίτερη τοποθεσία, επαυξάνοντας και διαχέοντας το περιεχόμενό της πληθυντικά και οικουμενικά, κάτι που συχνά βρίσκεται όμως σε αντίφαση με την διάθεση εναρμόνισης ή ένταξης στις δυναμικές που αναπτύσσονται και στους ρυθμούς της ζωής που εξελίσσονται στον ίδιο τον κυριολεκτικό, φυσικό τόπο.

Ο ιστορικός και κριτικός τέχνης Hal Foster επιβεβαιώνει ότι η λεγόμενη εικαστική εθνογραφική χαρτογράφηση *από ένα Ίδρυμα ή μια σχετική κοινότητα αξιώνει να έχει ως πρωτεύουσα μορφή την τέχνη πεδίου* που καταλήγει τελικά ως αισθητικό είδος και μουσειακή κατηγορία. (Foster, 1996). Θεωρεί ότι *η αυθεντικότητα, η πρωτοτυπία, και η μοναδικότητα, ως αξιακές κατηγορίες που εξοβελίστηκαν από την μεταμοντέρνα τέχνη* (*αποτελώντας κριτικό ταμπού*), *επέστρεψαν μέσα από τις ιδιότητες του τόπου, της γειτονιάς ή της κοινότητας, για τον εικαστικό ως εμπλεκόμενα στοιχεία στην καλλιτεχνική δουλειά του στο πεδίο*, ενώ *οι χορηγοί διακρίνουν σε αυτές τις ΄ιδιότητες΄ έναν τόπο* που μπορεί να τους προσδώσει προστιθέμενη αξία και επιχειρηματική ανάπτυξη[69]. (Foster, 1996).
Το ειρωνικό είναι (σημειώνει ο Hal Foster) ότι *η τέχνη πεδίου εμβολιάζεται πρώτα από το Ίδρυμα* μέσα από μια θεσμική κριτική που προέρχεται από το ίδιο το Ίδρυμα, και έπειτα αφήνεται να υποστηρίζεται και να χορηγείται σε συνεργασία με τις τοπικές ομάδες. (Foster, 1996).

Ο James Meyer σχολιάζει πως η *τοποειδική τέχνη στη συντακτική της ίδρυση, ως μια διάθεση απόρριψης του συστήματος της εμπορευματοποίησης*, κάτω από την ασκούμενη *θεσμική κριτική της προς την αίθουσα τέχνης και το μουσείο* (στο πλαίσιο της ιστορικής κριτικής που ανέπτυξε) *αυτήν την φορά εκθέτει τους ίδιους αυτούς χώρους, από τα μέσα, ως υλικές* (πληροφοριακές) *οντότητες* και όχι ως *απομακρυσμένους ουδέτερους τόπους* που λειτουργούν *ως υπόβαθρα για την εμπορευσιμότητα των φορητών αντικειμένων τέχνης*[70]. (Meyer, 2000).
Αργότερα πρακτικές στην τέχνη που προσανατολίζονταν στην τοποθεσία (*site-oriented art*) και στην κοινότητα ενσωμάτωναν κριτικά και εγκαθιστούσαν στην τοποθεσία, τους νέους συσχετισμούς κριτικού περιεχόμενου που προέρχονταν από την αυτοθέσμιση της καλλιτεχνικής πράξης και του συνόλου της δραστηριότητας χωρίς την ανάγκη εξωτερικών θεσπίσεων.
Οι χωρικές πρακτικές αξιοποιούν την συνισταμένη του ιδιαίτερου ιστορικού και κοινωνικού πλέγματος (μνήμη) που αποδίδει ιδιαίτερο νόημα στην κατάσταση της προσίδιας εγκατάστασης πάνω στο (κοινωνικό) συμφραζόμενο της τοποθεσίας (*context specific*).
Η δουλειά μορφοποιείται, -από εφήμερες και μόνιμες χωρικές εκδηλώσεις συλλογικών και συμμετοχικών παρεμβάσεων από διαφορετικές ομάδες και κοινότητες, -από πρόσκαιρες διαμορφώσεις και εγκαταστάσεις πληροφορίας, -από επιτελεστικά ενεργήματα κ.α. λειτουργικές παρεμβάσεις βασισμένες στον χρόνο.

Ο Michel de Certeau αναφέρει για τους κοινωνικούς χώρους ότι, *όντας αυτοί διαστρωματωμένοι, με τη μορφή ετερογενών θραυσμάτων, αλληλεπικαλυπτόμενων στρώσεων,* σε έναν ρηγματώδη χρόνο*, δεν μπορούν να αναχθούν περιοριστικά στην ελέγξιμη, κατασκευάσιμη επιφάνειά τους,* (…) παρουσιάζουν *ασαφώς προσδιορισμένες ιδιότητες οι οποίες βρίσκονται σε συνεχή διάδραση*. (Certeau de, 2010 σ. 435).
Οι παρεμβάσεις που στρέφονται στην τοποθεσία, που συναισθάνονται την τοποθεσία, θα πρέπει να απαντήσουν στα περιεχόμενα αυτού του τόπου ανακινώντας διαλογικά, μέσα από το κοινωνικό υπόστρωμα, τις συνθήκες της σχέσης τοπικού και παγκόσμιου που διατρέχει τους τόπους, συνενώνοντας σε δίκτυα τις περιοχές, παράγοντας κοινούς-τόπους, λαμβάνοντας υπόψη τις διαφορετικές ποιότητες που συνυπάρχουν, επιτρέποντας στον τόπο μια ανοικτή σχέση για τη συνείδηση των υποκειμένων που αλλάζει διαρκώς μέσα από τις εμπειρίες του ρευστού εαυτού μπροστά: στον εκτός-τόπο, στον λάθος-τόπο, στην ετεροτοπία (ή στην ομνιτόπια), στον αόριστο, ασαφή ή εγκαταλειμμένο τόπο[71], στην ουτοπία κ.α. τοποθεσίες.

θεσμική κριτική και τοποειδικότητα: (κριτική 2)

Όμως αν έχουν την δυνατότητα οι εικαστικές τοποειδικές εγκαταστάσεις να αναλαμβάνουν και να μεταφέρουν τα (τοπικά φορτία) η πλαίσια μιας τοποθεσίας ακόμη και σε έναν μη-τόπο (αίθουσα τέχνης) εγκαθιδρύοντας άλλους ετεροτοπικούς νοηματικούς τόπους (πεδία πρόσφατης νεότερης ιστορίας και ανάδυσης μνήμης, ως στοιχεία απόδοσης ταυτότητας), είτε να ενεργοποιούν επιτόπου εφήμερα κάποιον ανενεργό τόπο, τότε κάτω από ποιους όρους θα μπορούσαν οι τοποειδικές (εικαστικές) εγκαταστάσεις, επίσης να συνδιαλεχτούν με

τοποθεσίες σε δίκτυα και σε-κίνηση ή διευρυμένες τοποθεσίες με τα χαρακτηριστικά της ετεροτοπίας, της ομνιτόπιας, του μη-τόπου κ.α. (?).
Ως ετεροτοπίες οι ίδιες οι τοποειδικές εγκαταστάσεις που ανακλούν άλλους τόπους και εισάγουν το νοηματικό πολύσημο πλαίσιό τους στην τοποθεσία, πως ενσωματώνουν το πολιτικό-κοινωνικό-πολιτισμικό τοπικό υπόβαθρο μιας περιοχής, χωρίς να το απαλείφουν (?) είτε πολύ περισσότερο φιλοδοξώντας να συνδιαλέγονται σε μη-τόπους που δε φέρουν συγκεκριμένα τοπικά περιεχόμενα ή ίχνη (?).
Το ερωτήματα επιδιώκουν να προσεγγίσουν στην τοποειδική ετεροτοπική εγκατάσταση εκείνο που χάνεται και απουσιάζει, που εκδιώκεται απαλειφόμενο, που παραπέμπει συνεχόμενα αλλού, παρά εκείνα που συγχωνεύονται από το φυσικό μέρος.

Οι εικαστικές παρεμβάσεις που προσιδιάζουν στην τοποθεσία, φαίνεται να εμποδίζονται, ακόμα και στο επίπεδο της φαινομενολογικής στήριξης στην φυσική διάσταση της τοποθεσίας[72], να συγκροτήσουν μια συνεκτική νοηματική ενότητα για την διαφεύγουσα ταυτότητα ή τους μύθους μιας αποεδαφικοποιημένης τοποθεσίας.
Σε επόμενο επίπεδο οι τοποειδικές εδαφικές παρεμβάσεις αδυνατούν να διαπραγματευτούν μια εφήμερη ή αποκλειστική σχέση με τα ρευστά δεδομένα (πληροφοριακός τόπος) (των εναπομενουσών) μη-καθαρών φυσικών τοποθεσιών που βρίσκονται σε κατάσταση μεταβλητότητας και συνεχών διαδράσεων με ένα έντονα κινητικό κοινωνικό πλέγμα ετεροτήτων, -σε διασύνδεση και επικοινωνία με πολλούς άλλους διαφορετικούς τόπους που εμφανίζουν σχεσιακές ανταλλαγές (επικοινωνιακός τόπος).
Από την άλλη πλευρά οι εικαστικές αναγνώσεις δεν μπορούν πια να υποστηρίξουν στη μορφή της εμβληματικής τοποειδικής μοναδικής παρέμβασης το περιεχόμενο μιας τοποθεσίας συνολικά και μονοσήμαντα, όπως μέχρι πρότινος μέσα από ισχυρά συγκροτημένους (περιοριστικούς) προσδιορισμούς που επισκίαζαν την κατάσταση των τόπων, παρά μόνο αποσπασματικά και τυχαία.

Οι εικαστικές αναγνώσεις εμπεριέχουν τις υποκειμενικές εμπειρίες της προσοικείωσης μιας κατάστασης μέσα από αποσπασματικές προσωπικές γραφές, αφηγήσεις και ερμηνείες που συγκροτούνται στις συλλογικές διαλογικές συνομιλητικές διαδικασίες της ανταλλαγής, που γίνονται ανοικτές στο μέλλον και στο απρόσμενο.
Σύμφωνα με τον Paulo Freire η διερεύνηση του συνόλου τόπος-άνθρωποι, προϋποθέτει την κριτική ερευνητική μέθοδο της προσέγγισης (πολιτισμική διάδραση), εφαρμόζοντας την *διαλογική* διαδικασία αποσύνθεση και ξανα-σύνθεση της πληροφορίας, σε συλλογικά και συνεργατικά πλαίσια, μέσα από οικείες κωδικοποιήσεις που οδηγούν σε μια νέα αυτο-αντίληψη των συμμετεχόντων για την τοποθεσία. (Freire, 1977).
Συνεπώς οι εικαστικές πράξεις της παρέμβασης (αναγνώριση, ανάγνωση, τεκμηρίωση) εμφανίζονται πριν από κάθε πράξη υλικής εγκατάστασης στο πεδίο ή στον δημόσιο χώρο. Ωστόσο η μορφή της τοποθεσίας παραμένει κλειστή, καθώς αυτή απορροφάται και διαθλάται από τις σύγχρονες ρευστές συνθήκες που επικρατούν στην κοινωνική σφαίρα και στον παγκόσμιο γεωγραφικό χώρο.
Οι τοποθεσίες (όπως προαναφέρθηκε) λειτουργώντας ως ανακλαστικά σημεία που παραπέμπουν σε ένα πλήθος αλλοτινών (έτερων) τόπων και πολλαπλών (έτερων) χρόνων αποτελούν συγκεντρώσεις συμφυρμών τόπων χωρίς έδαφος, χωρίς να έχουν μια μοναδική

αποκλειστική ή μονοσήμαντη καθαρά αποκρυσταλλωμένη ταυτότητα.
Συνυπάρχουν από κοινού ως πολυσυλλεκτικά νοηματικά πεδία τις καταστάσεις της ουτοπίας, του αόριστου χώρου[73], της ετεροτοπίας, της ατοπίας, της ομνιτόπια[74], συγκεντρώνοντας ανοίκεια και διφορούμενα στοιχεία, διαφεύγοντας (νοηματικά), χωρίς να υπόκεινται σε μια καθορισμένη σταθερή και αδιασάλευτη στον χρόνο νοηματική παγιωμένη ταυτότητα[75].

Στις περιστάσεις όπου κάποιο επίσημο οργανωτικό θεσμικό πλαίσιο προτείνει και υποστηρίζει παρεμβάσεις σε δημόσιους χώρους, ανεξάρτητα από το εάν πρόκειται για ατομικές (ο εικαστικός ή ο επιμελητής) ή συνεργατικές πρωτοβουλίες (πολυπρόσωπη συλλογικότητα), αυτές υπόκεινται στρατηγικά στον φορέα ή στο Ίδρυμα που διαθέτει τους πόρους, σχεδιάζει και οργανώνει τις συνεργασίες, καθοδηγεί και εποπτεύει τις δραστηριότητες, μεθοδεύοντας το χρονικό πλάνο τους (το χρονοδιάγραμμα).
Οι τοποθεσίες βρίσκονται σε διασύνδεση με τους επίσημους κεντρικούς αυτούς ΄μη-τόπους΄, τους φορείς που λαμβάνουν ή μοιράζονται (ή συναποφασίζουν) τις αποφάσεις συνδιοργανώνοντας το πρόγραμμα των παρεμβάσεων, και οι εικαστικές παρεμβάσεις ουσιαστικά (που προκύπτουν ως εκτός τόπου), βρίσκονται σε διαφορά (φάσης) ή σε απόσταση από την τοποθεσία που επενδύεται η ενέργεια της θεσμικής δράσης.
Επιπλέον όπως προαναφέρθηκε τα περιορισμένα χρονικά περιθώρια συνήθως επεμβαίνουν ως εμπόδια για την ανάπτυξη δεσμών ή κοινών τόπων που σε συνδυασμό με τα οριοθετημένα κοινωνικά προγραμματικά πλαίσια, αδυνατούν να συλλάβουν και να επεξεργαστούν στο σύνολό τους την πραγματικότητα μιας τοποθεσίας.
Τα επίσημα οργανωτικά πλαίσια επίσης αδυνατούν να επανασχεδιάσουν και να επαναδιαπραγματευθούν τις απρόβλεπτες και εξελισσόμενες σχέσεις της ανθρώπινης γεωγραφίας (στην τοποθεσία) παράγοντας *κοινούς-και-σε-απόσταση* χώρους (μιας ανενεργής κοινότητας), πέρα από τις εγκατεστημένες από-πρόθεση κοινότητες των εικαστικών (που έχουν αυτοσκοπό την κοινότητα) που εκτελούν το έργο της ανάθεσης ή μια καθοδηγούμενη και εξαρτημένη (από τα Κέντρα) δράση, η οποία διεκδικεί την προβολή της πλασματικά ως αυθόρμητη αυτο-οργάνωση στο πεδίο.

Οι εικαστικές τοποειδικές παρεμβάσεις πεδίου που είναι εξαρτημένες από θεσμικούς ΄μη-τόπους΄ προγραμματισμού (οργανισμούς, ιδρύματα κ.α.) και δικτυωμένες περισσότερο με αυτούς τους τόπους, καταλήγουν σε μορφές παρεμβάσεων *εκτός-τόπου* που εκδραματίζονται στις τοποθεσίες ως παρωδίες (εξορισμού εκτός-τόπου).
Ο αντιθετικός αρνητικός προσδιορισμός *-εκτός* σε σχέση με το *-εντός* που αποδίδεται στην θετική ποσότητα του ιδιωτικού οικογενειακού χώρου[76], έρχεται ως κατάλοιπο της νεωτερικής (φιλελεύθερης) τοπολογικής διάκρισης που αποδίδει στον δημόσιο χώρο[77] τον χαρακτήρα του έξω έναντι του μέσα (εντός του οίκου), της προσωπικής ιδιοκτησίας, ακόμη κατατρέχοντας και σήμερα την συνείδηση για τον σύγχρονο δημόσιο χώρο της πόλης[78].
Η έντονη σχέση επίδρασης και δεσμού που διατηρούν οι προσιδιάζουσες εικαστικές πρακτικές πεδίου με τα θεσμικά Κέντρα που τις προγραμματίζουν και τις υποστηρίζουν (λ.χ. οργανισμός, μουσείο, Ίδρυμα) καταλήγει να προσανατολίζει αποκλειστικά τις πρακτικές αυτές στα παγκόσμια δίκτυα των *΄μη-τόπων΄* (*non places*)[79] που έχουν χαρακτηριστεί από την θεσμική κριτική ως *΄λευκοί κύβοι΄* και *΄μαύρα κουτιά΄* (*white cubes & black boxes*), εντάσσοντας αυτές τις πρακτικές στο ηγεμονικό πλαίσιο αναφοράς και εξάρτησής τους

(μεταποικιακή κριτική).

Οι εκθεσιακές υπερεπιφάνειες του μουσείου ή της αίθουσας, εξαπλώνονται στο εσωτερικό τους ως λείοι, συνεχείς, ανιστορικοί και ουδέτεροι (από-πρόθεση) μη-χώροι, και προσεγγίζονται ανθρωπολογικά ως *΄μη-τόποι΄*[80] (*non-places*) που λειτουργούν ως θήκες ή ως αδιάφορα περιβλήματα τα οποία επιδιώκεται να απουσιάζουν προς το εσωτερικό τους επαυξάνοντας έτσι τη σημασία των έργων που εκθέτουν.
Στις πρακτικές πεδίου στην προγενέστερη θεσμική κριτική φαίνεται οι εκθεσιακοί αυτοί χώροι να κυριάρχησαν επί των φυσικών κυριολεκτικών τοποθεσιών (λ.χ. φιλοξενώντας τα συσχετισμένα μέλη-τεκμήρια που εκθέτονταν ως αποσπάσματα αναπαραστάσεων από την φυσική τοποθεσία) (*non-sites*, Robert Smithson) ή άλλα ντοκουμέντα δράσεων (περπάτημα), υπερέχοντας τελικά το ίδιο το έκθεμα, η μη-τοποθεσία ως αναπαράσταση της πραγματικής τοποθεσίας, συμπαρασύροντας μαζί του την θεσμική τοποθεσία (μη-τόπο) όπου φιλοξενείται, αποδυναμώνοντας την κυριολεκτική φυσική τοποθεσία, παρά την αρχική πρόθεση.
Η φυσική τοποθεσία εμφανίζονταν κριτικά μέσα από τις αντιθετικές σχέσεις (*πεδίο-εκθεσιακός χώρος*) σε έναν (*-μεταξύ*) κριτικό εννοιολογικό χώρο που σχηματίζονταν ανάμεσα στους κυριολεκτικούς πραγματικούς τόπους και στα εκθεσιακά αντικείμενα – αναπαραστάσεις από τις τοποθεσίες (χάρτες, διαγράμματα, δείγματα δράσεων, αποσπάσεις, τεκμηριώσεις), που όμως τελικά μετατράπηκε (από τα θεσμικά κέντρα) μέσα από μια ηγεμονική σχέση αντιστροφής, ο *εκθεσιακός χώρος σε τοποθεσία ή πραγματικό πεδίο,* και η τοποθεσία σε εκτός θέσης, αποκεντρωμένο από το σημείο αναφοράς του, πεδίο (*off site*).
Η αρχική πρόθεση της εννοιολογικής σύστασης ενός (*-μεταξύ*) κριτικού τόπου που θα επέτρεπε αποστάσεις μέσα από την επιλογή μιας απόμακρης (τοποθεσίας), αυτοεξουδετερώθηκε (καταναλώθηκε) στο θεσμικό πλαίσιο που έδειχνε να εγκαταλείπει, μέσα από την επιστροφή στο ίδιο αυτό πλαίσιο που επιχειρούσε να επικρίνει η δουλειά (με το εκθεσιακό υλικό των αναπαραστάσεων, -τα στυλιζαρισμένα εκθεσιακά *΄non-sites΄*) κάτω από τους ανεστραμμένους όρους της κριτικής ενσωμάτωσής τους.

Συνεπώς η θεσμική κριτική που επιχειρήθηκε ιστορικά από τις εκθεσιακές αναπαραστάσεις των *΄non-sites΄* που παρουσιάζονταν στη *μη-τοποθεσία* της αίθουσας τέχνης, καταρρίφτηκε από την ίδια αυτή ανταγωνιστική κριτική η οποία αποκάλυπτε ΄άθελά της΄ τους μηχανισμούς που από την μια συνέχιζαν να υπάρχουν ενδυναμωμένοι *υπενθυμίζοντας το εκτός-τόπου πλαίσιό τους,* ενώ από την άλλη, *ουσιαστικά εκτόπιζαν* (απομακρύνοντας ακόμη περισσότερο στα μάτια των θεατών) τους φυσικούς τόπους, *απαλείφοντας* ακόμη και νοηματικά *τις προφυλαγμένες πραγματικές απόμακρες τοποθεσίες* (κριτική Hans Haacke) *υπέρ των υλικοποιημένων αυτονομημένων αντικειμένων* (που επανεμφανίζονταν με τον ίδιο τρόπο κάτω από ανανεωμένο πλαίσιο) *στους ίδιους εκθεσιακούς χώρους.*
Οι κυριολεκτικές φυσικές τοποθεσίες (κάτω από την ανακλαστική ιδιότητα της αντιστροφής της κριτικής που επιχειρούνταν) *κατάληγαν να γίνονται περισσότερο απόμακρες για τους θεατές,* μετά την εκθεσιακή προσπάθεια προσοικείωσή τους με τους όρους της συμβατικής εικαστικής εμπειρίας.
Οι πραγματικές τοποθεσίες κατάληξαν ως *ένας τουριστικός ανέφικτος προορισμός* (λ.χ. *Spiral Jetty*, Robert Smithson κ.α.) ενώ οι αναπαραστάσεις ανακλούσαν την *αδυναμία να τεθούν οι*

εποπτικοί και οι αντιληπτικοί μηχανισμοί των θεατών για την άντληση της εμπειρίας (όπως υπόσχονταν το έργο) σύμφωνα με το πλαίσιο σύλληψής του, αφού για την αληθινή εμπειρία χρειάζονταν η εναέρια επίσκεψη στο πεδίο προγραμματικά που όμως υποστηρίζονταν μόνο από ιδιωτικά ναυλωμένες πτήσεις. (Meyer, 2000).

Αρκετά από τα χαρακτηριστικά στοιχεία των σημερινών τοποθεσιών σχηματοποιούν έναν λείο, συνεχή, ανιστορικό, ουδέτερο χώρο (μη-τόπο, κάθε-τόπο) που εξαπλώνεται στην παγκόσμια επικράτεια (της αυτοκρατορικής κυριαρχίας).
Η *Αυτοκρατορία* έχει το νοητικό σχήμα που προσομοιάζει στον σημερινό παγκόσμιο ολικό, ενιαίο, ΄μη-τόπο΄. Αυτός δεν είναι ούτε δημόσιος, ούτε ιδιωτικός, αλλά ένας πλήρως αποπολιτικοποιημένος διάφανος ΄μη-τόπος΄ που αφήνει τα αστικά υπολείμματα ενός ανολοκλήρωτου, ανέτοιμου, ή εγκαταλειμμένου (δημόσιου) χώρου, -σε αοριστία, -σε εκκρεμότητα, ή -σε αναμονή[81] και προβάλλει ως *ένας εξομαλυμένος μη-τόπος* (...) *που έχει την διάσταση της ουτοπίας* (Hardt, Michael - Negri, Antonio, 2002 σ. 260), αλλά αποτελεί ουσιαστικά μια δυστοπία, έναν αχανή μη-τόπο χωρίς εδαφικά όρια που αναστέλλει την ιστορία, διαλύει την ταυτότητα και παράγει νέες εφήμερες υποκειμενικότητες.
Παρουσιάζει δυνητικό χαρακτήρα ακολουθώντας την φυσιογνωμία της ψηφιακότητας και το νοητικό σχήμα του ριζώματος και του διαδικτύου[82].
Η *Αυτοκρατορία* είναι ένας αποκεντρωμένος και αποεδαφικοποιημένος[83] μηχανισμός, ένα διάχυτο δίκτυο[84] *μηχανισμών, διατάξεων ή εκδιπλώσεων* (*dispositifs*) που αποτελούν την παραδειγματική μορφή της εγκατεστημένης σημερινής βιοεξουσίας[85].

λειτουργική θεώρηση της τοποθεσίας

Η μετατόπιση από τις κλειστές παρεμβάσεις της *τοποειδικότητας* (*site specific*), στα πλαίσια των κληροδοτημάτων της ασκούμενης θεσμικής κριτικής, αποσκοπούσε στην εξερεύνηση με διαφορετικούς τρόπους των θεσμικών τόπων και των πλαισίων δράσης τους μέσα από επανερμηνείες (λ.χ. της περιβαλλοντικής γήινης τέχνης), προς τις κατευθύνσεις τις *λειτουργικής θεώρησης* της τοποθεσίας (*functional site*) και της *κοινωνικής θεώρησης* της τοποθεσίας (*social site*). Μέσα από την ιδέα της δικτυωμένης κίνησης σε τοποθεσίες (-*μεταξύ*) επιδιώκεται η υποκειμενική αφηγηματική ανάπτυξη και η εννοιολογική ενδυνάμωση της τοποθεσίας από περισσότερο επεξεργασμένους ΄άυλους΄ (εννοιολογικούς) εικαστικούς λόγους.
Αυτές οι θεωρήσεις εστιάζουν στις συνθήκες ανάδυσης των κοινωνικών σχέσεων, συσχετίζοντας τις τοποθεσίες με το κοινωνικό τους φορτίο μέσα από μια ποιητική όσο και κυριολεκτική πράξη μετάβασης του σώματος από τη δράση του περάσματος από την μια τοποθεσία στην άλλη.
Ο James Meyer εισάγοντας (1996) την έννοια του *λειτουργικής τοποθεσίας* (*functional site*), μια θεώρηση για την τοποθεσία η οποία θέλει να συνυπολογίζει τις ισχύουσες, σε-εξέλιξη ή σε-κίνηση, -διαδικασίες, -λειτουργίες, -πλαίσια εξουσιών, -σχέσεις επικοινωνίας μεταξύ τοποθεσιών, σωμάτων και θεσμών, άσκησε κριτική απέναντι στις τοποειδικές (*site-specific*) εικαστικές παρεμβάσεις. (Meyer, 2000).
Όπως αναφέρει η εξειδικευμένη, προσιδιάζουσα *τέχνη πεδίου*, κάτω από τις ανεπιφύλακτες

αξιώσεις που έθετε, βασίζονταν, περιορίζονταν ή επικεντρώνονταν σε μια πολύ ιδιαίτερη τοποθεσία για συγκεκριμένο χρόνο, στρέφοντας το σύνολο της σχετικής πληροφορίας αποκλειστικά προς αυτήν. (Meyer, 2000).
Αντίθετα η ιδέα της *λειτουργικής τοποθεσίας* (από τον James Meyer) αφορά σύγχρονες εικαστικές πρακτικές[86] (που επανέρχονται από τις δεκαετίες του ’60 και ‘70) που υβριδικοποιήθηκαν και εκτοπίστηκαν ως πρακτικές από τα όρια της τοποειδικής τέχνης, οι οποίες συμπεριλαμβάνουν: -την βασισμένη-στην-ταυτότητα ακτιβιστική τέχνη, -την *περφόρμανς* στη σωματική της διάσταση, -τις εννοιολογικές και συλλεκτικές μεθόδους, και – τις εικαστικές πρακτικές της αρχειοθέτησης.

Για τον James Meyer η *λειτουργική τοποθεσία είναι ένας πληροφοριακός τόπος, -ένα παλίμψηστο κειμένων, φωτογραφιών και βίντεο καταγραφών* όπου συνυπάρχουν *φυσικοί τόποι και πράγματα μαζί.*
ταυτόχρονα είναι *ένας αλληγορικός τόπος* (W. Benjamin, A. Breton) και *ένα εφήμερο αντικείμενο,* -είναι *μια κίνηση, μια αλυσίδα νοημάτων και επικαλυπτόμενων ιστοριών.* (Meyer, 2000).
Συνεπώς η γενικότερη ιδέα πάνω στην προσέγγιση πρακτικών πεδίου αναθεωρήθηκε κάτω από νεότερες συνθήκες αντίληψης και κατανόησης της τοποθεσίας προς την κατάσταση ενός διαλογικού μοντέλου που ανακλά την παγκοσμιοποιημένη και πολυπολιτισμική διάχυση των τόπων όπως συνεχίζουν να παρουσιάζονται σήμερα. (Meyer, 2000).
Η *λειτουργική τοποθεσία* (*functional site*) (όπως αναφέρει ο James Meyer) αντίθετα προς την *κυριολεκτική τοποθεσία* (*literal site*) απορρίπτει την αδιαλλαξία των εγκαταστάσεων της κυριολεκτικής τοπο-ειδικότητας (*site-specificity*), θεωρώντας ότι δεν είναι απαραίτητο να ενσωματώνεται κάτι στο φυσικό μέρος ή στον κυριολεκτικό τόπο ώστε να του αποδίδονται (προσδιορίζονται) ιδιαίτερα προνόμια.

Ο James Meyer ορίζει τη *λειτουργική τοποθεσία* ως ένα συνολικό μέρος που αφορά διαδικασίες και χειρισμούς (*-μεταξύ*) πολλών *τοποθεσιών* (*sites*), λαμβάνοντας υπόψη την *χαρτογράφηση ιδρυματικών και κειμενικών δεσμών* καθώς *και των σωμάτων που μετακινούνται* (*-μεταξύ*) *αυτών* (*προπαντός των ίδιων των καλλιτεχνών*). (Meyer, 2000).
Η λειτουργική δουλειά είναι διεσπαρμένη στο περιβάλλον, στον χώρο και στον χρόνο και *συμβαίνει ως αποτέλεσμα της λειτουργίας τοποθεσιών και σημείων δράσης ή θέασης,* -εμφανίζεται ως *μια εξελισσόμενη σειρά έκθεσης πληροφορίας για τους τόπους.* (Meyer, 2000).
Η λειτουργική πρακτική (αναφέρει ο James Meyer) εμπλέκει τη νομαδική μετακίνηση (*-μεταξύ*) των εικαστικών σε τοποθεσίες και γύρω από τα Ιδρύματα, τις εξουσίες και τους θεσμούς (λ.χ. από εικαστικές πράξεις διάβασης, ή κατάργησης εθνικών ορίων, παράνομης συμβολικής μετανάστευσης κ.α.[87]), διαβάζοντας τα δίκτυα των τοποθεσιών και παράλληλα εγγράφοντας νέες υποκειμενικότητες για το ιστορικό καλλιτεχνικό υποκείμενο (όπως του ταξιδιώτη ή του νομάδα[88] κ.α.).

Το ΄διάβασμα΄ της τοποθεσίας από τον James Meyer (προσθέτει η Miwon Kwon) στάθηκε ωφέλιμο για τη *διάκριση των τρεχόντων προσανατολισμένων-στην-τοποθεσία* (*site oriented*) *πρακτικών από εκείνες του παρελθόντος.*
Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά η Miwon Kwon θεωρεί ότι *κινούμενοι πέρα από την*

κληρονομημένη σύλληψη της τοποειδικής τέχνης ως γειωμένου, σταθερού[89] *(ακόμη και αν είναι εφήμερη) μοναδικού γεγονότος, οι δουλειές* (των νεότερων εικαστικών) *θεωρούνται προηγμένες στα πλαίσια μιας διαφορετικής συνολικής άποψης για τον τόπο*[90] *κατά κύριο λόγο ως διακειμενικά συντονισμένου και πολλαπλά-εντοπισμένου διαλογικού πεδίου χειρισμού*[91].
Η *λειτουργική τοποθεσία* (*functional site*) μπορεί να θεωρηθεί ότι ενσωματώνει μαζί, τις θεωρήσεις της *διευρυμένης τοποθεσίας* (*expanded site*) και της *μετακινούμενης τοποθεσίας* (*mobile site*).

η τοποθεσία ως διευρυμένο πεδίο

Η προσέγγιση της *διευρυμένης τοποθεσίας* (*expanded site*) στις εικαστικές τακτικές προβάλλει ως μια συνολική (εικαστική) τακτική που αντιλαμβάνεται την τοποθεσία μέσα από την διαλογική πρακτική.
Για τον James Meyer η τοποθεσία είναι όπως το υποκείμενο που διέρχεται από αυτήν, με το *κάθε σημείο της* να λειτουργεί ως ένας ενεργός *διακόπτης*. (Meyer, 2000).
Η *διευρυμένη τοποθεσία* είναι μετακινούμενη και ενδεχομενική, δεν προορίζεται για να διαρκεί, παρουσιάζεται στη σχέση του (-*μεταξύ*), ως ένας *μη-τόπος*, ή -ένα ερείπιο που συμπίπτει με την ανάδυση της εντροπικής εφήμερης φύσης (που φθείρεται ή κατεβαίνει τάξη).
Ο James Meyer αντιλαμβάνεται την *διευρυμένη τοποθεσία* ως νομαδική, μετατοπισμένη και αποεδαφικοποιημένη[92] (ή σχεσιακή) παρακολουθώντα*ς την παγκόσμια εξάπλωση του καπιταλισμού*.
Οι εικαστικές πρακτικές που *σχετίζονται-με-την-τοποθεσία* (*site related*) μετασχηματίζονται πέρα από την πρώιμη θεσμική κριτική που αναπτύχθηκε (καταστασιακοί, happenings, εννοιολογική τέχνη, -περπατήματα Richard Long κ.α.), προβάλλοντας τον λειτουργικό και τον πληροφοριακό χαρακτήρα της τοποθεσίας που συντονίζεται με άλλες τοποθεσίες όπως την αίθουσα τέχνης και το μουσείο. (Meyer, 2000).
Ο James Meyer σημειώνει ότι αρκετές εικαστικές πρακτικές διερευνούν την έννοια της *διευρυμένης τοποθεσίας* μέσα από τη συγκρότηση ενός πληροφοριακού υλικού, στη βάση συλλογής δεδομένων, ανθρωπολογικών συλλογών, εθνογραφικών αναλύσεων, αυτοβιογραφικών αφηγήσεων (και παρουσιάζονται εκθεσιακά σε χώρους όπως, μουσεία φυσικής ιστορίας, πάρκα, δημόσια λουτρά, κ.α.), είτε *ενεργοποιώντας εικαστικά προγράμματα* (*λ.χ. σχετικά με την κατοίκιση)*, εμπλέκοντας τις τοπικές αρχές ή *άλλες τοποθεσίες όπως Ιδρύματα και άλλες συνεργασίες.* (Meyer, 2000).
Στα πλαίσια της *λειτουργικής δουλειάς διερευνάται η ιδέα της ΄διευρυμένης΄ τοποθεσίας*[93], όπου *σε αυτή την βάση η εικαστική δουλειά μετατρέπεται σε τοποθεσία* από μόνη της μέσα σε ένα *δίκτυο άλλων τοποθεσιών, ως ένας θεσμός που λειτουργεί -μεταξύ άλλων θεσμών.* (Meyer, 2000). Εμφανίζεται συνεπώς η αξίωση για την τοποθεσία ότι *δεν μπορεί να γίνεται αντικείμενο εμπειρίας με καθαρό τρόπο αλλά ότι αποτελεί από μόνη της μια κοινωνική, χωρίς συνοχή,* διαλογική (*discursive*) *οντότητα.*
Τα αποτελέσματα των καλλιτεχνικών συλλογών παρουσιάζονται εκθεσιακά με στόχο την ενεργοποίηση προσωπικών διαλογικών αναγνώσεων απέναντι σε ένα διευρυμένο υπερκείμενο που εκτίθεται ανοιγμένο στο χώρο και στον χρόνο.

γλυπτική στο διευρυμένο πεδίο

Η διευρυμένη αντίληψη για την τοποθεσία προέρχεται επιμέρους από την κριτική ανάλυση της τοποθεσίας και των ασκούμενων πρακτικών στην *γλυπτική στο διευρυμένο πεδίο* (1979) (η οποία αντιστοιχεί σε μια κριτική αντιμετώπιση του τόπου και της γλυπτικής).
Η έννοια της *γλυπτικής στο διευρυμένο πεδίο* (*Sculpture in the Expanded Field*) από την Rosalind Krauss[94] (στρέφεται κριτικά στην *τοποειδικότητα*, λ.χ. ετεροτοπίες) κάτω από την διαλογική συνθήκη *ενός διευρυμένου και ολοκληρωμένου συνόλου σχεσιακών πράξεων* που *προορίζονται για να τις κατακτήσει και να τις εξερευνήσει ο θεατής.*
Έχει ως αφετηρία και σημείο εκκίνησης βασικές έννοιες της παράδοσης της αρχιτεκτονικής και της γλυπτικής, λαμβάνοντας τις παραδοσιακές έννοιες του γλυπτού και του αρχιτεκτονήματος κριτικά, με στόχο να τις επαναπροσδιορίσει μέσα από την δημόσια προτεινόμενη οριακή (ανάμεσα σε διαφορετικές περιοχές της τέχνης) παρέμβαση (*–μεταξύ*) διαφορετικών πεδίων (γλυπτική, αρχιτεκτονική, τοπίο).
Η γλυπτική συνθήκη δεν μεταχειρίζεται τις βασικές έννοιες ουδέτερα αλλά επιδιώκει να διαπιστώσει την εργασιμότητά τους στο διευρυμένο πεδίο των διαχεόμενων πρακτικών, στις κενές (*-μεταξύ*) περιοχές, ή στις αρνητικές σχέσεις που γεφυρώνονται από αντιθετικές θετικές περιοχές, -εκεί όπου αδυνατίζουν οι βασικές άκαμπτες έννοιες, αποτυγχάνοντας να ορίσουν τα πράγματα.

Η Rosalind Krauss επινόησε τον όρο *γλυπτική στο διευρυμένο πεδίο* ξεκινώντας την ανάλυσή της για το *διευρυμένο πεδίο*[95] με την οικοδόμηση (την κατασκευή) αυτής της έννοιας πάνω στην αναίρεση των αντιλήψεων της κλασσικής μοντερνιστικής γλυπτικής συνθήκης[96] καθώς και της αρχιτεκτονικής πρακτικής.
Αναφέρει ότι ο τρόπος που εισάγεται η μοντερνιστική γλυπτική στον δημόσιο χώρο αντιστοιχεί σε μια καθαρή αρνητικότητα, πάνω σε μια αντίστροφη λογική, ως εκείνο που όταν είναι μπροστά από τα κτήρια δεν είναι πραγματικό κτίσμα αλλά και όταν είναι στο τοπίο επίσης δεν αποτελεί μέρος του τοπίου (εφόσον συμπεριφέρεται ως αυτόνομο έργο).
Από αυτή την παραδοχή βγαίνει το συμπέρασμα ότι η γλυπτική αποπνέει την οιονεί κατασκευαστικότητα μιας ελλειπτικής αρχιτεκτονικής σε υστέρηση, ή αντίθετα μιας οιονεί ελλειπτικής (συμπληρωματικής) γλυπτικής ελαττωμένου κύρους. (Krauss, 1979).
Το παραπάνω συμπέρασμα επιβεβαιώνεται από την προσθήκη του δηλωτικού αρνητικού όρου –όχι (ή –ούτε) σε ότι αφορά τη γλυπτική συνθήκη που καλύπτει την ευρύτερη περιοχή από *όχι-τοπίο* μέχρι *όχι-αρχιτεκτονική*, στον αρνητικό καθορισμό της, εμφανίζοντας έτσι ετεροπροσδιορισμένη, την οντολογική απουσία της ίδιας της γλυπτικής από το περιεχόμενό της. (βλ. σχετική εικόνα).

Στην *γλυπτική στο διευρυμένο πεδίο* κάθε όρος μέσα στη λογική αντίθεση του ζεύγους της αρνητικότητας[97] επεκτείνεται προς τον θετικό του όρο ορίζοντας έτσι ένα ευρύτερο σύνολο δυαδικότητας το οποίο *μετασχηματίζεται σε τετραδικό πεδίο* (2 ζευγαριών αντιθετικών εννοιών)[98] *που ανακλά την πραγματική αντίθεση και την ίδια ώρα την διανοίγει*[99].
Το (δίπολο) δίδυμο *΄τοπίο-όχι τοπίο΄* (αναφέρει η Rosalind Krauss) περιλαμβάνει εικαστικούς χειρισμούς για τις τοποθεσίες όπως, το μαρκάρισμα (η επισήμανση τοποθεσιών) και οι εκτοπίσεις (οι μετατοπίσεις τοποθεσιών, λ.χ. Robert Smithson) ενώ το δίδυμο

΄αρχιτεκτονική -όχι αρχιτεκτονική΄ περιλαμβάνει αξιωματικές κυριολεκτικές κατασκευές αλλά και παρεμβάσεις στον πραγματικό αρχιτεκτονικό δημόσιο χώρο (λ.χ. όπως την γλυπτική του Richard Serra), κάποιες φορές συνοδευόμενες από την μερική πραγματική ανακατασκευή του τόπου ενώ άλλες φορές μέσα από πρακτικές σχεδιασμού με τη χρήση της φωτογραφίας, του βίντεο (συμπεριλαμβάνοντας την κατηγορία του *διευρυμένου κινηματογράφου*).
Στο *διευρυμένο πεδίο* η αρχιτεκτονική εμπειρία χαρτογραφείται στις αφαιρετικές βασικές συνθήκες του ανοικτού και του κλειστού ορίου (*–μεταξύ*) ανάμεσα στο μέσα και στο έξω, όπως και από την χρήση υλικών που εισάγουν άλλους ετεροτοπικούς τόπους, (λ.χ. ανακλαστικές καθρεφτιζέ επιφάνειες) για τις επισημάνσεις και τις εκτοπίσεις. (Krauss, 1979).

Το *διευρυμένο πεδίο* ως ιστορικό γεγονός σύμφωνα με την Rosalind Krauss, επήλθε στις μεταμοντέρνες διαδικασίες της τέχνης εντοπισμένο σε δύο χαρακτηριστικά που αφορούν τη φυσιογνωμία της τέχνης:
.1. πάνω στην πρακτική εντοπισμένη δραστηριότητα των εικαστικών σε ανοικτά πεδία εξωτερικών χώρων, και
.2. πάνω στην ανοικτή χρήση, ανάμειξη διαφορετικών μέσων[100], πέρα από τα στεγανά της μορφής και τα στερεότυπα της γλώσσας.
Το ιστορικό ενδιαφέρον που απορρέει από την άσκηση αυτής της πρακτικής (από το ατομικό πρόσωπο του εικαστικού) είναι ότι αναπτύχθηκε προς ανεξάρτητες κατευθύνσεις που αντανακλούσαν την λειτουργική συνθήκη παραγωγής *λογικών χώρων*[101] και ακόμη πως διευρύνθηκε από διαφορετικά καλλιτεχνικά και επιστημονικά πεδία, μέσα από την ερευνητική μετεγκατάσταση (ή επιστροφή) του εικαστικού στο πεδίο. (Krauss, 1979).

διευρυμένος κινηματογράφος

Στην λογική της συμπερίληψης πρακτικών όπως στη *γλυπτική του διευρυμένου πεδίου* που διασυνδέει διαφορετικές χωρικές πρακτικές σε ένα συνολικό αποτέλεσμα, εμφανίστηκε νωρίτερα (1960-1970) (αντίστοιχα) η έννοια του *διευρυμένου κινηματογράφου* (*expanded cinema*).
Επιδίωκε την εναρμόνιση σε μια ολική χωρική σχέση: -της αρχιτεκτονικής (της πόλης, του δημόσιου χώρου), -του τοπίου, -του κινηματογράφου, -του σώματος (φεμινισμός), -των οπτικών διατάξεων (ηλεκτρονικές τέχνες) κ.α..
Ο *διευρυμένος κινηματογράφος*[102] αφορά ένα διευρυμένο φαινόμενο του αντιαφηγηματικού πειραματικού κινηματογράφου, στα πλαίσια υβριδικών *διαλογικών αμφίδρομων χωρικών τακτικών* που επεκτάθηκαν στην παραγωγή, μέσα από, -μηχανικά, -αρχιτεκτονικά, -τοπιακά, -θεατρικά, -χωρικά, -σωματικά κ.α. στοιχεία, μετακινούμενες φορητές συσκευές και κατασκευές[103] (λ.χ. Marcel Broodthaers, Billy Klüver κ.α.).
Ο *διευρυμένος κινηματογράφος* επεκτάθηκε στις αναζητήσεις του στην *τέχνη πεδίου*, σε ειδικές πειραματικές τοποθεσίες και πλαίσια (*site specific*, *context specific*) που έθετε στον δημόσιο χώρο, επεκτείνοντας τα συμβατικά όρια στον κινηματογράφο, οριζόμενος σε μεγάλο βαθμό από τη συνθήκη (*–μεταξύ*) που επηρέασε αργότερα στην κατανόηση *του*

διευρυμένου πεδίου.

Ο *διευρυμένος κινηματογράφος* αντιμετώπιζε κριτικά τα μέσα παραγωγής της τέχνης του κινηματογράφου, υιοθετώντας νέες μεθόδους καταγραφής, κατασκευής και αναπαραγωγής της εικόνας και του ήχου παρεμβαίνοντας ερευνητικά στο πεδίο μέσα από τρόπους εγκαταστάσεων, -πολλαπλών, -οπίσθιων, ή -παράλληλων προβολών (πανοραμικών), -διαχωρισμένων οθονών, -καλειδοσκοπικών πανοραμάτων κ.α..
Σε συνδυασμό με ειδικές κατασκευές παρέμβαινε πειραματικά στα μέσα και στους τρόπους λήψης και προβολής σε διάμεσα (σώμα, καθρέπτες, θόλοι κ.α.) επιζητώντας την ψυχοσωματική, νευροφυσιολογική, αντιληπτική συνεργασία των θεατών, αποδίδοντας έμφαση στις επιφάνειες διεπαφής που επιχειρούνταν μέσα από διαφορετικές τεχνολογίες.
Αναδύθηκε διαλεκτικά, επαναπροσδιορίζοντας τη σχέση και τα όρια ανάμεσα στον θεατή και στο θέαμα, αντιμετωπίζοντάς τον θεατή ως εμπλεκόμενο ενεργό διαλογικό υποκείμενο, μέσα από τη νευροφυσιολογική αντιληπτική συνεισφορά του σε τεχνικές *΄διαλεκτικές εικόνες΄*, (Walter Benjamin) στην κυριολεκτική ζωή (στον δημόσιο χώρο, στο πολιτικό, στο κοινωνικό) καθώς επίσης τη σχέση αναπαράστασης και πραγματικότητας σε ένα κοινών συμφραζόμενων, διευρυμένο περιβάλλον.

Η ψυχοδιανοητική σωματική-εγκεφαλική αλληλεπίδραση με τον ενεργό συμμετέχοντα επιχειρήθηκε μέσα από τη συνθετική του ανάμειξη, τη συνεισφορά του στην εικόνα, και μέσα από την διαλογική προσωπική ψυχολογική εμπλοκή του όσο και τη σωματική του παρέμβαση (μνήμη, σωματικές στάσεις, κιναισθησία, κ.α.).
Εμβυθισμένος επιμέρους στο προσωπικό νοητικό, αντιληπτικό, ψυχολογικό και μνημονικό πλέγμα των πολυ-αισθητηριακών εμπειριών του και επιμέρους παράλληλα συσχετισμένος με την κοινωνική πραγματικότητα και την τοποθεσία, του επιτράπηκαν δυνατότητες εξειδικευμένης, για το πλαίσιο και το πεδίο, πρόσληψης - παρέμβασης, προς την διεύρυνση της αντιληπτικής εμπειρίας και της συνειδησιακής κατάστασης στην ενοποιημένη, σύνθετη και πολλαπλά ενισχυμένη πραγματικότητα.

το ταξίδι

Το χωρικό μοντέλο μιας οποιασδήποτε τοποθεσίας δεν εντάσσεται υποχρεωτικά σε κάποιον χωρικό χάρτη αλλά μπορεί να αντιστοιχεί επίσης στην περίπτωση ενός αποσπασματικού οδοιπορικού (στον ίδιο τον χώρο) ή σε κάποια αφήγηση.
Αυτό το οδοιπορικό περιλαμβάνει μια (αποσπασματική) ακολουθία γεγονότων και δράσεων που ορίζουν (διαλογικά) νομαδικές αφηγήσεις που οι τροχιές τους, διαμέσου των τόπων, αρθρώνονται από τις διελεύσεις των σωμάτων (της εικαστικής ομάδας ή του μεμονωμένου προσώπου).
Αυτή η αντίληψη για την συγκρότηση του τόπου *κειμενοποιεί τους χώρους και χωρικοποιεί τους λόγους* (επιτελεστικά). (Kwon, 2004).
Η καθηγήτρια Janet Wolff εντοπίζει την ανάδυση ενός λεξιλογίου[104] που προέρχεται από την μεταφορά του ταξιδιού[105] και της νομαδικότητας[106] σε τρεις βασικές θεωρητικές αναπτύξεις που έχουν πολιτικούς και διανοητικούς δεσμούς μεταξύ τους[107] όπως: -του

μεταποικιοκρατικού κριτικισμού[108], -της *μεταδομιστικής θεωρίας* για το υποκείμενο, και -της *μεταμοντέρνας θεωρίας*.
Αυτές οι θεωρίες επιδιώκουν να αποσταθεροποιήσουν τις μοντέρνες (σταθερές) πεποιθήσεις προς την αίσθηση κινητικότητας[109], ρευστότητας και προσωρινότητας, πάνω στην ιδέα ότι *οι ταξιδιωτικές μεταφορές* όσο και οι σκέψεις που προκύπτουν από αυτές δεν είναι στατικές και *εμφυλοποιούνται*[110]. (Wolff, 2001).
Ο James Clifford[111] (σημειώνει η Janet Wolff) αναγνωρίζει ότι οι ταξιδιωτικές μεταφορές δεν είναι ουδέτερες προς την έμφυλη ταυτότητα[112], *-αναλύει-αποδομεί τις παγιωμένες ιδεολογίες του εαυτού και του άλλου,* διακρίνοντας το ΄ξενοδοχείο΄ ως έναν τόπο ταξιδιωτικών συναντήσεων ή ως έναν χρονο-τόπο[113] στον οποίο καταγράφονται και η τοποθεσία και η προσωρινή της φύση. (Wolff, 2001).
Η Meaghan Morris[114] στις ταξιδιωτικές αφηγήσεις της αναφέρει ότι το χωρικό μοντέλο του ΄μοτέλ΄[115] οικειοποιήθηκε περισσότερο από μη-ανδροκεντρικές πολιτισμικές θεωρίες.
Η Janet Wolff όμως δεν θεωρεί ότι μπορεί να προκύψει κάποιο ωφέλιμο πόρισμα για την θεωρητική σκέψη από την προσέγγιση του τρόπου φιλοξενίας των γυναικών στο χωρικό επίπεδο μοτέλ έναντι ξενοδοχείου.
Οι ταξιδιωτικές ιστορίες (αναφέρει η Janet Wolff) κάνουν γνωστό γενικότερα πως οι γυναίκες δεν είχαν την ίδια πρόσβαση στο δρόμο όπως οι άντρες, όμως διαφωνεί ότι οι γυναίκες δεν ταξιδεύουν, ή ότι η ιδεολογική κοινωνική εμφυλοποίηση του ταξιδιού εμποδίζουν το θηλυκό ταξίδι[116].
Θεωρεί ότι η γυναίκα επενδύει περισσότερο στην εξερεύνηση του ΄εαυτού΄ ορίζοντας τα όρια του Εγώ, έτσι ώστε *αν το ταξίδι είναι ένας τρόπος εξερεύνησης, τότε είναι αυτός που ασκεί ισχυρή έλξη στην γυναίκα*. (Wolff, 2001). Οι γυναίκες προσοικειώνονται εύκολα τις μεθόδους και τις νομαδικές τακτικές της μετακίνησης που εμπεριέχονται στο ταξίδι. (Wolff, 2001).

κατασκευή αφηγήσεων (*μερικό αντικείμενο, λάθος-τόπος*)

Το διαλογικό περιβάλλον στη συγκρότησή του (πέρα από την αναζήτησή του στα ομαδικά πρόσωπα) μπορεί να υφίσταται σε οριακά συνομιλητικά περιβάλλοντα που αφορούν την σχέση του εαυτού με το απωθημένο (ψυχολογικό) αποσπασμένο, χαμένο *μερικό* αντικείμενο του εαυτού (το *αντικείμενο μικρό-α*).
Το διχασμένο, διαμοιρασμένο υποκείμενο (με το τραυματικό αποσπασμένο ψυχολογικό *αντικείμενο μικρό –α*) επιτελείται ως υποκείμενο (ως ρευστή ταυτότητα) από τις αφηγήσεις που αναδύονται και ενεργοποιούνται σε συνθήκες διαλόγου καταρχήν με τον εσώτερο εαυτό (τύψεις, συνείδηση) σε παράλληλες πραγματικότητες, και σε αληθινούς *κοινούς τόπους* με τον εσώτερο εαυτό.
Η αναδιπλασιασμένη εικόνα του εαυτού που αποσπάται ως *μερικό αντικείμενο* παραμένει στο προσυνειδητό ως καταπιεσμένο τραυματικό επεισόδιο και αντιστοιχεί στο ψυχολογικό αποσπασμένο *αντικείμενο μικρό-α* (*object petit-a*) του εαυτού (Jacques Lacan) (μερικό αντικείμενο) που αναδύεται στη μορφή των τύψεων (που δραματοποιούνται ευρύτατα στην αρχαία τραγωδία).

Στο διαλογικό ψυχολογικό εσώτερο περιβάλλον (που εξωτερικεύεται από φθόγγους, φωνές και φωνήματα στον Mikhail Bakhtin) επιβεβαιώνεται η ύπαρξη στη συνείδηση, ενός (πολλαπλού) εαυτού που είναι επιμερισμένος και διασπαρμένος σε διαφορετικούς τόπους, - που διαμοιράζεται διατηρώντας την κοινή συνείδηση των παράλληλων εμπειριών.
Τόποι διάχυτης διευρυμένης εμπειρίας (οι τόποι μιας επαυξημένης πραγματικότητας[117]) βρίσκονται στα όρια της συνύπαρξης πραγματικών καταστάσεων με πλασματικές εμπειρίες[118], στα όρια του πραγματικού γεγονότος (η εξήγηση που δίνουμε) με το αληθινό συμβάν (με εκείνο που βλέπουμε να συμβαίνει).
Η αντιληπτική ανάμειξη γίνεται αποτέλεσμα της διαλογικής διαδικασίας και λαμβάνει τόπο στη συνείδηση του εσώτερου εαυτού.
Η αποσπασματική διχασμένη (αναδιπλασιασμένη) παρουσία σε συνθήκες χρονικής παραλληλίας (ταυτοχρονίας) και χωρικής αλληλουχίας, διασυνδέει *τόπους-σε-κίνηση* σε μια ασυνεχή συστοιχία τον *έναν-τόπο-μετά-τον-άλλο*, που όμως μπορεί να βρίσκονται σε γεωγραφική απόσταση, όπως λ.χ. η διαμοιρασμένη (πανταχού) παρουσία στο αφήγημα του *Don DeLillo, Valparaíso,* που αναζητά πραγματικές εμπειρίες σε *΄λάθος τόπους΄*, όπως στο *Valparaíso* της Χιλής μεταξύ εκείνων με την ίδια ονομασία που βρίσκονται στην Ινδιάνα και στην Φλόριντα των ΗΠΑ.
Εκείνο που διαφεύγει χωρίς όμως και να εγκαταλείπεται στην λάθος τοποθεσία, και μεταφέρεται από τον *έναν-τόπο-στον-άλλο,* είναι το διχασμένο, ελλειπτικό, αποβλημένο τμήμα της παρουσίας που αντιστοιχεί στην θραυσματική εικόνα που κατοικεί στη βαθιά συνείδηση του εαυτού, στην μορφή του αποσπασμένου *μερικού-αντικείμενου* (*μικρό-α*) της ψυχανάλυσης.

Αυτό το τμήμα του εαυτού μπορεί να δέχεται εναλλακτικές σχηματοποιήσεις, όπως λ.χ. να αντιστοιχεί στο ηχητικό *μερικό-αντικείμενο* που αποσπάται ως ένα *πλαστικό-αντικείμενο,* μια εσώτερη κραυγή, ή *άναρθρη λαλιά – φώνημα*[119], που δεν εκφέρεται ολοκληρωμένα.
Το *ηχητικό-αντικείμενο* αυτό το ανακαλύπτουμε λ.χ. στην σκηνή του νυκτερινού κλαμπ θεάτρου *bar Silencio*, στο κινηματογραφικό έργο Mulholland Drive (2001) του David Lynch, στην περίπτωση της σκηνής[120] του κονφερανσιέ (*conférencier*) του προγράμματος ο οποίος δικαιολογεί υπαινικτικά τις ηχητικές διακοπές και διαφορές της φωνής που ακούγεται (από τον ίδιο) και στην μουσική που παράγεται ζωντανά με την απουσία μπάντας[121].
Ο David Lynch παρουσιάζει *τον διαχωρισμό της φαντασίας στην υπερβολή* της σκηνής[122].
Εκείνο *που επιβεβαιώνεται είναι ο διαχωρισμός μεταξύ πραγματικότητας και αληθινού, όπου το Αληθινό συνεχίζει ακόμη και όταν η πραγματικότητα αποσυντίθεται*[123]. (Žižek, 2004).
Από την παθολογική διαστροφή του στόματος (αναφέρει ο Slavoj Žižek) στα Ισπανικά φωνητικά του *Crying* (του Roy Orbison) φτάνουμε, *σε ένα στόμα το οποίο εγκαταλείποντας το σώμα, επιπλέει γύρω ως φασματικό μερικό-αντικείμενο* (…).
Περνάμε από το τραυματικό σώμα στο τραύμα ως αυτόνομα όργανα δίχως-σώμα, (…) που *αντιστοιχεί στο δυνητικό*[124]. (Žižek, 2004).
Αντίστοιχα στην ταινία *Lost Highway* (1997) του David Lynch, ο διάλογος στην σκηνή του πάρτυ πραγματοποιείται από την παρουσία του μυστήριου ανδρόγυνου (άφυλου) όντος που προσεγγίζει τον ήρωα, η οποία είναι διχασμένη και διαμοιρασμένη ανάμεσα στην παρουσία που στέκεται μπροστά στον ήρωα και στην παρουσία που βρίσκεται στο σπίτι του ήρωα, κάτι που επιβεβαιώνεται στην τηλεφωνική κλίση που κάνει ο ήρωας στο σπίτι του[125].

Η διαλογική διαχωρισμένη σχέση του υποκειμένου με τον εαυτό μπορεί να επεκτείνεται και προς φυσικά αντικείμενα που γίνονται ψυχολογικά τραυματικά αντικείμενα (έλλειψης ή επιθυμίας) τα οποία λειτουργούν ως προέκταση ή ταυτίζονται με τον εαυτό.
Το αποσπασμένο *μερικό-αντικείμενο* δραματοποιείται λ.χ. στο έλκηθρο με το σχέδιο του ροδανθού και την έκφραση που είναι γραμμένη πάνω του (*Rose Bud*) (ραδανθός ή *το μπουμπούκι του ρόδου*) που στέκει ως το βασικό άλυτο μυστήριο που διαπλέκεται μέχρι το τέλος στην αφήγηση της ταινίας του Orson Welles, *Πολίτης Κέην* (*Citizen Kane*) (1941). Πίσω από αυτό το αντικείμενο κρύβονταν καταπιεσμένο το απολεσθέν σύμβολο των χρόνων της παιδικής αθωότητας του ήρωα, ο οποίος στερήθηκε βίαια την οικογενειακή ζωή και την μητρική φροντίδα.
Το αποσπασμένο *μερικό-αντικείμενο* (*μικρό-α*) του εαυτού υπενθυμίζει τα ανεκπλήρωτα όνειρα στην μορφή των απωθημένων, καταπιεσμένων *αντικειμένων* που παραμένουν βαθιά στο προ-συνειδητό.

Η Miwon Kwon εμφανίζει[126] την εγγενή αμφιθυμία του εαυτού (ή της υποκειμενικότητας) απέναντι στο νομαδισμό, στις εντοπισμένες ταυτότητες, στον εκτοπισμό και στην αίσθηση της απώλειας του τόπου (για τον εαυτό).
Σχολιάζει την κριτική του Fredric Jameson[127] για το *Westin Bonaventure Hotel* στο κέντρο της πόλης του Los Angeles, και το λογοτεχνικό έργο του Don DeLillo, *Valparaiso,* (1999). Αναφέρει ότι παρουσιάζεται *διάρρηξη της συνηθισμένης χωροχρονικής εμπειρίας του υποκείμενου, προωθώντας την αποσύνθεση της παραδοσιακής αίσθησης του εαυτού*.
Μια αναμέτρηση με τον ΄λάθος-τόπο΄ (αν υφίσταται) *εκθέτει την αποσταθεροποιημένη φύση του ΄σωστού τόπου΄ και κατά προέκταση την αστάθεια του εαυτού* απέναντι στα πράγματα που βρίσκονται πέρα από τη θέλησή μας. (The Wrong Place, 2000).
Στο *Valparaiso* (αναφέρει Miwon Kwon) περιγράφεται[128] ένα υποκείμενο που η εργασία του μετριέται σε συγκέντρωσεις χιλιομέτρων πτήσης, το οποίο ζει σε μια κατάσταση νομαδισμού, πιεζόμενο από τις εντατικές συνθήκες κινητοποίησης (κινητικότητας) και ανταγωνισμού στη σύγχρονη παγκόσμια καπιταλιστική οικονομία.
Αυτό το υποκείμενο αισθάνεται καταδιωκόμενο και απαραίτητο, -*αφιερώνεται όλο και περισσότερο στον πόνο, από τις ενοχλήσεις και την ψυχική αποσταθεροποίηση μιας αβάσιμης παροδικότητας*[129]*, του να μην βρίσκεσαι σπίτι (να μην έχεις σπίτι), συνεχώς διασχίζοντας, -διαμέσου κάπου αλλού*, (…) υπομένοντας *τον ΄λάθος τόπο΄ που είναι συχνά έξω από τον τόπο σου*[130]. (The Wrong Place, 2000).
Το ζήτημα (θεωρεί η Miwon Kwon) δεν είναι να επιλέξει κανείς μια πλευρά μεταξύ του νομαδικού μοντέλου και της καθιστικής ζωής, -μεταξύ του χώρου και του τόπου, -μεταξύ της ψηφιακής διεπαφής και της χειραψίας, -μεταξύ των ΄λάθος τόπων΄ και των ΄σωστών τόπων΄, αλλά να μπορέσουμε να σκεφτούμε την ακτίνα (το βεληνεκές) αυτών των φαινομενικών αντιθέσεων, κάτω από την προσωπική μας αντιφατική (αμφίθυμη) επιθυμία, συγχρόνως για όλα αυτά μαζί.

Η ασυνήθιστη αναποδιά του Majeski[131] *στην αποτυχία της συνολικής του διαδρομής που καταλήγει στον ΄λάθος-τόπο΄* (*που αρχικά μας κάνει να πιστέψουμε ότι χάθηκε*) αποτελεί το σημείο της αρχής της μυθοπλαστικής κριτικής στην μεταμοντέρνα κατάσταση[132]. (The

Wrong Place, 2000).
Για τον Fredric Jameson το κτήριο του Bonaventure Hotel[133] αντιπροσωπεύει την αντιληπτική σύγχυση και την λειτουργική αποδιοργάνωση του μεταμοντέρνου υπερχώρου (*hyperspace*) καθώς επίσης την ανικανότητα του υποκείμενου να κατανοήσει αντιληπτικά και να χαρτογραφήσει διανοητικά αυτούς τους χώρους[134].
Η πρόθεση του Fredric Jameson (αναφέρει η Miwon Kwon) είναι να αναλύσει την φύση μιας ευ' όλης της ύλης, *διαφορετικής τάξης χωρική εμπειρία, ως μέσο για την πρόσβαση στην λογική ενός ευρύτερου πεδίου της πολιτικής οικονομίας του ύστερου καπιταλισμού*[135].
Στην κριτική του Fredric Jameson (σημειώνει η Miwon Kwon) εμφανίζεται *η ιδέα ότι ένα νέο χωρικό παράδειγμα αναπτύσσεται με γρηγορότερο ρυθμό από την ικανότητά μας να το συλλάβουμε και να το κατανοήσουμε.* Αυτό *συνεπάγεται ότι οι οικονομικές αλλαγές έχουν πιο άμεση ώθηση και γρηγορότερη επίδραση στις πολιτισμικές μορφές, όπως στην αρχιτεκτονική, και ότι τα σώματά μας, με την φυσική τους υπόσταση –κατοίκιση και τη συνείδησή τους που εστιάζει στην προσλαμβάνουσα γνώση, ακολουθούν αρκετά καθυστερημένα.* (The Wrong Place, 2000).
Εμφανίζεται η κατάρρευση της χωρικής εμπειρίας, -τα αντιληπτικά και γνωσιακά χαμένα μητρώα της ύπαρξης, αποπροσανατολισμένα, αποξενωμένα, - εκτός-του-τόπου, και συνεπώς ανήμπορα να πραγματοποιήσουν συναφή νοήματα πάνω στην σχέση μας με το φυσικό περιβάλλον, κάτι που *αποτελεί το πολιτισμικό σύμπτωμα της πολιτικής και κοινωνικής πραγματικότητας του ύστερου καπιταλισμού.* (The Wrong Place, 2000).
Η Miwon Kwon θεωρεί ότι η αυτο-αντίληψη και η κοσμοθεωρία για τον εαυτό βρίσκονται ασυντόνιστες, απαρχαιωμένες ώστε να μπορέσουν να προκαλέσουν την αίσθηση μιας νέας χωρικής οικονομικής οργάνωσης, πέρα από το γεγονός ότι οι τόποι δεν μπορούν να ανταποκριθούν σε εμάς και εμείς σε αυτούς.
Αναρωτιέται μήπως είμαστε εμείς ΄λάθος΄, αδύναμοι να ανταποκριθούμε απέναντι σε τέτοιου είδους νέες χωρικές εμπειρίες που προέρχονται από νέους χώρους, επειδή πιθανά έχουμε δυσκολία να κατανοήσουμε την οργάνωση και τη λογική τους έχοντας παραμελήσει νωρίτερα να αναγνωρίσουμε διαλογικά την προδιάθεση του εαυτού μας. (The Wrong Place, 2000).

πρακτικές δημόσιας τέχνης

Η Lucy Lippard επισημαίνει ότι οι δράσεις που επιδιώκουν να ενεργοποιήσουν το τοπικό δεν προσελκύουν το μεγάλο ρεύμα της τέχνης, της κυρίαρχης σκηνής.
Το *σύστημα διανομής* (θεωρεί) *ότι η τέχνη θα πρέπει να είναι σχετικά γενικευμένη, αποσπασμένη από την πολιτική και τον πόνο*[136]. (Lippard, 1995).
Επιδιώκει (όπως αναφέρει η Lucy Lippard) να διανοίξει το περιεχόμενο του όρου *΄δημόσια τέχνη΄* προς μια ευρύτερη εμβέλεια δουλειών *κάθε είδους* που θα είναι *πιο προσβάσιμες*, που θα *ενδιαφέρονται για την εμπλοκή συμμετεχόντων,* που θα *συμβουλεύουν* και θα καθοδηγούν (εκπαιδεύουν) *το κοινό, για το οποίο ή με το οποίο, θα είναι υλοποιημένες, σεβόμενες την κοινότητα και το περιβάλλον*. (Lippard, 1995).
Όσες δουλείες στον δημόσιο χώρο δεν ανταποκρίνονται στον παραπάνω χαρακτήρα, ανεξάρτητα από το πόσο μεγάλες ή προβεβλημένες είναι (για την Lucy Lippard),

παραμένουν να είναι ιδιωτική τέχνη.
Σύμφωνα και με την άποψη της Rosalyn Deutsch (για την επιτελεστικότητα του χώρου) *ο χώρος* (δομείται) *ως αντανάκλαση των σχέσεων εξουσίας και παράγεται από τις κοινωνικές σχέσεις* ενώ, *η τέχνη συχνά χρησιμοποιήθηκε ως προπαγάνδα του αποικιοκρατισμού και του επεκτατισμού* (…) *και σε μεγάλο βαθμό η σύγχρονη δημόσια τέχνη συνεχίζει να υφίσταται ως προπαγάνδα για τις υπάρχουσες δομές εξουσίας.* (Lippard, 1995).

Η Lucy Lippard πρότεινε εννέα (9) ομάδες περιπτώσεων στις οποίες καταγράφονται οι υπάρχουσες τάσεις γύρω από τις χωρικές πρακτικές της δημόσιας τέχνης που συσχετίζονται με το τοπικό και την τοποθεσία, χωρίς αυτές να είναι ξεκάθαρες ή σταθερές κατηγορίες με την έννοια ότι αρκετές από αυτές τις περιπτώσεις ενσωματώνονται είτε μπορεί να συγχωνεύονται και να αλληλοεπικαλύπτονται. (Lippard, 1995). Συμπεριλαμβάνουν:

.1. Εικαστικές δουλειές που απευθύνονται σε συμβατικές εσωτερικές εκθέσεις παρουσιάζοντας (εγκαταστάσεις, φωτογραφίες, εννοιολογική τέχνη και προτάσεις ερευνητικών εικαστικών εργαστηρίων) οι οποίες αναφέρονται στις τοπικές κοινότητες, την ιστορία, ή τις περιβαλλοντικές αρχές.
.2. Παραδοσιακή (κλασική) υπαίθρια σύγχρονη δημόσια τέχνη (όχι *plop art* ή *plunk art*[137]) που τραβά την προσοχή λόγω των ειδικών χαρακτηριστικών της σε σχέση με τις λειτουργίες των τόπων που παρεμβαίνει, σε προβλέψιμες τοποθεσίες όπως: πάρκα, πλατείες τραπεζών, κήπους μουσείων και χώρους πανεπιστημιουπόλεων, αλλά και σε απροσδόκητες και ίσως και σε απρόσιτες τοποθεσίες[138].
.3. Υπαίθριες *δουλειές πεδίου* που προσανατολίζονται στην τοποθεσία, εμπλέκοντας στην εκτέλεσή τους σε μεγάλο βαθμό την κοινότητα (ή και άλλες κοινότητες λ.χ. ειδικών επιστημόνων, σπουδαστών κ.α.) η οποία παρέχει το συλλογικό πλαίσιο ή το υπόβαθρο της πληροφορίας και των υποδομών (σε μορφές λ.χ. συλλογές αρχείων, τοιχογραφίες γκράφιτι σε επιφάνειες τοίχων κ.α.).
.4. Μόνιμες *εγκαταστάσεις εσωτερικού χώρου δημόσιου ενδιαφέροντος* που συχνά σχετίζονται με την ιστορία της τοπικής κοινότητας (*post office murals*, κ.α.). Σε αυτήν την κατηγορία συμπεριλαμβάνονται ερευνητικά εικαστικά προγράμματα προσιδιάζοντα στην κοινότητα που εστιάζουν σε εξελισσόμενες εκπαιδευτικές διαδικασίες (βλ. Stephen Willats, χωρικές κοινωνικές έρευνες).
.5. *Αστικές περφόρμανς*, τοποειδικές δημόσιες εκτελέσεις και τελετουργικές δράσεις (πέρα από τους παραδοσιακούς χώρους της τέχνης) που στρέφουν την προσοχή τους στις τοποθεσίες και στα προβλήματά τους, στην ιστορία τους, είτε αφορούν την κοινότητα, και βασίζονται στην παραγωγή ταυτότητας μέσα από την αναδυόμενη εμπειρία. Συμπεριλαμβάνονται τακτικές δράσεις δρόμου, όπως παρεμβάσεις με αφίσες, με στένσιλ και αυτοκόλλητα, που λειτουργούν ως *΄τέχνη της αφύπνισης΄* και ως καταλύτες για κοινωνική διάδραση.
.6. Εικαστικές *ακτιβιστικές πρακτικές* που στρέφονται στην περιβαλλοντική ενημέρωση, την ευαισθητοποίηση και την επίγνωση, για την βελτίωση ή την ανάκτηση του περιβάλλοντος μιας τοποθεσίας. Διεκδικούν την μετατροπή των εγκαταλειμμένων εκτάσεων εστιάζοντας στην φυσική ιστορία και στον χρηστικό λειτουργικό χειρισμό αυτών των τοποθεσιών (φτιάχνοντας πάρκα ή καθαρίζοντας εκτάσεις από ρύπανση κ.α.). Αυτές μπορεί να παίρνουν

έντονα ακτιβιστικό χαρακτήρα μέσα από καταλήψεις και διεκδικήσεις για τον δημόσιο χώρο (λ.χ. κοινοτικούς αγρούς και παραλίες), μέσα από την συλλογική διαχείριση ή την αυτοδιαχείριση των αστικών χώρων από ανεξάρτητες πρωτοβουλίες και ομάδες πολιτών.
.7. *Διδακτική πολιτική τέχνη* που περιλαμβάνει άμεσες ευθείες δράσεις, πολιτισμικές παρεμβολές (*culture jamming*), -που σηματοδοτούν τις τοποθεσίες πάνω στα άμεσα γεγονότα που διαδραματίζονται όσο και στις αφανείς ιστορίες τους, -που σχολιάζουν ή ενημερώνουν δημόσια γύρω από τοπικά ή εθνικά θέματα, μέσα από τη διακεκριμένη μορφή σημάνσεων, με δημόσιες καμπάνιες σε μεταφορικά μέσα, σε πάρκα, σε γιγαντοαφίσες, σε κτήρια και γενικότερα στον δρόμο, με δράσεις από ιδιότυπα καρναβάλια με ζογκλέρ και παραποιημένα τροχήλατα, πάρτυ στο δρόμο, ομαδικές κλοπές, παραποιήσεις λογότυπων, παρεμβολές μηνυμάτων σε προϊόντα μεγάλων επωνυμιών κ.α..
.8. *Ίδρυση φορητών μέσων* είτε *τακτικών τεχνοπολιτικών μέσων* (*tactical media*) δημόσιας πρόσβασης για δημόσιες συνδυασμένες παρεμβάσεις όπως: -στο διαδίκτυο (ραδιοφωνικοί σταθμοί, ιστότοποι, παροχείς, λογισμικό και συσκευές), -ραδιόφωνο, -τηλεόραση, -εκτυπωτικά, τυπογραφικά μέσα, -οπτικοακουστικά μέσα, -ταχυδρομικές κάρτες, -κόμικς, -οδηγοί πόλης, -(*DIY*) εγχειρίδια και καλλιτεχνικά βιβλία (οδηγίες), -αφίσες, -εφημερίδες δρόμου (*fanzines*) και φυλλάδια *χέρι-με-χέρι* (*leaflets*)[139].
.9. *Κινητές συμμετοχικές δράσεις* (*περφόρμανς*), πλατφόρμες κοινωνικής δικτύωσης, δίκτυα σε πομπή (*στάση-μετακίνηση*) που φέρνουν αλυσιδωτές αντιδράσεις οι οποίες ταξιδεύουν διαποτίζοντας έκτακτα ταυτόχρονα ολόκληρες περιοχές ή πόλεις σε ακτίνες μεγάλης επικράτειας, διαφωτίζοντας πάνω σε τρέχοντα ζητήματα[140]. (Lippard, 1995).
Όπως συμβαίνει στο διαδίκτυο με τα δίκτυα κοινωνικής δικτύωσης (πραγματικού χρόνου) που χρησιμοποιούν οι Bloggers (ή τα Forums), που υποκινούνται από μορφές ηλεκτρονικού ακτιβισμού όπου εμπλέκονται και *τακτικά μέσα* (*tactical media*) με αποκλεισμούς ψηφιακών τοποθεσιών, με καταλήψεις, με καθιστικές διαμαρτυρίες στον δυνητικό και στον κυριολεκτικό χώρο, για την ανάκτηση του δημόσιου χαρακτήρα και των κοινών σε συνδυασμό με πολιτισμικές παρεμβολές (*culture jamming*).

Η Miwon Kwon[141] προσεγγίζει την θεμελιώδη έννοια της *δημόσιας σφαίρας* αποδίδοντας έμφαση στους τρόπους (δι)επικοινωνίας (δημοσιότητας-δημοσίευσης) που άλλαξαν την σκέψη στο πεδίο της τέχνης ως μορφής δημοσιότητας.
Οι διαφορετικές μορφές δημοσιότητας είτε οι μορφές δημόσιας απεύθυνσης, σχετίζονται με διαφορετικά μοντέλα επικοινωνιακών πολιτικών και αφορούν τέσσερις (4) εντάσεις επικοινωνιακών πολιτικών για την τέχνη[142] που καθορίζονται από τις μορφές εξουσίας σε μια απελευθερωτική ιστορική προοπτική, -*από το απολυταρχικό (αυταρχικό) μοντέλο*, -*στο πατερναλιστικό (πατριαρχικό) μοντέλο*, -*στο εμπορικό μοντέλο, και* -*στο δημοκρατικό μοντέλο*. (Kwon, 2005).

.1. *Στο απολυταρχικό* (κάθετο) *σύστημα επικοινωνίας* (*από-τα-πάνω προς-τα -κάτω*) (*top-down*) *μια θεσμίζουσα ομάδα ελέγχει την κοινωνία η οποία διοικείται από αυτήν όσο και όλα τα Ιδρύματα επικοινωνίας που βρίσκονται κάτω από τον έλεγχό της.*
Αυτή η κυρίαρχη ομάδα *καταστέλλει και αποκλείει τις ιδέες που απειλούν το κύρος της και δεν επιτρέπει σε κανένα άλλο υποκείμενο ή ομάδα να υλοποιήσει το δικό του επικοινωνιακό σύστημα. (Υπάρχει μόνο ένας τρόπος να βλέπεις τον κόσμο).*

.2. *Ο πατερναλιστικός κάθετος τρόπος επικοινωνίας έχει απολυταρχική συνείδηση*, και εντοπίζεται σε εξουσίες με δομή ελέγχου (*από-τα-πάνω προς-τα –κάτω*) (*top-down*)[143]. *Αξιώνει φιλανθρωπική παρουσία, καθοδηγώντας και εκπαιδεύοντας για την πρόοδο και την βελτίωση*. Η θεσμίζουσα ομάδα βλέπει την πλειοψηφία των κυριαρχούμενων *όπως τα παιδιά που δεν γνωρίζουν τι είναι καλύτερο για τον εαυτό τους μέχρι να ενηλικιωθούν*[144].
Η ηγεμονική *μειοψηφία που έχει τη δύναμη οδηγείται από αίσθηση υπευθυνότητας και καθήκοντος, να κάνει το καλό, να παρέχει ΄δημόσιες εξυπηρετήσεις΄ στην πλειοψηφία, η οποία θεωρείται οπισθοδρομική και ελλειπτική*. Η αποικιακή δομή αυτή υπόσχεται ότι η κυρίαρχη ομάδα θα αποσυρθεί όταν οι κυριαρχούμενοι χειραφετηθούν.
Αυτή η γενική κατηγορία οργάνωσης προβάλλεται στο είδος της (διακοσμητικής) γλυπτικής τέχνης (*plop art*) που αναπτύχθηκε (χαρακτηριστικά σε αρκετές πλατείες στις μεγάλες πόλεις των Η.Π.Α. με κτήρια γραφείων του διεθνούς-στυλ στην δεκαετία του ΄70), και θεσμικά, παρέχονταν ως ΄δώρο΄ υψηλής τέχνης και πολιτισμού από τις κυβερνήσεις με την αρωγή ειδικών για τους κοινόχρηστους χώρους της πόλης.
Η πρόθεση αυτής της πολιτικής ήταν να εκπαιδεύσει και να ανυψώσει την δημόσια εμπειρία των πολιτών και την πολιτισμική τους εκλέπτυνση (…) θεωρώντας ως δεδομένο ότι οι κυβερνητικοί εκπρόσωποι γνωρίζουν καλύτερα τι είναι καλό για τους πολίτες.
Παράλληλα διευκολύνονταν εταιρικά συμφέροντα και μεγάλες επωνυμίες που είχαν ακίνητες περιουσίες, κάτω από τα αναπτυξιακά σχέδια που οδηγούσαν σε ζώνες εξευγενισμού στα πλαίσια ενός αναπτυξιακού αστικού σχεδιασμού για την αναβάθμιση της ζωής στην πόλη.

.3. *Ο εμπορικός* (κάθετος) *τρόπος επικοινωνίας ενώ προτείνεται ως αντίθετος προς τους δύο προηγούμενους τρόπους επιδιώ*κοντας την ελευθερία της αγοράς[145], ουσιαστικά *διεκδικεί την επικράτηση των λίγων έναντι των πολλών. Αγωνίζεται ενάντια στον κρατικό έλεγχο (είτε αυτός είναι μονοπωλιακός, είτε απολυταρχικός, ή πατερναλιστικός)*, διεκδικώντας όμως την κρατική στήριξη μέσα από επιχορηγήσεις και δημόσιες αναθέσεις, διεκδικώντας την ειδική μεταχείριση των μεγάλων κεφαλαίων, στοχεύοντας στην ανελέητη, χωρίς φραγμούς εκμετάλλευση των κοινών πόρων που οδηγεί στην πανκρίση και στις πολιτικές της αποστέρησης των πολιτών.

.4. *Ο δημοκρατικός αποκεντρωμένος* (οριζόντιος) *τρόπος επικοινωνίας αντιτίθεται και προς τον εμπορικό και προς τον κρατικό* απολυταρχικό πατερναλιστικό *έλεγχο. Είναι ένα αποκεντρωμένο σύστημα που μεγιστοποιεί σε ατομικό επίπεδο τη συμμετοχικότητα και επιτρέπει σε ανεξάρτητες ομάδες να γίνονται αδειούχοι της δημόσιας ανοικτής χρήσης των δικών τους μέσων επικοινωνίας –(θέατρα, ραδιόφωνο, σταθμοί αναμετάδοσης, στούντιο φιλμ, εφημερίδες κ.α.) ώστε να καθορίζουν και να συναποφασίζουν το αποτέλεσμα που παράγεται*, όσο δυνατόν περισσότεροι.
Αφορά πολιτικές ελεύθερης έκφρασης και διευρυμένης επικοινωνίας, *όπου τα μέσα διανομής και διασποράς ανήκουν στους πολλούς που τα χρησιμοποιούν, και εκείνο που παράγεται αποφασίζεται από εκείνους που το παράγουν* (Kwon, 2005) σε μια οριζόντια λογική ανάδυσης *από-τα-κάτω* (*bottom up*).
Αυτή η κατηγορία αναπτύσσει τις εικαστικές διατυπώσεις της δημόσιας τέχνης όπου επιδιώκεται το περιεχόμενό τους να εμπεριέχει το κοινό, να γίνεται προσβάσιμο από το κοινό, να ταυτίζεται με το κοινό, να προορίζεται για το κοινό, ή να παράγεται από το κοινό.

Συμπεριλαμβάνει τις *διαλογικές τέχνες*, τις άμεσες επιτελεστικές τέχνες, τις ευθείες δράσεις που υλοποιούνται σε ευθεία αλληλεπίδραση και διανέμονται ελεύθερα προς όλους[146].

Η Miwon Kwon επιχείρησε μια σχηματική κατηγοριοποίηση των τριών (3) βασικών παραδειγματικών κατευθύνσεων που είχε λάβει η τέχνη στον δημόσιο χώρο τα τριάντα προηγούμενα έτη (εντός των Η.Π.Α.).
Στην χρονική αυτή προοπτική παρουσιάζονται μετατοπίσεις[147] οι οποίες: -*ανακλούν ευρύτερες μεταβολές προς προηγμένες πρακτικές στην τέχνη*, -*αντιπροσωπεύουν μια ευρύτερη συμπερίληψη τακτικών προς την δημοκρατικοποίηση της τέχνης* και, -μετατοπίζουν την έμφαση προς μια σειρά ζητημάτων που αφορούν την πραγματική ζωή. (Kwon, 2007)
.1. *Η τέχνη σε δημόσιους τόπους.*
Αφορά την *τυπική μοντερνιστική αφαιρετική γλυπτική που τοποθετείται σε εξωτερικούς χώρους για να ΄διακοσμήσει΄ ή να ΄εμπλουτίσει΄ τους αστικούς χώρους, ειδικότερα σε περιοχές πλατειών μπροστά από δημόσια κτήρια ή σε εταιρικούς πύργους γραφείων.*
.2. *Η τέχνη ως δημόσιοι χώροι.*
Αφορά *λιγότερο αντικείμενα που προσανατολίζονται* στην τοποθεσία (*site oriented*) *και περισσότερο μια λειτουργική τέχνη* (χωρίς να σχετίζεται με τη λειτουργική ή την διευρυμένη θεώρηση της τοποθεσίας) *η οποία επιδιώκει να συναισθάνεται-την-τοποθεσία* (*site conscious*), -*που επιζητά μεγαλύτερη ενσωμάτωση μεταξύ της τέχνης, της αρχιτεκτονικής και του τοπίου, στρατηγικά* (και όχι τακτικά) *μέσα από τη συνεργασία εικαστικών με μέλη της αστικής διοικητικής τάξης (όπως: -αρχιτέκτονες, -αρχιτέκτονες τοπίου, -πολεοδόμους, -αστικούς σχεδιαστές, -διαχειριστές /τοπικούς* εκπροσώπους της διακυβέρνησης)*, για τον επανασχεδιασμό και την αξιοποίηση μόνιμων αστικών υποδομών (μέσα από έργα επαναξιοποίησης πάρκων, πλατειών, κτηρίων, περιπάτων, γειτονιών, κ.α.).*
.3. *Η τέχνη δημόσιου ενδιαφέροντος* (*ή το ΄νέο-είδος-δημόσιας-τέχνης΄*).
Αφορά πιο συχνά, προσωρινά προγράμματα βασισμένα-στην-πόλη, που εστιάζουν στα κοινωνικά ζητήματα (παρά στο κτισμένο περιβάλλον) (κοινοτική τέχνη), -*που επιδιώκουν συνεργασίες με περιθωριοποιημένες κοινωνικές ομάδες*[148]*, παρά με επαγγελματίες σχεδιαστές και, -που αγωνίζονται για την ανάπτυξη πολιτικά συνειδητοποιημένων κοινοτικών γεγονότων ή προγραμμάτων.* (Kwon, 2007)**.**

παράδειγμα: κριτική

Κάτω από τη θεσμική κάθετη δομή των πολιτικών του *πατερναλιστικού τρόπου επικοινωνίας*, εγκαταστάθηκε το μεταμινιμαλιστικό έργο *Tilted Arc* (1981-89) του Richard Serra, στην Federal Plaza, στο κέντρο της Νέας Υόρκης [149]. Εκλαμβάνεται ως μια προσέγγιση που ανήκει στην περιοχή της δημόσιας τέχνης, στην κατηγορία *τέχνη-στο-δημόσιο-χώρο*, συσχετίζοντας την αρχιτεκτονική συνθήκη της πλατείας με τη χωρική καλλιτεχνική πρακτική (γλυπτική).
Το επικοινωνιακό σύστημα του έργου υποστήριζε προβοκάροντας *υποκριτικά τη ΄δημόσια΄ πλατεία ως έναν συνεκτικό και ενοποιημένο κοινωνικό χώρο, εφόσον* από τη μία πλευρά δηλώθηκε η πρόθεση να αναιρεθούν *οι χρηστικές και λειτουργικές αρχές του δημόσιου χώρου, από το φορτικό και ΄άχρηστο΄* μεταλλικό πέτασμα (κάτι που επιδίωκε ηθελημένα ο Richard

Serra), ενώ από την άλλη εμφανίστηκε η πρόθεση να εγκατασταθούν η *ανώτερη εξευγενισμένη και επεξεργασμένη γνώση των ειδικών απέναντι στην αμάθεια και την ασχετοσύνη του κοινού.* (Kwon, 2005).
Η Miwon Kwon θεωρεί ότι το *Tilted Arc* έθεσε το κοινωνικό και πολιτικό κριτικό ζήτημα (όπως θεωρεί και η Rosalyn Deutsche) μιας ήδη εκφρασμένης φαινομενολογικά προσανατολισμένης τοποειδικής τέχνης επαναδιεκδικώντας την κριτική βάση της τοποειδικότητας (*site specificity*) απέναντι στις λογικές των εναρμονισμένων ήπιων χωρικών εντάξεων (Kwon, 2004) που χαρακτηρίζει έντονα τις μοντερνιστικές, αυτόνομες από το περιβάλλον τους δουλειές.
Το *Tilted Arc* τέθηκε απέναντι στις φυσικές και κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της τοποθεσίας (*site*), -απέναντι στη μοντερνιστική αντίληψη περί της καλλιτεχνικής αυτονομίας (της τέχνης που δεν επεμβαίνει ή δεν επηρεάζει τη ζωή) και απέναντι στην αρχιτεκτονική (στην αντιστροφή της αρνητικής στερητικής γλυπτικής συνθήκης) και στην ηγεμονική συνεκτική διαχείριση του χώρου (σύμφωνα με το μότο του Richard Serra), -ανατρέποντας την ιδεολογική και πολιτική τους ισχύ, -εμποδίζοντας, διακόπτοντας ή διαχωρίζοντας και παράλληλα καταδεικνύοντας την μη-λειτουργική (όμως) κοινωνική διάσταση του δημόσιου χώρου στο επίπεδο της καθημερινότητας. (Kwon, 2004).

Για τον Richard Serra η τοποειδικότητα προσλαμβάνει τον χαρακτήρα της διαταραχής, αναδύοντας στην επιφάνεια και υπογραμμίζοντας (λ.χ. στη Federal Plaza) τις καταπιεσμένες κοινωνικές αντιφάσεις, όντας αντιθετική προς την αντίληψη της τέχνης ως διακοσμητικής συμπλήρωσης (Kwon, 2004) της κυρίαρχης αρχιτεκτονικής, είτε πάνω στην υπόθεση της φαινομενικής συνέχειας από μια κοινή υβριδική μορφή.
Η τέχνη πεδίου σε αυτή την περίπτωση αποκρυσταλλώνει και ανακλά τις κοινωνικές απαγορεύσεις[150], τους κοινωνικούς διαχωρισμούς και την αποσπασματικότητα των χρόνων που συγκαλύπτονται και εξημερώνονται στο δημόσιο χώρο κάτω από τις προθέσεις της δημοκρατικής (= ουδέτερης) διάσωσης του χωρικού συνόλου και της χωρικής ενότητας. Στάθηκε πέρα από την ασκούμενη κυβερνητική λογοκρισία που υποστήριζε ότι αυτό το είδος της γλυπτικής ενθάρρυνε τον χασομέρι (καθυστερώντας τους εργαζόμενους να προσεγγίσουν σύντομα τα γραφεία τους), και τον υπόκοσμο (τις παράνομες ενέργειες, τα γκράφιτι, και την επικινδυνότητα από την υπόθαλψη εγκληματικών ακραίων στοιχείων και βομβιστικών επιθέσεων).

Το *Tilted Arc* (θεωρεί η Miwon Kwon) επιφέρει κριτική προς την ίδια την γλυπτική σε σχέση με την εσωτερική της αναγκαιότητα, για το τι μπορεί να είναι η ίδια, όχι ως ένα απομονωμένο πεδίο.
Χαρακτηρίστηκε ως ιδιωτική υπόθεση στο δημόσιο υπόβαθρο (είτε ακόμη ως plop art) γιατί κατευθύνονταν πέρα από τα επενδυτικά ενδιαφέροντα και τις αναπτυξιακές προθέσεις των εταιρειών ακίνητης περιουσίας οι οποίες είχαν συμφέρον να αποβλέπουν στον ουδέτερο εξευγενισμό των αστικών χώρων, για την άνοδο των αξιών των πωλήσεών τους. (Kwon, 2004).
Η εγκατάσταση του *Tilted Arc* θεωρήθηκε κατά παράδοξο τρόπο κάτω από μια αντίθετη οπτική που μεθοδεύτηκε από τον αγωνοθέτη, ότι δεν οικειοποιήθηκε τον χαρακτήρα του τόπου και δεν αντιπροσώπευε τους κατοίκους, καταγγέλλοντας η τοπική κοινότητα ότι η

λήψη της απόφασης προέρχονταν ΄*από-τα-πάνω*΄ (*top-down*) και ότι απουσίαζαν μέλη της από τις επιτροπές επιλογής του διαγωνισμού (της GSA και NEA) (Kwon, 2004 p. 81), σε μια διαδικασία ταυτισμένη με τη δεσποτική επιβολή, της ομοσπονδιακής κυβέρνησης, των γραφειοκρατών, των ειδικών της τέχνης, των αρχιτεκτόνων και των πολιτικών εκπροσώπων. Όμως παράλληλα αναγνωρίστηκε ότι η τοποθεσία θα πρέπει να οραματίζεται και να προσλαμβάνεται πέρα από τις φυσικές της παραμέτρους, εμπλέκοντας την τοπική κοινωνία, και την κοινότητα[151].

Η αφαίρεση του *Tilted Arc* (που η ρητορική της παρουσίας του ταυτίστηκε σε έναν μεγάλο βαθμό με τη διαδικασία της απομάκρυνσής του) ισοδυναμούσε στα μάτια των πολιτών με την επανάκτηση του δημόσιου χώρου από την κοινότητα, που αποτελούνταν από εκείνους όσους ζούσαν στην άμεση γειτονία και από τους εργαζόμενους των γραφείων.
Ισοδυναμούσε με την τραυματική και συγχρόνως την θριαμβευτική απόρριψη της ΄*υψηλής τέχνης*΄ από τους ΄*απλούς ανθρώπους*΄ οι οποίοι κατευθύνονταν ιδρυματικά στη συνέχεια μέσα από τα κοινοτιστικά προγράμματα τέχνης, στις οργανωμένες κοινοτικά προσανατολισμένες προσεγγίσεις στην τέχνη, όπως και στο *νέο-είδος-δημόσιας-τέχνης*[152]. (Kwon, 2004).
Το παράδειγμα του *Tilted Arc* (σύμφωνα με την Miwon Kwon) πρότεινε την εγκατάσταση του *διαλόγου* και της συνεργασίας ανάμεσα στους εικαστικούς και στο άμεσο κοινό, στην βάση της άμεσης επικοινωνίας. Προσανατόλισε στην πιθανότητα συμμετοχής μελών από την κοινότητα, ή ακόμη, διεκδικήσεις μορφών συνεργασίας για τη δημιουργία της καλλιτεχνικής δουλειάς μέσα από την εντατική εμπλοκή και την διάδραση των κατοίκων σε ορίζοντα μακράς περιόδου, αξιώνοντας κοινωνική υπευθυνότητα (στην μορφή της δημόσιας τέχνης).

νέο-είδος-δημόσιας-τέχνης

Η Mary Jane Jacob[153] αναφέρει ότι στις αρχές της δεκαετίας του ΄70 εμφανίστηκε *μέσα σε ένα οριακό χρονικό πλαίσιο η βασιζόμενη-στη-διαδικασία τέχνη* που αυτοπροσδιορίζονταν ως πρωτοπορία, έχοντας ανοιχθεί σε ένα ευρύ καλλιτεχνικό κοινό.
Αφορούσε μια τέχνη που η δουλειά παράγονταν *συλλογικά ή ανώνυμα, που δεν χρησιμοποιούσε παραδοσιακά μέσα*[154] *και μπορούσε να προσδιορίζεται και από άλλα πεδία, λ.χ. από την επιστήμη ή* μελέτες *στην καθημερινή ζωή καθεαυτό* ως μέρος του περιβάλλοντός της.
Πρόκειται (…) *για μια τέχνη που ζητούσε μη-δυτικά, μορφοποιημένα νεότερα συστήματα αποτίμησης* (…), *για μια τέχνη που ήταν ανοικτή στην ερμηνεία από το κοινό όπως και από τους επαγγελματίες, καθώς και για μια τέχνη που χρησιμοποιούσε διόδους επικοινωνίας, όπως λ.χ. τα δημόσια μέσα, για να διευρύνει τη συζήτηση, παρά τα περιοδικά τέχνης ή τους καταλόγους των εκθέσεων.* (Jacob, 1995).
Ως αποτέλεσμα αυτών των πρακτικών εμφανίστηκε στη δεκαετία του ΄90 το *νέο-είδος-δημόσιας-τέχνης* που περιέγραφε μια τέχνη η οποία δεν ήταν ακριβώς νέα, αλλά όμως που αναμίγνυε πιο ειδικές πρόσφατες πολιτικές ατζέντες (όπως λ.χ. φεμινιστική τέχνη, επιτελεστικές δράσεις, *περφόρμανς*). Λίγο αργότερα εντοπίζονταν σε κοινωνικές αρχές μέσα από πολιτικές δράσεις, (όπως λ.χ. ζητήματα ταυτότητας), για την παραγωγή μιας τέχνης που

θα αποτελούσε κριτικό εργαλείο προς τον κοινωνικό μετασχηματισμό και την κοινωνική αλλαγή, όσο και για την άσκηση κριτικής.
Εμπλέχθηκαν αρκετά πεδία (των τεχνών) και απομονωμένες πρακτικές μέχρι πρότινος, που εντοπίζονταν στα ονομαζόμενα *νέα μέσα* του ΄70 (λ.χ. σωματικές δράσεις) αλλά και στις κριτικές διατυπώσεις (που περιορίζονταν σε έναν αυτοαναφορικό λόγο απέναντι στο *σύστημα-τέχνη*, λ.χ. από την εννοιολογική τέχνη) όσο επίσης στις προσεγγίσεις που είχαν τις ρίζες τους στις δεκαετίες της αμφισβήτησης (Lacy, 1995) του μοντερνισμού[155] (λ.χ. μινιμαλισμός) (Gablik, 1992) και του ύστερου μοντερνισμού (λ.χ. μεταμινιμαλιστική τέχνη).

Η Suzanne Lacy[156] χαρακτήρισε το νέο είδος των διευρυμένων αυτών πρακτικών της δεκαετίας του ΄90 που βρήκαν ως πεδίο τον δημόσιο χώρο, ως *΄νέο-είδος-δημόσιας-τέχνης΄* (Lacy, 1995) (*new genre public art*).
Αποδόθηκαν και εναλλακτικοί προσδιορισμοί μέσα από συγγενικές κατευθύνσεις όπως: τέχνη *βασιζόμενη-στην-κοινότητα* και τέχνη *δημόσιου-ενδιαφέροντος* (Kravagna, 1998 σ. 9), αλλά και επιμέρους προσδιορισμοί με έμφαση στο υποκείμενο όπως: *-κοινωνικά εμπλεκόμενη δημόσια τέχνη*, *-δημόσια τέχνη της φροντίδας* και, *-διαδραστική τέχνη* για ετερόκλητο κοινό. (Lacy, 1995).
Το *νέο-είδος-δημόσιας-τέχνης* κατευθύνθηκε στον δημοκρατικό οριζόντιο αποκεντρωμένο τρόπο επικοινωνίας, βασισμένο στο επικοινωνιακό μοντέλο της συμμετοχής και της συνεργασίας του κοινού ή των μελών της κοινότητας για την παραγωγή της εικαστικής δουλειάς, επιδιώκοντας να αναπτυχθούν τακτικές κοινωνικής αλλαγής για την διόρθωση των κοινωνικών αδικιών.

Η Mary Jane Jacob σημειώνει ότι το *νέο-είδος-δημόσιας-τέχνης δεν είναι μια τέχνη για τους δημόσιους χώρους αλλά μια τέχνη που αντιμετωπίζει δημόσια ζητήματα και εξαρτάται από την πραγματική και θεμελιώδη διάδραση με τα μέλη του δημόσιου χώρου*[157]. (Jacob, 1995).
Επισημαίνει ότι διενεργείται από τρεις (3) τύπους καλλιτεχνικής δουλειάς:
.1. *Ο πρώτος τύπος είναι εμβληματικός.*
Αφορά αντικείμενα ή δράσεις που ενσωματώνουν το κοινωνικό πρόβλημα ή κάνουν πολιτική δήλωση με την παρουσία τους, προς μια δημόσια διαχείριση της ελπίδας ώστε να εμπνεύσουν προς την αλλαγή.
.2. *Ο δεύτερος τύπος είναι υποστηρικτικός* (συμμετοχικός).
Αφορά καλλιτεχνικές δουλειές που συλλαμβάνονται και σχεδιάζονται από τους εικαστικούς με στόχο να συνδεθούν αυτοί με άλλους συμμετέχοντες, ανατροφοδοτώντας τελικά τη δουλειά μέσα σε ένα διαδραστικό κοινωνικό σύστημα.
.3. *Ο τρίτος τύπος είναι συλλογικός* (συνεργατικός).
Η σκέψη επάνω στην καλλιτεχνική δουλειά και ίσως και η παραγωγή προέρχονται από τη συνεργατική διαδικασία. Το ζητούμενο είναι η δουλειά να δημιουργήσει διαρκή επίδραση στις ζωές των εμπλεκόμενων υποκειμένων ώστε να βρίσκονται στην παραγωγική υπηρεσία του κοινωνικού δικτύου, συμβάλλοντας στην αποκατάσταση του κοινωνικού προβλήματος. (Jacob, 1995).

Ο Christian Kravagna επεξηγώντας την αναγκαιότητα ανάδυσης του *νέου-είδους-δημόσιας-τέχνης*[158] αποδίδει το γεγονός αυτό στην προτεραιότητα που δόθηκε στο κοινό εξαιτίας δύο

βασικών αντικειμενικών λόγων:
.1. *Οι κοινωνικά και πολιτικά εμπλεκόμενοι εικαστικοί που περιθωριοποιήθηκαν από το επικρατών καλλιτεχνικό σύστημα ενίσχυσαν εναλλακτικά πεδία συνεργασίας έξω από τα Ιδρύματα,*
.2. *Η τοπική αντίσταση που εκδηλώθηκε (από την πλευρά του κοινού) απέναντι στην ΄τέχνη-στον-δημόσιο-χώρο΄ και οι μετέπειτα συζητήσεις που ακολούθησαν* (*βλ.Tilted Arc*) *οι οποίες έδειξαν ότι το δεδομένο* της *ύπαρξης του κοινού δεν λήφθηκε αρκετά σοβαρά υπόψη στο παρελθόν από τα συμβατικά εικαστικά προγράμματα.* (Kravagna, 1998).
Η Claire Bishop θεωρεί ότι το *νέο-είδος-δημόσιας-τέχνης* άλλαξε τα δεδομένα[159] στην τέχνη πεδίου (*site specific*) προς νέα διαλογικά μοντέλα και προσωρινά προγράμματα τα οποία ενέπλεκαν ευθέως το ακροατήριο ως ενεργούς συμμετέχοντες που προέρχονταν από διαφορετικές κοινωνικές ομάδες ή κοινότητες (οι οποίες θεωρούνταν ότι ανήκουν στο περιθώριο).
Η παραγωγική δράση προσανατολίστηκε προς την διαδικασία και προς το κοινοτικό γεγονός ή το πρόγραμμα της πολιτικής συνειδητότητας, ενώ η διυποκειμενική ανταλλαγή έγινε το επίκεντρο και το μέσο της εικαστικής έρευνας. (Bishop, 2006 a).
Οι εικαστικές πρακτικές στη δημόσια τέχνη που δίνουν προτεραιότητα ή αποκλειστικότητα στο κοινό (θεωρεί η Mary Jane Jacob) και είναι παραγόμενες από το κοινό και αποκριτικές στο κοινό, διαφοροποιούνται από το *σύστημα –τέχνη* μεθοδολογικά και γενεσιουργά.
Θα πρέπει να κατανοούνται όχι ως απάντηση ή συνέχεια προς την εσωτερική θεσμική κριτική του ΄60 απέναντι στο *σύστημα-τέχνη* αλλά ως μια κριτική που αφορά την καθημερινή ζωή και τις νέες σχέσεις που διαμορφώνονται στις εικαστικές πρακτικές.
Σημειώνει επίσης ότι οι εικαστικές πρακτικές που στρέφονται στον κοινωνικό χώρο θα πρέπει να διατηρούν αποστάσεις από τις ρομαντικές εκδοχές των προβλημάτων της κοινότητας και των περιθωριοποιημένων ομάδων και από την παραγωγή απομονωμένων προφίλ συμμετεχόντων που επινοούν το πρόσωπό τους και το ηρωοποιούν. (Jacob, 1995).

Οι εικαστικές πρακτικές (αναφέρει η Miwon Kwon) σήμερα προσανατολίζονται σε μια αντίληψη για την τοποθεσία ως σχεσιακό αλλά και πληροφοριακό δίκτυο, -επιδιώκουν δραματικές μετατοπίσεις προς την προσαρμογή μιας αποσπασματικής σχέσης (-*μεταξύ*) διαφοράς και γειτονίας, -με ένα πράγμα, -με ένα πρόσωπο, -με μια σκέψη, -με έναν τόπο, -με ένα απόσπασμα, -και με κάποιο επόμενο, παρά σε μια λογική ισοδύναμης σε συνεισφορά αναλογίας ενός πράγματος σε συνέχεια ή σε ακολουθία με κάποιο άλλο.
Κάτω από αυτή την θεώρηση το πεδίο μπορεί να προσεγγίζεται από διαλογικές πρακτικές στη βάση ανοικτών αφηγήσεων που δομούνται υπερκειμενικά, επιτελεστικά, παράγοντας τα υποκείμενα (που τις παράγουν).

[1] Βλ. βιβλ.: Παναγιώτης Τουρνικιώτης, *Αρχαιολογία εδάφους-αέρος,* (2007). στο: Κ. Ντάφλος. Εγχειρίδιο: Πλάνα διαλογικών εγκαταστάσεων. Αθήνα: Παπασωτηρίου. (2007). (σελ.13).
[2] Στη *σχεσιακή αισθητική* του Nicolas Bourriaud, η *κινητικότητα* (από τροχιές) περιγράφεται από κατασκευές όπως: -προσωρινά καταφύγια, -κατασκηνώσεις, -εργαστήρια, -αποσκευές, -κοινωνικά αντικείμενα, -μπανάλ-κοινότυπες κατασκευές, τα οποία παρέχουν την προβληματική του ταξιδιού και της νομαδικότητας στη βάση ότι *μπορείς να κατοικίσεις τον κόσμο χωρίς να διαμένεις πουθενά*, οδηγώντας σε νέες δυναμικές εικαστικής δράσης από μια σειρά από ανθρώπινες πρακτικές δραστηριότητες που επιτελούν χώρους. (Bourriaud, 1998).
[3] μακριά από την «*απανθρωπιά της τεχνολογικής περιπλοκότητας και της μηχανικής εφεύρεσης*».
-Βλ. βιβλ.: Richard Sennett, *The users of Disorder. Personal Identity and City Life,* (1970).
[4] *τα άτομα και οι κοινότητες πρέπει να επινοήσουν τους τόπους και τα γεγονότα* (…). *Σ' αυτόν τον χώρο του παιχνιδιού και των παραλλαγών, ελεύθερα επιλεγμένων από τους κανόνες του παιχνιδιού, η αυτονομία του τόπου δύναται να επανευρεθεί, χωρίς να έχει αποκλειστική προσκόλληση με τη γη, μέσα από την επαναφορά της πραγματικότητας του ταξιδιού και της ζωής νοούμενα ως ταξίδι που εμπεριέχει όλη του την σημασία.* (στίχος 178, σ.140).
-Βλ. βιβλ.: Guy Debord, *Η κοινωνία του θεάματος,* (2000). Αθήνα: Διεθνής Βιβλιοθήκη. (2000). (La société du spectacle, 1967).
[5] Είναι κοινωνική επιστήμονας και γεωγράφος, ομότιμη καθηγήτρια στο ανοικτό Πανεπιστήμιο.
-Βλ. βιβλ.: Doreen Massey, *For Space*, (2005). London: Sage Publications.
[6] Οι *τροχιές* είναι *χρονικές κινήσεις στον χώρο,* μια *διαχρονική διαδοχή διανυμένων σημείων*, που ανακαλούν κινήσεις και συμπεριλαμβάνουν μεταγραφές και διαγραφές. Η κίνηση διεκδικεί την διάλυση της οριοθετημένης κοινότητας προς ανοικτά δίκτυα και κοινούς τόπους. (Certeau de, 2010).
[7] *οι κοινωνικές ανάγκες οδηγούν στην παραγωγή νέων «αγαθών» που δεν είναι εκείνο ή το άλλο αντικείμενο, αλλά κοινωνικά αντικείμενα στον χώρο και τον χρόνο. Η τέχνη μπορεί να γίνει πράξη και ποίηση σε κοινωνική κλίμακα: η τέχνη του να ζεις μέσα στην πόλη σαν έργο τέχνης. Ο χώρος παιχνιδιού συνυπήρξε και συνυπάρχει ακόμη με τους χώρους ανταλλαγών και κυκλοφορίας, με τον πολιτικό και τον πολιτισμικό χώρο*. (Lefebvre, 2007).
-Βλ. βιβλ.: Henri Lefèbvre, *Δικαίωμα στην πόλη, χώρος και πολιτική,* (2007). Αθήνα: Κουκίδα.
[8] Είναι φεμινίστρια, ακτιβίστρια, συγγραφέας, κριτικός και ιστορικός τέχνης, επιμελήτρια.
[9] Είναι καθηγήτρια, θεωρητική και κριτικός της τέχνης και της αρχιτεκτονικής.
[10] (ό.π.) Βλ. βιβλ.: Doreen Massey, *For Space*, (2005). London: Sage Publications.
[11] Είναι καθηγήτρια φιλοσοφίας, διδάσκει στο Πρόγραμμα γυναικείων σπουδών στο Πανεπιστήμιο Duke στο Durham της βόρειας Καρολίνα.
[12] *εγγράφεται -από και εγγράφει -εκεί τα αντικείμενα και τις δραστηριότητες που τοποθετούνται*. (Grosz, 2001).
[13] Βλ. βιβλ.: Michel de Certeau, *The practice of everyday life*, (1988). Berkeley, L.A., London: University of California Press.
-Βλ. βιβλ.: Michel de Certeau, *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική. Η πολύτροπη τέχνη του πράττειν,* (2010). Αθήνα: Σμίλη.
[14] Η Fiona Harrisson είναι αρχιτέκτων με ενδιαφέρον για τον αστικό πολιτισμό. Διδάσκει αρχιτεκτονική τοπίου στο Πανεπιστήμιο RMIT και στο Πανεπιστήμιο του Σύδνεϋ.
- Αντικρίζει την σχεδιαστική πρακτική ως μια πολιτική πρακτική που αντιπροσωπεύει τον τρόπο που σκέπτεται κανείς την πόλη και αποτελεί ένα μηχανισμό για το σχεδιασμένο και το μη-σχεδιασμένο στις υπάρχουσες συνθήκες. (Not Nothing Shades of Public Space, 2003).
[15] Είναι ιστορικός τέχνης και κριτικός που διδάσκει ιστορία μοντέρνας και σύγχρονης τέχνης στο Κολέγιο Barnard και στο Πανεπιστήμιο Columbia της N.Y..
- Η Rosalyn Deutsche σημειώνει ότι ο δημόσιος χώρος υλοποιείται ως προϊόν ή αποτέλεσμα βίας, και ότι η παραγωγή του δημόσιου χώρου καθίσταται βαθιά πολιτική πράξη μέσα από τις δυνάμεις των απαγορεύσεων και των αποκλεισμών (*στρατηγικές*) έχοντας ταυτόχρονα εύθραυστη φύση.
Βλέπει θετικά την προσπάθεια εικαστικών που χρησιμοποιούν πράγματα της πόλης συμπεριλαμβανομένων των αγαλμάτων, των μνημείων, των πάρκων και των κτηρίων ώστε να προκύψουν περισσότεροι δημόσιοι χώροι. (The Question of "Public Space" , 1998).
[16] Η έννοια της δημόσιας σφαίρας αναλύθηκε πρώτα από τον Jürgen Habermas. Για τους Negt & Kluge *ο δομικός μετασχηματισμός* της *δημόσιας σφαίρας, διακρίνεται* ως ένα σύνολο θεσμών πάνω

στους οποίους οι ιδιώτες -πολίτες ενδιαφέρονται να δημιουργήσουν δημόσια άποψη, η οποία ενδεχομένως να αποτελεί και κριτική απέναντι στο κράτος.
-Βλ. Βιβλ.: Oscar Negt & Alexander Kluge, *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*, (1993).
[17] υπονοώντας το πατριαρχικό λευκό αρσενικό υποκείμενο.
[18] Ο δημόσιος χώρος δεν μπορεί να αναχθεί απλά και μόνο στους εμπειρικά αναγνωρίσιμους χώρους της πόλης αλλά διευρύνεται *προσδιορίζοντας ένα σύνολο θεσμών όπου οι πολίτες* (*και οι αλλοδαποί*) *στις σημερινές διεθνείς πόλεις εμπλέκονται σε δημόσια συνομιλία. Είναι ο χώρος όπου τα δικαιώματα εκδηλώνονται και ως εκ τούτου περιορίζεται η κεντρική εξουσία, ή ο χώρος όπου οι κοινωνικές ομαδικές ταυτότητες* (*και η ταυτότητα της κοινωνίας*) *τίθενται υπό διαμόρφωση και υπό ερώτηση.* (The Question of "Public Space" , 1998).
-Βλ. άρθρο: Rosalyn Deutsche, *The Question of "Public Space"*, (1998).
[19] -Βλ. βίντεο: Slavoj Žižek, *Architecture as Ideology*, (2009). [πρόσφατη είσοδος 10.3.2013, http://www.youtube.com/watch?v=ZFHu6d7xTUQ].
[20] Στην ιδεολογική σχηματοποίηση των κοινωνικών τάξεων (Slavoj Zizek) η *αναταραχή* και ο *ανταγωνισμός* αποτελούν τα εγγενή χαρακτηριστικά γνωρίσματα του χώρου ώστε η κοινωνία δεν βρίσκει κάποιο προδεδομένο, ενοποιημένο πεδίο (Claude Lefort) με την *αταξία* (Sennett, 2004) να φαντάζει ως επιδιωκόμενο αποτέλεσμα.
[21] Η δημοκρατία *εμφανίζεται όταν καταργείται η ιδέα για την κοινωνία πως πρέπει να είναι ενοποιημένη κάτω από τις εγγυήσεις της εύπορης βάσης.* (The Question of "Public Space" , 1998).
-Βλ. βιβλ.: Jacques Rancière, *Το μίσος για τη δημοκρατία. Πολιτική, δημοκρατία, χειραφέτηση*, (2010). Αθήνα: Πεδίο.
[22] Αντίθετα η πόλη σύμφωνα με την Fiona Harrisson θα πρέπει να αντιμετωπίζεται ως ένα συνολικό σύστημα διασυνδεόμενων σύνθετων σχέσεων κτισμένων και άκτιστων. Η Fiona Harrisson αναφέρεται στον θεωρητικό, κριτικό και ιστορικό αρχιτεκτονικής Colin Rowe, ο οποίος θεωρεί ότι δεν θα πρέπει να δίνεται προτεραιότητα στο κτισμένο περιβάλλον έναντι των ανοικτών δημόσιων χώρων αλλά αντίθετα ότι η πόλη θα πρέπει να κατανοείται ως ένα συνεχές (κλειστού και ανοικτού) που θα πρέπει να γίνεται προσπελάσιμο από όλους (Not Nothing Shades of Public Space, 2003) αντίθετα προς τον αυτονόητο διαχωρισμό του δημόσιου-ιδιωτικού.
[23] Διαδηλώνοντας το δικαίωμα των άστεγων στην πόλη και τα δικαιώματά τους στην πολιτική, παρά διακρίνοντάς τους ως εισβολείς από τα έξω που διασπούν τον χώρο, κάτι που έχει ως συνέπεια να τους αποδίδεται ο χαρακτηρισμός της κοινωνίας του ΄έξω΄, (που θα προκαλέσει σύγκρουση). (The Question of "Public Space" , 1998).
[24] Λειτουργώντας ως μια μηχανή ελπίδας η οποία θα μπορεί να συντηρείται (Not Nothing Shades of Public Space, 2003) στις καταστάσεις της ηθικής πτώσης, της κρίσης των κοινωνικών διεκδικήσεων και της κοινωνικής ταραχής.
[25] Αναφέρει η Rosalyn Deutsche ότι πράγματι κατηγορείται κανείς πως δε λαμβάνει σοβαρά υπόψη του την ΄πραγματικότητα΄ αν θεωρεί ότι ο χώρος από μόνος του αποτελεί κοινωνική συσχέτιση, κάτω από την αίσθηση ότι είναι συνομιλητικά (διαλογικά) σχηματοποιημένος, είτε όταν κανείς μεταχειρίζεται τον διάλογο ως χώρο και διερωτάται στον χώρο του διαλόγου (της συνομιλίας) για τον χώρο που αναπτύσσεται, ο οποίος σίγουρα δεν αποτελεί δεδομένη οντότητα αλλά μετέχει με όρια που δεν περιορίζουν, *επιχειρώντας κάτι να ξεκινήσει από εκεί και πέρα*. (The Question of "Public Space" , 1998).
-Βλ. βιβλ.: Martin Heidegger, *Κτίζειν, κατοικείν, σκέπτεσθαι*, (2008). Αθήνα: Πλέθρον.
[26] Αναρωτιέται *πως θα ήταν μια τέχνη η οποία παράγεται από τη φαντασία και την απόκριση των θεατών και των χρηστών* τέτοια ώστε να ενεργοποιήσει τις τοπικές δραστηριότητες και τις τοπικές αξίες. (Lippard, 1995).
-Βλ. άρθρο: Lucy Lippard, *Looking Around: Where we are, Where we could be*, (1995). στο: Suzanne Lacy. Mapping the Terrain: New Genre Public Art. Seattle: Bay Press. (1995).
[27] Σχολιάζει για την έννοια του τοπίου ότι είναι ένας *΄τόπος σε απόσταση΄* για να βλέπεται, -μια πολιτιστική κατασκευή.
-Βλ. βιβλ.: Πετράρχης, *Η ανάβαση στο όρος Βεντού,* (2008). Αθήνα: Άγρα.
[28] Η διαδραστική τέχνη *εκδηλώνεται αναφορικά με τις σχέσεις και τις αντιθέσεις των ανθρώπων, -του ανθρώπου με τον τόπο, με το ΄φυσικό΄ υπόστρωμα και την ατμόσφαιρα, ως συνισταμένες κατανόησης*

της ιστορίας και του πολιτισμού που (όμως) *είναι διαχωρισμένα.* (Lippard, 1995). *Η μελέτη του τόπου παρέχει πρόσβαση στην εμπειρία του τόπου* (…) *και μια αίσθηση υπευθυνότητας προς το μέλλον.*
Η Lucy Lippard πιστεύει ότι *όλοι μας περικλείουμε διαφορετικές ταυτότητες* και πως *το να μάθουμε να χρησιμοποιούμε αυτές τις πολλαπλές ταυτότητες, όχι μόνο για να γνωρίσουμε τον εαυτό μας αλλά για να δώσουμε έμφαση και να δουλέψουμε με τους άλλους, αποτελεί ένα από τα μαθήματα που μπορεί να προσφέρει η διαδραστική τέχνη*. (Lippard, 1995).

[29] Η Lucy Lippard θεωρεί *ότι η διαδραστική θεώρηση μιας εμπλουτισμένης σχετικής-με-τον-τόπο τέχνης, αναπτύχθηκε τα τελευταία χρόνια ίσως εύθραυστα και διστακτικά, αλλά είναι αναπτυσσόμενη, -συναρμοσμένη σε μια ανανεωμένη αίσθηση της μνήμης, έτοιμη να ακμάσει* (…) *με νέες εισόδους για την τέχνη μέσα στην καθημερινή ζωή.* (Lippard, 1995).
Η διαδραστική τέχνη *παρέχει τρόπους κατανόησης για τον τρόπο που οι ανθρώπινες καταλήψεις αποτελούν μέρος του περιβάλλοντος παρά επιμέρους εισβολές σε αυτό*, ενώ αντίθετα, υιοθετώντας την *παραδοσιακή απλουστευτική αντίληψη ότι το περιβάλλον μας περιβάλλει*, αυτό επιβάλλει στη σκέψη μας *έναν βαθύ διαχωρισμό των εαυτών μας από* το ίδιο το περιβάλλον. (…) *Κοιτάζοντας τους εαυτούς μας κριτικά θα πρέπει να διερευνήσουμε στο κοινωνικό συμφραζόμενο* (…) *τον συμμετοχικό μας ρόλο.* (Lippard, 1995).

[30] Όπως αναφέρει η Lucy Lippard, αποτελεί ένα ουσιαστικό αίτημα για την αποκατάσταση της διαρρηγμένης καταγωγικής ταυτότητας στην αμερικανική κοινωνία. Για την Lucy Lippard, *η οικολογική κρίση είναι υπεύθυνη για την τρέχουσα ενασχόληση της τέχνης με τον τόπο και τις συνάφειες με το περιβάλλον,* που εκδηλώνεται *ως μια νοσταλγία απέναντι στις χαμένες διασυνδέσεις εξαιτίας της προόδου.* (Lippard, 1995).

[31] Βλ. άρθρο: Miwon Kwon, *For Hamburg: Public Art and Urban Identities*, (2001). στο: An Art & Activism Reader. 1-31 Readings on Art, Activism & Participation. www.: DINP-DIRP. (2007).

[32] Η Miwon Kwon αναφέρει ότι η Lucy Lippard φαίνεται ανίκανη να αντισταθεί στη νοσταλγική της παρόρμηση, εκλαμβάνοντας την προοδευτική *πολιτισμική πρακτική ως ανόρθωση και αναβίωση της αίσθησης για τον τόπο, σαν μια φαινομενική αίσθηση που υπήρχε κάποτε αλλά τώρα χάθηκε*, –ως ανάγκη επαναφοράς της *μη-αστικής κοινωνικότητας των χώρων μικρής κλίμακας και των πρόσωπο-με-πρόσωπο ανταλλαγών*. Θεωρεί (η Miwon Kwon) όμως ότι αυτά μοιάζουν εξίσου ευχάριστα και χρήσιμα για την *μηχανορραφία το καπιταλισμού*. (The Wrong Place, 2000).
Μια επόμενη διαφωνία επίσης της Miwon Kwon προς την Lucy Lippard είναι ότι παρουσιάζει την αίσθηση για τον τόπο ως θεραπευτικό γιατρικό, αναφέροντας ότι *΄΄η γεωγραφική συνιστώσα της ψυχολογικής ανάγκης να ανήκουμε κάπου, είναι ένα αντίδοτο προς την επικρατούσα αποξένωση΄΄*.
Η Miwon Kwon θεωρεί αντίθετα ότι οι απόψεις της Lucy Lippard *καλλιεργούν συνθήκες αποξένωσης* (απομόνωσης) *και αποτοπικοποίησης στη σύγχρονη ζωή.* (The Wrong Place, 2000).
-Βλ. άρθρο: Miwon Kwon, *The Wrong Place*, (2000). Art Journal. Spring.

[33] Βλ. βιβλ.: Lucy Lippard, *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*, (1998).

[34] Όταν η Lucy Lippard αναφέρει ότι *΄΄είναι ένα τμήμα εδάφους /πόλης /τοπίου που βλέπεται από μέσα, ή η αντήχηση μιας ειδικής τοποθεσίας που είναι γνωστή και οικεία…, ο εξωτερικός κόσμος διαμεσολαβείται μέσα από την ανθρώπινη υποκειμενική εμπειρία΄΄.* (The Wrong Place, 2000).

[35] Στην κριτική της η Miwon Kwon αναφέρει ότι η Lucy Lippard θεωρεί *ότι ο αρπακτικός επεκτατισμός, ο μετασχηματισμός του καπιταλισμού, εντάσσεται πια στις διακρίσεις των τοπικών διαφορών και των πολιτισμών, και ότι η ιδιαιτερότητα των τόπων γίνεται συνεχόμενη, ομογενοποιημένη, γενικευτική, και εμπορευματοποιείται για την καλύτερη διευκόλυνση της διεύρυνσης του καπιταλισμού μέσω της αφαίρεσης του χώρου (ή του μη-τόπου όπως μερικοί κοινωνιολόγοι προτιμούν).* (The Wrong Place, 2000).

[36] Η Miwon Kwon επισημαίνει ότι *αυτή η επιθυμία για διαφορά και αυθεντικότητα και η προθυμία μας να πληρώσουμε σε υψηλές τιμές για να τα έχουμε αυτά (κυριολεκτικά) φωτίζει τον βαθμό που είναι ήδη χαμένα αυτά για εμάς, ενώ η δύναμη βρίσκεται πάνω από εμάς*. (The Wrong Place, 2000).

[37] *Αυτή η ανεπάρκεια μπορεί να εντοπιστεί στην πρωτογενή αιτία της απώλειας της επαφής μας με τη φύση, την αποσύνδεση από την ιστορία, την πνευματική κενότητα, και την αποξένωση από την αίσθηση του εαυτού μας.* (…) *Παρά το γεγονός* πως *η αίσθηση της ταυτότητάς μας είναι θεμελιωδώς δεμένη στη σχέση μας με τον τόπο και την ιστορία που ενσωματώνει αυτός, το ξερίζωμα των ζωών μας από τους ειδικούς τοπικούς πολιτισμούς μέσα από τις εκούσιες μεταναστεύσεις ή τους αναγκαστικούς εκτοπισμούς έχει συνεισφέρει στην εξασθένιση της διαθεσιμότητάς μας στο να εντοπίζουμε τους εαυτούς*

μας. (The Wrong Place, 2000).
-(ό.π.). Βλ. άρθρο: Miwon Kwon, *The Wrong Place*, (2000). Art Journal. Spring.
-Βλ. βιβλ.: Elizabeth Grosz, *Architecture from the Outside. Essays on virtual and real space*, (2001). Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
[38] (…) *δεν έγκειται στο γεγονός ότι θα πρέπει να δώσουμε μεγαλύτερη προσοχή στον ρόλο των τόπων που μορφοποιούν τις ταυτότητές μας και τις πολιτισμικές μας αξίες ώστε να ενθαρρύνονται ιδιαίτεροι τύποι σχέσεων με τους τόπους* (…). (The Wrong Place, 2000).
[39] *από τον Martin Heidegger ο οποίος διέγνωσε τη μοντέρνα συνθήκη ως μια υπαρξιακή ΄αστεγότητα΄, όπου προβάλλεται, σύμφωνα με τον φιλόσοφο, η αίσθηση πως ο κόσμος για αρκετό καιρό δεν ήταν το κατάλληλο μέρος για το ανθρώπινο είδος.* (The Wrong Place, 2000).
[40] Είναι καθηγήτρια, συγγραφέας, κριτικός τέχνης, αρχιτέκτων, ιστορικός, θεωρητικός, σχεδιάστρια.
[41] Η Jane Rendell αναφέρει ότι ο τόπος (*place*) για τον Michel de Certeau είναι ολοκληρωμένος και παθητικός (μνήμα), ενώ για την πολιτισμική γεωγράφο Doreen Massey που αποδίδει έμφαση στη σημασία του *΄μη-καθορισμένου΄* ενδεχομενικού τόπου, *υποκείμενου αλλαγής*, ο τόπος (*place*) *αποτελείται ίσως από μια άρθρωση του χωρικού ή μια ιδιαίτερη στιγμή σε ένα δίκτυο κοινωνικών σχέσεων.* (Rendell, 2006 p. 18).
-Βλ. βιβλ.: Jane Rendell, *Art & architecture: a place between*, (2006). London, N.Y.: I.B.Tauris.
[42] Η αρχιτεκτονική λειτουργεί κριτικά μέσα από την ειρωνεία, όμως επίσης συνεχίζει να παραμένει ενταγμένη στις κανονικές δραστηριότητες ως καπιταλιστικό εμπόρευμα (λ.χ. FOA -Foreign Office Architects και OMA -Office for Metropolitan Architecture & Rem Koolhaas, *Möbius House κ.α.*). (Rendell, 2006 p. 66).
[43] Ο κριτικός τοπικισμός χαρακτηρίζεται από τον Kenneth Frampton ως περιθωριακή πρακτική που στρέφεται προς μια σύγχρονη ανεξάρτητη, τοπικά προσανατολισμένη κουλτούρα, που διακρίνεται από αποσπασματικότητα και μια προτίμηση για τα μικρά σχέδια. Ο κριτικός τοπικισμός αποδίδει βάρος στον ζωτικό αρχιτεκτονικό χώρο παρά στο κτίριο ως ελεύθερο αντικείμενο και στην κατά προτεραιότητα σχέση του με την τοποθεσία καθώς και την ιδιαιτερότητα των παραμέτρων του τόπου (τοπογραφία, κλίμα, φως), όπως επίσης στις σωματικές αισθήσεις (βάδισμα, στάσεις) και στις εμπειρίες (όπως: ζέστη, κρύο, αέρας, υγρασία, οσμές, ήχοι), πέρα από την οπτική εμπειρία. Το κτήριο δεν είναι υποβαθμισμένο στο περιβάλλον του αλλά ανήκει στον -*μεταξύ* χώρο της μοντέρνας και της μεταμοντέρνας αρχιτεκτονικής και στο ρηγματώδη χώρο της κουλτούρας των καθημερινών πολιτισμικών πρακτικών της ζωής και του πολιτισμού.
-Βλ. βιβλ.: Kenneth Frampton, (κεφ. 5) *Κριτικός Τοπικισμός: μοντέρνα αρχιτεκτονική και πολιτιστική ταυτότητα*, (2009). στο: Kenneth Frampton. Μοντέρνα αρχιτεκτονική, ιστορία και κριτική. Αθήνα: Θεμέλιο. (2009). (σσ. 277-288).
-Βλ. βιβλ.: Juhani Pallasmaa, *The eyes of the skin, architecture and the senses*, (1996). Chichester: Wiley. (1996).
-Βλ. βιβλ.: Norbert Elias, *Η διαδικασία του πολιτισμού,* (1997). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
(Modern Architecture: A critical history, 4th edition, Thames and Hudson Ltd, London, 2007).
[44] Βλ. βιβλ.: Christian Norberg-Schulz, *Το πνεύμα του τόπου, για μια φαινομενολογία της αρχιτεκτονικής,* (2009). Αθήνα : Πανεπιστημιακές εκδόσεις Ε.Μ.Π.. (2009).
(Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture, Rizzoli, 1979).
[45] (ό.π.). Βλ. βιβλ.: Jane Rendell, *Art & architecture: a place between*, (2006). London, N.Y.: I.B.Tauris.
[46] Η Jane Rendell σημειώνει ότι (η Anita Berrizbeitia και η Linda Pollak) προσφέρουν πέντε (5) τρόπους (αμοιβαιότητα, υλικότητα, όριο, εισαγωγή, υποδομή), για να σκεφτούμε τη σχέση ανάμεσα στην αρχιτεκτονική και στην τοποθεσία (*site*). (Rendell, 2006 pp. 36,37).
[47] Όταν *η διαδικασία της κατασκευής όπως και τα υλικά από μόνα τους είναι στην πραγματικότητα φερμένα από έναν τόπο χωρίς να αναφέρονται μόνο στην διαδικασία της υλικής συνέχειας μεταξύ του κτηρίου και του τόπου, -όταν δηλαδή οι τόποι εξαγωγής των υλικών δεν είναι με φυσικό τρόπο συνδεμένοι με τον τόπο που κτίζεται η αρχιτεκτονική αλλά διασπείρονται παγκόσμια,* (-εδώ παρεμβαίνουν ζητήματα βιωσιμότητας /αειφορίας σε σχέση με την περιβαλλοντική και την ενεργειακή διαχείριση ή επανάχρηση κ.α.). (Rendell, 2006 pp. 36,37).
[48] Το off-site αφορά έναν όρο (όπως αναφέρει η Jane Rendell) που υιοθέτησαν οι αίθουσες τέχνης για να περιγράψουν εικαστικές δουλείες που δεν περιορίζονται στα φυσικά όρια της αίθουσας, στη βάση

μιας περίεργης αντιστροφής του εννοιολογικού πλαισίου που έθεσε ο Robert Smithson,όπου η αίθουσα τέχνης έρχεται να πάρει την κεντρική θέση του επίκεντρου (*site*). (Rendell, 2006 pp. 16,17). Αντίθετα το *΄διευρυμένο πεδίο΄* (*expanded field*) (1979) (βλ. την υποσημείωση παρακάτω) που αφορά μια διευρυμένη έννοια για την γλυπτική *-μεταξύ* της αρχιτεκτονικής και του τοπίου, εμφανίζει εκ των πραγμάτων ανεξαρτησία από την αίθουσα τέχνης, αφού η πρακτική εκδηλώνεται καθαρά στο πεδίο. Όμως δεν έχει πρόθεση την ανεξαρτησία από το θεσμικό κέντρο που συνεχίζει να υφίσταται ως κεντρικός τόπος μέσα από τους ανεξάρτητους επιμελητές, λαμβάνοντας τις στρατηγικές αποφάσεις, προσδιορίζοντας τις περιοχές της παρέμβασης, το πλαίσιο του γεγονότος, τις αδειοδοτήσεις, τους οικονομικούς πόρους, τους χορηγούς, και κατευθύνοντας ή ελέγχοντας την κάθε διαδικασία στο πεδίο (λ.χ. θεσμοί, Sculpture project -Münster ή Documenta –Kassel, κ.α.).

[49] Είναι καθηγητής ανθρωπιστικών επιστημών και μεταποικιακών σπουδών. Διευθυντής του Κέντρου ανθρωπιστικών επιστημών στο Πανεπιστήμιο του Χάρβαρντ.

[50] Οι γεωγράφοι David Harvey και Doreen Massey, διαφώνησαν ως προς την σπουδαιότητα του χώρου από μόνο του για την παραγωγή των κοινωνικών σχέσεων, υποστηρίζοντας και το αντίθετο (την σπουδαιότητα των κοινωνικών σχέσεων για την διαμόρφωση του χώρου) προσεγγίζοντας έτσι την θεμελιώδη για την κοινωνικο-χωρική διαλεκτική, θεωρητική εργασία του φιλόσοφου Henri Lefèbvre.

[51] *΄΄Ο χώρος και η πολιτική οργάνωση του χώρου εκφράζουν τις κοινωνικές σχέσεις αλλά επίσης επενεργούν πίσω, προς αυτές΄΄.*

Ο Henri Lefèbvre διαφωνούσε ότι *ο χώρος παράγεται από τρεις αλληλοσυσχετιζόμενες καταστάσεις* (πέρα από το κοινωνικό): τις *χωρικές πρακτικές*, τις *αναπαραστάσεις των χώρων και τους χώρους των αναπαραστάσεων, -δηλαδή το τριαδικό διαλεκτικό μοντέλο που αρκετοί κοινωνικοί γεωγράφοι, όπως επίσης ιστορικοί τέχνης και αρχιτεκτονικής, έχουν διαδοχικά εγκρίνει ως ένα θεωρητικό πλαίσιο μέσα στο οποίο ασκούν κριτική στον χωρικό και στον οπτικό πολιτισμό*. (Rendell, 2006).

[52] Είναι καθηγήτρια στο Πανεπιστήμιο Duke, στο Durham στην βόρεια Καρολίνα των Η.Π.Α., κριτική φιλόσοφος και φεμινίστρια.

[53] Ο παράξενος χώρος του (*–μεταξύ*), θεωρεί η Elizabeth Grosz ότι βρίσκει αναλογίες με την χωρικότητα που περιγράφθηκε από τον Πλάτωνα στην *Χώρα*, όπου προσφέρει έδρα για όλα όσα υπάρχουν, καταλαμβάνοντας κάποιον χώρο το καθετί, ενώ το οτιδήποτε δεν βρίσκεται πουθενά αλλού παρά μονάχα στον (*-μεταξύ*) τόπο ανάμεσα στο όνειρο, σ*την ιδέα και το υλικό, κάνοντας τις ταυτότητες δυνατές και ταυτόχρονα αδύνατες*. (Grosz, 2001).

-Βλ. βιβλ.: Πλάτωνας, *Τίμαιος*, (2009). Αθήνα: Πόλις. (σ.245).

[54] Η Elizabeth Grosz αναφέρει για τον G.Deleuze ότι ακολουθεί τη σκέψη του H.Bergson, αντιστρέφοντας στο *μοντέλο του την συνήθη σχέση χωρικοποίησης* ή έκφρασης χωρικότητας *στον χρόνο, με την χρονικοποίηση του χώρου*. (Grosz, 2001).

[55] Αν και *φαίνεται να αντιστέκεται στον πλουραλισμό και στην πολλαπλότητα, διεκδικώντας να είναι συνεχής, ομοιογενής, ενικός-μοναδικός* και *απεριόριστος, και παρουσιάζοντας τον εαυτό του ως τετελεσμένο* (συντελεσμένο και τελικό). (Grosz, 2001).

[56] Κριτικός τέχνης και επιμελητής σύγχρονης ασιατικής τέχνης.

[57] Χαρακτηριστικά σημειώνει η Lucy Lippard ότι, *η ανώτερη μεσαία τάξη (από την οποία προέρχονται στην πλειοψηφία τους οι αναδυόμενοι καλλιτέχνες) τείνουν να συγχέουν τον τόπο με τη φύση εξαιτίας* των αποδράσεων τους, των *ταξιδιών στον ελεύθερο χρόνο τους σε τοποθεσίες* έξω από την πόλη που είναι *όμορφες, διαφορετικές, περίεργες, έχοντας δεύτερα σπίτια σε ακτές, σε βουνά ή σε εγκαταλειμμένες φάρμες. Όμως τα αστικά περιβάλλοντα είναι επίσης τόποι, παρόλο που μορφοποιούνται διαφορετικά* (…). (Lippard, 1995).

[58] Είναι εικαστικός και εκπαιδευτικός που συγγράφει για τις κοινωνικές εικαστικές πρακτικές, την δημόσια τέχνη και τις κοινωνικά εμπλεκόμενες πρακτικές.

-Βλ. άρθρο: David Harding, *What Have We Learned About Public Art?*, (2008).

[59] Βλ. βιβλ.: Gr. Stemmrich, *Art and the Moving Image: a critical reader*, (2008). στο: L.Tanya (επιμ.). 'Sight-Specific' Site-Specificity. London: Tate–Afterall. (p. 441).

[60] Το ειδικό βάρος ή το κύρος του εικαστικού καλλιτέχνη ήταν εγκατεστημένο στο έργο και γίνονταν αντιληπτό μέσα από το προσωπικό του ιδίωμα, ως αναγνωρίσιμο ύφος που πιστοποιούσε την αυθεντικότητα της δουλειάς.

[61] Βλ. βιβλ.: Maurice Merleau–Ponty, *Phenomenology of Perception,* (1962). London & N.Y.: Routledge Classics.
-Βλ. βιβλ.: Rudolf Arnheim, *Τέχνη* και *οπτική αντίληψη,* (1999). Αθήνα: Θεμέλιο.
[62] λαμβάνοντας υπόψη επίσης και άλλα αναλυτικά στοιχεία από την τοποθεσία όπως: -τοπογραφικά σκαριφήματα, -φωτογραφίες, -σχέδια κινήσεων και κυκλοφοριών, -χάρτες, -διαγράμματα και άλλες πληροφορίες και αναπαραστάσεις που αποτελούσαν ένα ερευνητικό ΄υλικό΄ για την αναγνώριση του πεδίου.
[63] Βλ. κριτικές: -κριτική από την Miwon Kwon στο *La grande vitesse* (1969) του Alexander Calder, -κριτική από την Suzi Gablic και την Miwon Kwon (Kwon, 2007) στο *Tilted Arc* (1981) του Richard Serra και James Meyer (Meyer, 2000), -κριτική από τον James Meyer στο *Spiral Jetty (1970)* του Robert Smithson, καθώς σχόλια και κριτικές μεταξύ αυτών των καλλιτεχνών.
[64] Είναι εικαστικός και διδάσκει εικαστικές τέχνες.
[65] Για την κατασκευή του χρειάστηκαν 73 τόνοι ατσάλι, ενώ για την απομάκρυνσή του, στην δικαστική διαμάχη που ακολούθησε με το δημόσιο (το 1989 από την εγκατάστασή του το 1981), απαίτησε ο δημιουργός Richard Serra να του καταβληθούν 30 εκατομμύρια δολάρια, ως έξοδα αποζημίωσης: .1.για την αποκατάσταση της βλάβης που είχε προκληθεί στο όνομα και στη φήμη του, .2. για τις υλικές ζημιές και την καταστροφή που είχε υποστεί το ίδιο το έργο καθώς και για τα έξοδα απομάκρυνσής του, όπως και, .3. ως ποινική ρήτρα που προέκυπτε από την έκπτωση στη σύμβαση του έτερου μέρους (του Δημοσίου).
[66] Ο Richard Serra δούλευε πια στον αντίποδα των όρων που εισήγαγε ο ίδιος στις πρώιμες δουλειές του που είχαν εφήμερο χαρακτήρα όπως οι εκχύσεις και τα πιτσιλίσματα που θεματοποιούσαν την παροδικότητα μέσα από το κίνητρο της δράσης ή της καταγραφής της διαδικασίας. (Meyer, 2000).
[67] Η Miwon Kwon στην κριτική της στο έργο, *La Grande Vitesse* (1969) του Alexander Calder, αναφέρεται στη σχέση της δημόσιας αστικής γλυπτικής τέχνης με τις τακτικές προώθησης των προϊόντων και της διαφήμισης που ακολουθούνται για την παραγωγή αυθεντικής αστικής ταυτότητας με στόχο την ενίσχυση και την προώθηση της θέσης μιας πόλης στην παγκόσμια οικονομική ιεραρχία. (Kwon, 2007)**.**
[68] Βλέπε στο ίδιο κεφ., § *παράδειγμα: κριτική*, (σσ.441-443).
Το συμβολικό στοιχείο της υπερβατικής γλυπτικής πράξης στη Federal Plaza προσπαθεί να αναμετρηθεί με την πραγματικού χρόνου σωματική εμπειρία του κυριολεκτικού τόπου. (Meyer, 2000).
Ο άκαμπτος χαλύβδινος τοίχος στέκει προς την αιωνιότητα (Meyer, 2000) αντίθετα προς την παροδική εντροπική φύση της γλυπτικής στο πεδίο (*site-specific*) όπως αρχικά επινοήθηκε ως έννοια από τον Robert Smithson, στην χαρακτηριστική γήινη παρέμβαση περιβαλλοντικής τέχνης, *Spiral Jetty* (1970).
[69] Αναφέρει χαρακτηριστικά ότι *προφανώς το Ίδρυμα εκμεταλλεύεται την καλλιτεχνική προσέγγιση της τοποειδικής δουλειάς για να διευρύνει τις λειτουργίες του τόπου, για κοινωνική προβολή, δημόσιες σχέσεις, οικονομική ανάπτυξη, καλλιτεχνικό τουρισμό,* και ακόμη ότι *η έκθεση μετατρέπεται σε θέαμα.* (Foster, 1996).
[70] Σύμφωνα με τον Douglas Crimp ο οποίος αποκαλύπτει το αφανές υλικό σύστημα (…) *σε μια ανακύκλωση που περιλαμβάνει το στούντιο του καλλιτέχνη, την εμπορική αίθουσα τέχνης, το σπίτι του συλλέκτη*.... (Meyer, 2000).
[71] Βλ. άρθρο: Robert Smithson, *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*, (1967).
[72] που κληρονομήθηκε όπως αναφέρθηκε από τον μινιμαλισμό εμπλέκοντας και τον αντιληπτικό κόσμο (σύστημα) του θεατή.
[73] Ο όρος *αόριστος χώρος* (*terrain vague*) (Sola-Morales de, 1995) -*περιγράφει παράξενες, παρατημένες τοποθεσίες ή εγκαταλειμμένες βιομηχανικές τοποθεσίες, -εμπλέκει ανοίκειους χώρους στα δικά τους ακαθόριστα πλαίσια, ανατρέποντας την αρνητική τους υποδήλωση, -περιγράφει τόπους που φαίνονται δευτερεύοντες ή τοπία που περιγράφονται ως τίποτα*. (Not Nothing Shades of Public Space, 2003). Η Fiona Harrisson αναφέρει ότι οι παράξενοι αυτοί χώροι δεν προσεγγίζονται ως τοπίο σύμφωνα με τις προϋπάρχουσες κατηγορίες μέσα στις οποίες εναρμονίζεται ο τόπος, αλλά *απεναντίας αποκρίνονται στο βλέμμα ρυθμίζοντας ή επινοώντας νέες κατηγορίες, τοποθετώντας μαζί τους δύο κόσμους* (του πραγματικού και του οπτικού οράματος ή της πραγματικότητας και του αληθινού) *που διαφορετικά θα ήταν απομονωμένοι*. Δεν είναι νεότεροι αυτοί οι παράξενοι χώροι αλλά βλέπονται με διαφορετικό τρόπο, με το μέσο της φωτογραφίας που συλλαμβάνει την απουσία παρουσίας και μας

επιτρέπει να τους δούμε διαφορετικά ΄φωτισμένους΄. Αυτοί οι χώροι είναι οι σκιές της κοινωνίας που προσδιορίζει τον εαυτό της στην αντίθεση με το αόριστο ή το παρατημένο, και *μπορούν να προσφέρουν καταφύγιο και άσυλο*. (Not Nothing Shades of Public Space, 2003).

[74] Είναι καθηγητής σπουδών επικοινωνίας.

Ο Andrew Wood μέσα από την ιδέα της *διάχυτης πόλης* προσδιορίζει (ή επανανακαλύπτει από τα ηλεκτρονικά παιχνίδια κ.α.) την έννοια της *ομνιτόπια* (*omnitopia*) που συντίθεται από την λατινική ρίζα ΄*omni*΄ και την ελληνική ρίζα ΄*topos*΄. (Wood, 2009). Όπως αναφέρει, *θεσπίζει* έναν *δομικό και αντιληπτικό θύλακα του οποίου* οι *φαινομενικά διακριτικές τοποθεσίες μεταφέρουν τους κατοίκους σε ένα μοναδικό μέρος*. Αναφέρει χαρακτηριστικά πως, όταν μπορείς να ρέεις από τόπο σε τόπο, αποκτώντας την εμπειρία του όλου ως ένα αχανές (απέραντο) εσωτερικό, προστατευμένος μέσα στη δική σου φούσκα, αλληλεπιδρώντας με τους άλλους ανθρώπους και τα φυσικά τμήματα του κόσμου μόνο ως μια σειρά αντικειμένων, τότε βρίσκεσαι στην *ομνιτόπια*. (Wood, 2009).

Αποδίδει στην έννοια της *ομνιτόπια* τα σύνθετα και ρευστά χαρακτηριστικά:

.1. της *εξάρθρωσης που αποσπά μια περιοχή από την περιβάλλουσα τοποθεσία της,*

.2. *της σύγχυσης που συγχωνεύει ανόμοιες εμπειρίες σε ένα μοναδικό σύνολο,*

.3. *του κατακερματισμού που διαχωρίζει ένα μοναδικό περιβάλλον μέσα σε πολλαπλές αντιλήψεις,*

.4. *της κινητικότητας που προσανατολίζει έναν τόπο γύρω από την κίνηση παρά την στασιμότητα, και,*

.5. *της* μεταβλητότητας *που επιτρέπει την διαρκή αλλαγή ενός τόπου.* (Wood, 2009).

-Βλ. άρθρο: Andrew Wood, *City Ubiquitous: Place, Communication, and the Rise of Omnitopia*, (2009). [City Ubiquitous /Andrew Wood / Omnitopia, πρόσφατη είσοδος 16 Μαίου 2011].

[75] (ό.π.). Βλ. βιβλ.: Doreen Massey, *Για το χώρο*, (2008). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα. (σσ.302,306). (Doreen Massey, *For Space*, (2005). London: Sage Publications).

-(ό.π.). Βλ. βιβλ.: Jane Rendell, *Art & architecture: a place between*, (2006). (p.66).

[76] Ο περίκλειστος ιδιωτικός χώρος του σπιτιού, που δομήθηκε αντιθετικά προς το δημόσιο, χάνει τα όριά του που διαλύονται στην κατάσταση της παρουσίας πολλών σπιτικών στο κάθε σπίτι με τον προσωπικό ιδιωτικό χώρο να διαπερνιέται από δίκτυα κοινωνικής δικτύωσης στο διαδίκτυο.

[77] Η αναστολή της έννοιας δημόσιος χώρος να κρίνεται προτιμότερη αφού η ύπαρξη της νεωτερικής έννοιας του δημόσιου ως αντιθετικής προς το ιδιωτικό εξυπηρετεί στο όνομά της:

α/ την καταστολή που επιβάλλεται για την διαφύλαξη της δημόσιας περιουσίας,

β/ την επιτήρηση για την διαφύλαξη του δημόσιου ουδέτερου ΄δημοκρατικού΄ χώρου, και,

γ/ την αυτόνομη επιχειρηματική αναπτυξιακή εκμετάλλευσή του.

Η ΄δημοκρατία΄ εξαντλείται στην προστασία του ΄φορολογούμενο πολίτη΄ κάτω από μια α-πολιτική γενικευμένη κατασκευή που αντιπροσωπεύει συμβολικά και δικαιολογεί τυπικά την ύπαρξη της συνεκτικής έννοιας κράτος-έθνος.

[78] Βλ. βιβλ.: Giorgio Agamben, *Βεβηλώσεις*, (2006). Αθήνα: Άγρα. (σ.63).

-Βλ. βιβλ.: Jacques Rancière, *Το μίσος για τη δημοκρατία. Πολιτική, δημοκρατία, χειραφέτηση*, (2009). Αθήνα: Πεδίο. (σ.115).

-(ό.π.). Βλ. βιβλ.: Jane Rendell, *Art & architecture: a place between*, (2006). (p.30).

Η φιλελεύθερη έννοια του δημόσιου ως του έξω τόπου, έχει καταστεί καθολική. Στην φιλελεύθερη παράδοση το νεωτερικό άτομο θεωρεί το δημόσιο ως το έξω.

-Βλ. βιβλ.: Michael Hardt, Antonio Negri, *Αυτοκρατορία,* (2002). (σσ.257,258).

[79] Βλ. βιβλ.: Marc Augé, *Non-Places, introduction to anthropology of supermodernity*, (1995). London, N.Y.: Verso.

[80] Ο James Meyer αναφέρει ότι στον ιδεαλισμό της μοντέρνας τέχνης, το εικαστικό αντικείμενο θεωρήθηκε ότι έχει ολοκληρωμένο και δια-ιστορικό νόημα, προς-και-από τον εαυτό του, καθορίζοντας ότι τα αντικείμενα δεν ανήκουν σε κανέναν ιδιαίτερο τόπο αλλά στη μη-τοποθεσία, ή τον μη-τόπο που στην πραγματικότητα ήταν αυτός του μουσείου (…). (Meyer, 2000).

[81] Οι εγκαταλειμμένοι χώροι που απομένουν αδρανείς (πριν από τις ανεπιτυχείς *lifting* παρεμβάσεις ή τους διακοσμητικούς εξευγενισμούς και τις ΄ανέμελες΄ αναπλάσεις), προσεγγίζονται ως πεδία ανάδυσης σημασιών και αφηγήσεων από ευκίνητες εικαστικές πράξεις ΄ανασκαφής΄ μιας αρχαιολογίας σε δίκτυο προς το μέλλον κάθετα διατεμνουσών αναγνώσεων ευρημάτων που ανασυνθέτουν και κατασκευάζουν εκ νέου πρωτότυπες ανασημάνσεις - νοηματοδοτήεις για τις τοποθεσίες.

[82] Ο Alex Galloway (καθηγητής, συγγραφέας και προγραμματιστής) διακρίνει στην *Αυτοκρατορία* των διαμοιρασμένων δικτύων κοινές δομές με το πρωτόκολλο, είτε γιατί είναι απαραίτητη η λογική του πρωτοκολλικού ελέγχου στην διακυβέρνησή της, είτε γιατί απλά ενσωματώνει αλλά και οικειοποιείται μοντέλα και έννοιες της ψηφιακότητας (διαμοιρασμένα δίκτυα, γλώσσες προγραμματισμού, υπολογιστικά πρωτόκολλα, κ.α.). (Galloway, 2001).
Η *Αυτοκρατορία* όπως και τα πρωτόκολλα για τον Alex Galloway χαρακτηρίζεται από την αποκεντρωμένη και διαμοιρασμένη αρχιτεκτονική του ριζωματικού διαδικτύου, ενώ ειδικότερα στο επίπεδο της διακυβέρνησης ενσωματώνει τρόπους πολιτικού έλεγχου σε συνθήκες αποκέντρωσης. Τα πρωτόκολλα σχετίζονται με τον τρόπο που εμφανίζεται ο τεχνολογικός έλεγχος σε συνθήκες αποκέντρωσης. (Galloway, 2001). Ειδικότερα, τα πρωτόκολλα αποτελούν ένα σύστημα διαμοιρασμένης διαχείρισης που επιτρέπει τον έλεγχο δεδομένων μέσω εγγενών υλικών σχέσεων. Δεν είναι απαραίτητα ή αποκλειστικά συνώνυμα της πληροφοριοποίησης ή της ψηφιοποίησης, όμως διαχειρίζονται δεδομένα στο επίπεδο του κώδικα, -αποκωδικοποιούν πακέτα πληροφορίας, -εσωκλείουν πληροφορίες, κ.α.. Βασίζονται στην αντίφαση μεταξύ δύο αντίθετων τεχνολογικών λογικών: από την μία του ριζικού διαμοιρασμένου έλεγχου σε αυτόνομες τοποθεσίες, και από την άλλη, στην εστίαση του ελέγχου σε αυστηρά προσδιορισμένες ιεραρχίες. (Galloway, 2001).
Ο Alex Galloway διαφωνεί πως η ΄αυτοκρατορική΄ ένταση ανάμεσα στις δύο αυτές καταστάσεις χαρακτηρίζει τις συνθήκες παρουσίας του πρωτοκολλικού ελέγχου, θεωρώντας ότι το πρωτόκολλο είναι περισσότερο δημοκρατικό από το ΄Πανοπτικόν΄ των πειθαρχικών κοινωνιών του ελέγχου του Michel Foucault, όμως θεωρεί ότι το πρωτόκολλο συνεχίζει να δομείται γύρω από την εξουσία και τον έλεγχο των κοινωνιών. (Galloway, 2001).
[83] *Η απεδαφικοποίηση που επιχειρείται από τον αυτοκρατορικό μηχανισμό κατ'ουσίαν δεν αντιστέκεται στον εντοπισμό ή στην επανεδαφικοποίηση, αλλά μάλλον κινητοποιεί ευκίνητα και μεταβαλλόμενα κυκλώματα διαφοροποίησης και ταύτισης.* (Hardt, Michael - Negri, Antonio, 2002 σ. 77).
Η *Αυτοκρατορία* επιβάλλει αντιθετικές μορφές κινητικότητας όπως από τη μια τη μαζική λαθρομετανάστευση ως αυθόρμητο αγώνα επιβίωσης, αλλά και τον εργασιακό νομαδισμό ως συνθήκη αποδοχής της ελαστικοποίησης και της τρωτότητας. Χαρακτηρίζεται από την έντονη ύπαρξη τελείως άνισων πληθυσμών και καθορίζεται από μια πανκρίση που είναι εμμενής και αδιαχώριστη από την ουσία της. (Hardt, Michael - Negri, Antonio, 2002).
Οι Hardt και Negri βλέπουν να συμπληρώνεται η *Αυτοκρατορία* με την αποσκίρτηση, την εκκένωση των τόπων, την έξοδο και το νομαδισμό, την αυτομολία, το σαμποτάζ, ως θεμελιώδεις μορφές ενεργητικής αντίστασης οι οποίες ανήκουν στη νεωτερικότητα. (Hardt, Michael - Negri, Antonio, 2002).
-Βλ. βιβλ.: Alexander R. Galloway, *Protocol: How Control Exists After Decentralization*, (2004). MIT Press.
[84] Το περιβάλλον που εντοπίζεται στο πρωτόκολλο είναι ένα *διαμοιρασμένο δίκτυο* ανάμεσα σε δύο ισότιμους κόμβους (σε άλλες περιπτώσεις ιεραρχικό και σε άλλες μη-ιεραρχικό) που βρίσκονται σε σχέση ισοδυναμίας και μιλούν την ίδια γλώσσα. (Galloway, 2001).
Τα *επικεντρωμένα δίκτυα* έχουν ένα μοναδικό κεντρικό σημείο από το οποίο είναι εξαρτημένοι ακτινωτά οι κόμβοι, ενώ τα *αποκεντρωμένα δίκτυα* διαθέτουν πολλαπλούς κεντρικούς εξυπηρετητές. Το *διαμοιρασμένο δίκτυο* διαφέρει από τα άλλα δύο στη διάταξη της εσωτερικής του δομής, που είναι όπως το ρίζωμα, όπου κάθε κόμβος εγκαθιδρύει μια άμεση επικοινωνία με τον άλλο κόμβο χωρίς να παρουσιάζει ιεραρχική ενδιάμεση ανάμειξη. (Galloway, 2001).
[85] Οι Hardt και Negri θεωρούν ότι η *Αυτοκρατορία παρέχει μεγαλύτερες δυνατότητες για δημιουργία, και απελευθέρωση* με τελικό στόχο όμως την έξοδο από αυτή. (Ισχύει η ρεπουμπλικάνικη νεωτερική αρχή, απόδραση και απελευθέρωση των σκλάβων).
Το *Πλήθος* σε πρώτη φάση θα πρέπει να επανιδιοποιηθεί τον χώρο, να καθιερώσει την κυκλοφορία μεταξύ των τόπων και να ορίσει κοινούς τόπους νομαδισμού και επιμειξίας. (Hardt, Michael - Negri, Antonio, 2002).
[86] - Ο James Meyer αποτιμά θετικά τα παραδείγματα των Mark Dion, Andrea Fraser, Renée Green, Christian Philipp Müller μεταξύ και άλλων που αναφέρει, οι οποίοι μετασχημάτισαν την αντίληψη για την τοπο-ειδική παρέμβαση. (Meyer, 2000).
- Η Miwon Kwon επιβεβαιώνει ότι, *μέσα στις οριακές κριτικές συζητήσεις που σχετίζονται σήμερα με την προσανατολισμένη-στον-τόπο* (*site-oriented*) *τέχνη* (*με χαρακτηριστικό παράδειγμα τα γλυπτά του*

Richard Serra), *μια επόμενη τάση αξιοποιεί τη νομαδική συνθήκη, -μερικοί κριτικοί αναφερόμενοι στα γραπτά των Gilles Deleuze & Felix Guattari ως θεωρητική υποστήριξη, υπερασπίστηκαν το έργο εικαστικών όπως Andrea Fraser, Mark Dion, Renee Green, Christian Philipp Muller, οι οποίοι εγκατέλειψαν τον φαινομενολογικά-προσανατολισμένο τρόπο της προσιδιάζουσας-στην-τοποθεσία* (site-specific) *τέχνης.* (The Wrong Place, 2000).

[87] Αναδύεται η μπερδεμένη και ρευστή ταυτότητα του εικαστικού από την ανάμειξη της εθνικής ταυτότητας με τον διεθνισμό και την μειονότητα μέσα στα πλαίσια της εικαστικής δουλειάς, στη συνάντηση του παραγωγού με την τοποθεσία και την κοινότητα.

[88] Βλ. βιβλ.: Bruce Chatwin, *Τα μονοπάτια των τραγουδιών,* (1990). Αθήνα: Χατζηνικολή.
-Βλ. άρθρο: Janet Wolff, *On the Road Again: Metaphors of Travel in Cultural Criticism*, (1993).

[89] *Οι ποιότητες της μονιμότητας, της συνέχειας, της βεβαιότητας, της προσγείωσης, θεωρούνται καλλιτεχνικά οπισθοδρομικές και πολιτικά ύποπτες.* Αντίθετα *οι ποιότητες της αβεβαιότητας, της αστάθειας, της αμφιβολίας, και της παροδικότητας, λαμβάνονται ως επιθυμητά χαρακτηριστικά της πρωτοπορίας, των πολιτικά προοδευτικών εικαστικών πρακτικών.* (The Wrong Place, 2000).
Η Miwon Kwon θεωρεί ότι το είδος της παλιάς σχολής, της αντιδραστικής πολιτικής, είναι ένα μη-παραγωγικό και οριακό μοντέλο που αποτυγχάνει να αναγνωρίσει και να υποστηρίξει την έκταση των κυρίαρχων πολιτισμικών τάσεων. Από την άλλη πλευρά όμως δεν επιθυμεί η ίδια όπως αναφέρει να παραμείνει ανοικτή σε πιθανούς κίνδυνους εξυμνώντας όπως κάποιοι άλλοι κριτικοί τις νέες συνθήκες, -της αστάθειας, -της αβεβαιότητας και -της αποξένωσης ως την βάση για αυτογνωσία, είτε προς όφελος μιας νέας κριτικής πολιτισμικής πρακτικής. (The Wrong Place, 2000).

[90] *Κάτω από το πρίσμα της έντασης της κινητικότητας των σωμάτων, της πληροφορίας, των εικόνων, και των εμπορευμάτων από τη μια πλευρά, και της όλο και μεγαλύτερης ομογενοποίησης και τυποποίησης των τόπων (place) από την άλλη πλευρά (που, για την ώρα, διευκολύνουν την εξομάλυνση, την απρόσκοπτη κινητικότητα και την κυκλικότητα, των σωμάτων, της πληροφορίας, των εικόνων, και των εμπορευμάτων),* (αναφέρει η Miwon Kwon) *συνεχίζω να αναρωτιέμαι για την επίδραση, θετική και αρνητική, των χωρικών και των προσωρινών εμπειριών που σε αυτές τις συνθήκες γεννιούνται, όχι μόνο υπό τους όρους των πολιτιστικών πρακτικών, αλλά πιο βασικών για τις ψυχές μας, για την αίσθηση του εαυτού, -την αίσθησή μας να είμαστε καλά, -την αίσθησή μας να ανήκουμε σε έναν τόπο και σε έναν πολιτισμό.* (The Wrong Place, 2000).

[91] *Αυτή η εννοιολογική μετατόπιση αγκάλιασε την ιδέα του νοήματος σε έναν ανοικτό, μη-σταθερό αστερισμό.* (…) *Η ιδέα της ρευστότητας του νοήματος έτεινε να συγχωνευτεί ή να μπερδευτεί με την ιδέα της ρευστότητας των ταυτοτήτων των υποκειμενικοτήτων, ακόμη και των φυσικών σωμάτων.* (The Wrong Place, 2000).

[92] *Η χρήση της έννοιας της ΄αποεδαφικοποίησης΄ αξιώνει μια επικράτεια κάτω από την οποία κανείς είναι εκτοπισμένος και κανείς την διαπραγματεύεται* ή την *αποσυνθέτει,* ή *ίσως επιστρέφει σε αυτήν*. (Wolff, 2001).

[93] *Η εξερεύνηση της ΄διευρυμένης΄ τοποθεσίας* από μια κριτική που βασίζεται στο πεδίο (*site critique*) προς την αναζήτηση της ταυτότητας του τόπου με την εμπλοκή ντόπιων (αυτόχθονες εικαστικοί κ.α.) *παράγει διαφορετικά αποτελέσματα, σε σχέση με τις ερευνητικές εικαστικές δουλειές που ανακλούν τα ειδικά ενδιαφέροντα των παιδαγωγών ή τις τυπικές αποφάσεις των ανεξάρτητων παραγωγών.* (Meyer, 2000).

[94] Είναι κριτικός τέχνης και θεωρητικός, καθηγήτρια στο Πανεπιστήμιο Κολούμπια στην N.Y..

[95] Το *διευρυμένο πεδίο* κατευθύνθηκε στην διευρυμένη φύση της γλυπτικής στη σχέση της με άλλα πεδία όπως, -θέατρο (που διευρύνει την εμπειρία του χρόνου), -περφόρμανς, -κινητική τέχνη και οπτικές τέχνες (του φωτός), -περιβαλλοντικές δουλειές, -συμβάντα, -αρχιτεκτονική, -αστικό σχεδιασμό, -πολεοδομία, -σχεδιασμό τοπίου, -κοινωνιολογία, κ.α..

[96] Η Rosalind Krauss αναφέρει ότι η λογική της γλυπτικής ως ιστορικής κατηγορίας είναι αδιαχώριστη από την λογική του μνημείου, νοούμενου ως αναμνηστική τρισδιάστατη αναπαράσταση που ΄στέκεται΄ σε έναν ιδιαίτερο τόπο και *μιλάει στη συμβολική γλώσσα σχετικά με το νόημα ή την χρήση αυτού του τόπου, ορίζοντας ένα σημάδι* (ίχνος) *σε έναν ιδιαίτερο τόπο για ένα ειδικό νόημα ή γεγονός*. (Krauss, 1979).
Λόγω αυτής της λειτουργίας σε σχέση με τη λογική της αναπαράστασης και της σημείωσης, τα γλυπτά είναι κανονικά απεικονιστικά και κατακόρυφα, και τα βάθρα τους (δείκτες, τοπόσημα) *ανασύρονται από τον τόπο* (και συνδέονται εμβληματικά μαζί του με άλλους χρόνους -ετεροχρονίες), και *δείχνουν*

τον τόπο (ως ετικέτες ή επισημειωτές)με τη βάση τους που *αποτελεί ένα σημαντικό κομμάτι της κατασκευής τους, από τότε που μεσολαβούσαν ανάμεσα στην πραγματική θέση* (site) *και στο αναπαραστατικό σημείο*. (Krauss, 1979).
Η λογική του μνημείου στα τέλη του 19ου αιώνα μπαίνοντας στο μοντερνισμό *εισέρχεται στην περιοχή εκείνου που μπορούμε να πούμε* ότι *αποτελεί αρνητική συνθήκη* για το μνημείο, όπως *ένα είδος έλλειψης θέσης (sitelessness) ή αστεγίας, ορίζοντας μια απόλυτη απώλεια του τόπου του*, την οποία χειρίστηκε η μοντέρνα γλυπτική παράγοντας το (ατοπικό) μνημείο ως αφαίρεση, και το μνημείο ως καθαρό και μόνον σημειωτή της θέσης του εαυτού του (ή βάση/βάθρο) που είναι λειτουργικά ατοπικό (χωρίς τόπο, νομαδικό) και σε μεγάλο βαθμό αυτο-αναφορικό. (Krauss, 1979). (Η βάση στον γλύπτη Brancusi φτάνει να γίνεται μορφολογικό γενεσιουργό στοιχείο ολόκληρου του απεικονιστικού μέρους του αντικειμένου, με το γλυπτό να γίνεται ολόκληρο μια βάση).
Η βάση σε αυτή την περίπτωση λειτουργεί ως παρένθεση και απομόνωση παρά ως δείκτης, ή δεσμός εξάρτησης με την τοποθεσία, αμφίδρομης άντλησης ή μεταβίβασης πληροφορίας. Στην γλυπτική σημαίνει την αναίρεση της συνέχειας με τον τόπο (ή την συγκεκριμένη τοποθεσία) εγκαθιστώντας μια διακοπή (ιστορική τομή, χρονική - χωρική διακοπή). Ξεκινώντας λοιπόν από αυτήν την διακοπή η γλυπτική αναπτύσσεται στη συνέχεια αυτόνομα ανεξάρτητα (στο ανώτερο τμήμα της) διακόπτοντας την σχέση της οπτικής συνέχειας αλλά και της νοητικής λειτουργικής συνέχειας με τα συμφραζόμενα του τόπου. Η Rosalind Krauss αναφέρει ότι *μέσα από τη φετιχοποίηση της βάσης του* το μοντέρνο μνημείο (…) *απορρόφησε το βάθρο στον εαυτό του σε απόσταση από τον πραγματικό τόπο, ενώ μέσα από την παρουσία των υλικών του ή της διαδικασίας της κατασκευής του, απεικόνιζε τον προσωπικό κόσμο της αυτονομίας του*. (Krauss, 1979).
-Βλ. άρθρο: Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, (1979).
[97] Σύμφωνα με το *σύνολο Klein* (από τον Felix Klein που κατονόμασαν ο Jean Piaget και οι Algirdas Julien Greimas & Francois Rastier). Η Rosalind Krauss αναφέρει ότι *η έκφραση της λογικής αντίθεσης στο ζεύγος της αρνητικότητας μπορεί να μετασχηματίζεται μέσα από μια απλή αντιστροφή στην ίδια την πολική αντίθεση και να εκφράζεται όμως θετικά.*
-Βλ. βιβλ.: Algirdas Julien Greimas & Francois Rastier, *The Interaction of Semiotic Constraints*, (1968).
[98] Το *λογικό διευρυμένο πεδίο* αναλύεται σε τρεις (3) συνιστώσες:
.1. σε δύο σχέσεις καθαρής αντιλογίας μέσα σε μια σύνθετη κατάσταση με το (*-και*) στη θέση του διαζευκτικού (*–ή*) δηλαδή, αρχιτεκτονική (*-και*) τοπίο, για τον προσδιορισμό της γλυπτικής, αντικαθιστώντας τη μοντερνιστική αρνητική ή ουδέτερη συνθήκη του (*όχι-τοπίο* ή *όχι-αρχιτεκτονική*), .2. σε δύο σχέσεις αντιλογίας που εκφράζεται ως ανάμειξη, .3. σε δύο σχέσεις εμπλοκής. (Krauss, 1979).
[99] Το *διευρυμένο πεδίο γεννιέται από την προβληματοποίηση του συνόλου των αντιθέσεων μεταξύ των οποίων η μοντερνιστική κατηγορία γλυπτική αναστέλλεται* (…) *ενώ οι υπόλοιπες κατηγορίες δεν αφομοιώνονται αποκλειστικά στη γλυπτική,* (…) πια η γλυπτική *δεν ορίζεται ως προνομιούχος μέσος όρος ανάμεσα σε δύο καταστάσεις, αλλά ως ένας όρος που επεκτείνεται προς την περιφέρεια του όρου ή των πεδίων όπου προσφέρονται* και *άλλες διαφορετικές δομικές δυνατότητες.* (Krauss, 1979).
[100] Το ερώτημα του μέσου *πάνω σε ένα σύνολο πολιτισμικών όρων* και εννοιών *σχετίζεται με την χρησιμοποίηση* με λογικούς χειρισμούς *πολλών διαφορετικών μέσων,* πέρα από το αίτημα του μοντερνισμού ως προς την καθαρότητα της κάθε συμβολής και τον διαχωρισμό τους. (Krauss, 1979).
[101] *κάθε κατεύθυνση γεννιέται από ένα δοσμένο λογικό χώρο.* (Krauss, 1979).
[102] Ο διευρυμένος κινηματογράφος ενσωμάτωνε έναν θεωρητικό επιστημονικό (νευροφυσιολογία, θεωρία σχετικότητας) και ποιητικό λόγο, όσο επίσης πρακτικές τέχνης: -των Fluxus (George Maciunas, Yoko Ono, Nam June Paik κ.α.), -του πειραματικού κινηματογράφου (Jonas Mekas, Gregory Markopoulos, Stan Brakhage, George Brecht κ.α.), -της μουσικής (John Cage κ.α.), -των παραστασιακών τεχνών (*performance, events, happenings, body art*), -των οπτικών τεχνών του ουρανού, του φωτός (*light art, sky art*), -της κινητικής τέχνης (*kinetic art*), -των ηλεκτρονικών τεχνών, -της φεμινιστικής τέχνης (Valie Export, Peter Weibel κ.α.), -της κυβερνητικής τέχνης.
-Βλ. έκθ.: *Cybernetic Serendipity*, (1968). Jasia Reichardt (επιμ.). London: ICA.
-Βλ. έκθ.: *9 Evenings: Theatre & Engineering*, (1966). (E.A.T.) Experiments in Art and Technology. N.Y.

[103] Όπως οι παρακάτω χαρακτηριστικές πολυμεσικές κατασκευές και διαλογικές επινοήσεις: -Stan Van DerBeek, *Movie-Drome* (1963), -Valie Export (Waltraud Hollinger), *Tap and Touch cinema* (1968), -Andy Warhol, *Exploding Plastic Inevitable* (1966), -Peter Kubelka, *The Invisible Cinema* (1970), -Marcel Broodthaers, *Section Cinema* (1971), -Robert Smithson, *Cinema Cavern* (1971), -Helio Oiticica & Neville D'Almeida, *Quasi-cinemas*, -Joan Jonas, *Vertical Roll* (1972), -Vito Acconci, *Air Time* (1973), -Louise Lawler, *A Movie without the Picture* (1979), -Bruce Nauman, *Going Around the Corner* (1970), -Peter Wollen, *Counter-Cinema* (1972), -Paul Sharits, (κ.α.). (Leighton, 2008).
-Βλ. βιβλ.: Tanya Leighton, *Art and the Moving Image: a critical reader*, (2008). London: Tate – Afterall.
[104] Όπως: νομαδικός κριτικισμός, θεωρία του ταξιδιού, η ΄μεταφορά΄ του κριτικού ως τουρίστα, οι χάρτες και οι πινακίδες, τα ξενοδοχεία και τα μοτέλ. *Το πρόβλημα με τους όρους ΄νομαδικό΄, ΄χάρτης΄, ΄ταξίδι΄, είναι* ότι *συνήθως δεν εντοπίζονται και προτείνουν ανεδαφικές και απεριόριστες μετακινήσεις* (…) *η ελεύθερη και ισότιμη μετακίνηση είναι από μόνη της μια εξαπάτηση από τη στιγμή που δεν έχουν όλοι* (όλες) *την ίδια πρόσβαση στο δρόμο*. (Wolff, 2001).
-Βλ. βιβλ.: Janet Wolff, *On the Road Again: Metaphors of Travel in Cultural Criticism*, (1993). στο: Hilary Robinson, Feminism-Art-Theory: An Anthology 1968-2000. Oxford, Massachusetts: Wiley-Blackwell. (2001).
[105] Το ταξίδι ερμηνεύεται και κατασκευάζεται από τους ίδιους τους ταξιδιώτες και από τον πολιτισμό που αφήνουν και επιστρέφουν σε αυτόν. (Wolff, 2001).
[106] Η Janet Wolff αναφέρει ότι ορισμένες τάσεις στις πολιτισμικές σπουδές στις ΗΠΑ θεωρούν στην τρέχουσα κριτική τους ότι *το νομαδικό υποκείμενο είναι αδύνατον να οργανώσει πολιτική σκέψη με νόημα ή δραστηριότητα* και πως *οι άνθρωποι που είναι νομάδες δεν μπορούν να εγκατασταθούν* (ή να εντοπιστούν). (Wolff, 2001).
΄΄Το νομαδικό υποκείμενο είναι σαν αμοιβάδα - αγωνίζεται να κερδίσει κάποιο χώρο για τον εαυτό του στο τοπικό του πλαίσιο. Ενώσω το σχήμα του είναι συνεχώς προαποφασισμένο από τις νομαδικές του αρθρώσεις, έχει συνεχώς ένα σχήμα που είναι από μόνο του ενεργό΄΄. (Lawrence Grossberg).
[107] Ο μεταμοντερνισμός κατευθύνθηκε στο γκρέμισμα των μεγάλων αφηγήσεων που καταπίεζαν τις αδύναμες μειοψηφίες, ενώ οι μεταστρακτουραλιστικές (μεταδομιστικές) θεωρίες για το υποκειμένο, η Λακανική ψυχαναλυτική θεωρία και η αποδόμηση, δηλώνουν τη ρευστή και προσωρινή φύση του υποκειμένου που διακρίνεται ως αποκεντρωμένο (λ.χ. οι τηλεθεατές).
[108] *Ο κριτικισμός αποσταθεροποιώντας τις υπάρχουσες τακτικές, προέρχεται από τα περιθώρια, τις άκρες, και λιγότερο από τους ορατούς χώρους.* (Wolff, 2001).
[109] *Η μεταφορά της κινητικότητας χειρίζεται την αποσταθεροποίηση του σταθερού και του εθνοκεντρικού, που ανήκουν στις κατηγορίες της παραδοσιακής ανθρωπολογίας.*
Άλλες μεταφορές του νομαδικού χώρου είναι οι συνοριογραμμές, οι ΄οριογραμμές΄, η ΄εξορία΄, τα ΄περιθώρια΄, -όλα όσα εμφανίζονται γύρω από το γεγονός της μετατόπισης από έναν δοσμένο σε έναν απαγορευμένο τόπο. (Wolff, 2001).
[110] Η αντίληψη της θηλυκής ταυτότητας ως σχεσιακής, ρευστής, χωρίς καθαρά όρια, φαίνεται περισσότερο να ταιριάζει με τη διαρκή κινητικότητα του ταξιδιού παρά αντίθετα με την προβαλλόμενη σταθερότητα και την αντικειμενικότητα της αρσενικής ταυτότητας. Η νομαδική στάση συντονίζεται με τη φεμινιστική κριτική που αποσταθεροποιεί τη σταθερότητα στο λόγο του πατριαρχικού πολιτισμού, προτείνοντας μια σύνδεση ανάμεσα στο φεμινισμό και στο μεταμοντερνισμό της αποδόμησης. (Wolff, 2001).
[111] Είναι ιστορικός και καθηγητής στο Πανεπιστήμιο της Καλιφόρνια, Σάντα Κρουζ (UCSC).
[112] Ο James Clifford αναφέρει πως *΄΄η σημείωση του ταξιδιού από το κοινωνικό φύλο, την τάξη, την φυλή και τον πολιτισμό είναι αρκετά ξεκάθαρα΄΄*. (Wolff, 2001).
- Η Janet Wolff θεωρεί ότι ο Bruce Chatwin αποξενώνεται στον τόπο του αρσενικού κειμένου στις περιγραφές των ημερολογίων του, δίνοντας την αίσθηση ότι οι γυναίκες δεν ταξιδεύουν. (Wolff, 2001).
-(ό.π.). Βλ. βιβλ.: Bruce Chatwin, *Τα μονοπάτια των τραγουδιών,* (1990). Αθήνα: Χατζηνικολή.
[113] Ο χρονο-τόπος (*chronotope*) είναι ένας όρος του Mikhail Bakhtin που χρησιμοποιούσε για να περιγράψει τον τρόπο που ο χρόνος και ο χώρος περιγράφονται από την γλώσσα, και τα αναπαριστά η λογοτεχνία.

[114] Είναι καθηγήτρια φύλου και πολιτισμικών σπουδών στο Πανεπιστήμιο του Σύδνεϋ.
[115] Η Meaghan Morris αναφέρει ότι *΄΄στην χαρακτηριστική λειτουργία του ως τόπου απόδρασης, ως ένα απομακρυσμένο σπιτικό από-το-σπιτικό,* (*το μοτέλ*) *μπορεί να ξαναγραφεί ως ένας μεταβατικός-τόπος για τις γυναίκες που είναι σε θέση να το χρησιμοποιήσουν …Τα μοτέλ έχουν απελευθερωτικές επιδράσεις στην ιστορία της γυναικείας μετακίνησης΄΄.* (Wolff, 2001).
[116] Η σημαντική διάκριση της γυναίκας εστιάζεται στην άμυνα του ευάλωτου κατασκευασμένου εαυτού (ιδίως μετά τον θάνατο κάποιου προστάτη), στην εύθραυστη αίσθηση της φύσης της ταυτότητας, και σε μια άμορφη και λιγότερο κρίσιμη (για την ταυτότητα) αίσθηση του εαυτού.
Η ταύτιση της γυναίκας με τον σταθερό τόπο εμφανίζεται ως αναγκαιότητα. Η περίοδος της εγκυμοσύνης απαιτεί σταθερότητα και προστασία από τους άντρες, όμως *η ιδεολογική κατασκευή του ΄τόπου των γυναικών΄ επεξεργάζεται τη διαχείριση του αόρατου, προβληματικού, και σε μερικές περιπτώσεις, ακατόρθωτου,* για τις γυναίκες του να είναι *΄έξω από έναν τόπο΄.* (Wolff, 2001).
Στο παρελθόν οι γυναίκες που ταξίδευαν (λ.χ. περιηγήτριες του 18^{ου} αιώνα) επιτελούσαν έντονα τη στάση των ανδρών. Ντυνόντουσαν όπως οι άνδρες (αντι-φεμινιστικά) έχοντας μια ισχυρή προβληματική συνταύτιση του κοινωνικού φύλου με τον πατέρα τους. Ταξιδεύοντας μαζί του επιτελούσαν την αρσενική ταυτότητα αποδίδοντας ιδιαίτερη αξία στην προοπτική της διαφυγής και της ελευθερίας. (Wolff, 2001).
[117] Η αίσθηση της διάχυτης πανταχού παρουσίας σε μια διευρυμένη κοινή ανάμικτη κατάσταση με το πραγματικό, συναντιέται στην επαυξημένη πραγματικότητα A.R (*augmented reality).*
Η ενισχυμένη πραγματικότητα Am.R (*amplified reality*) είναι συμπληρωματική έννοια της επαυξημένης πραγματικότητας A.R (augmented reality) και αναφέρεται σε φορετά ή εμπεδωμένα υπολογιστικά συστήματα.
Η εμπειρία που παρουσιάζει διαφέρει από εκείνην της δυνητικής (εικονικής) πραγματικότητας [*virtual reality* (V.R.)] που περιγράφηκε θεωρητικά από τον (Pierre Lévy), τεχνικά από τον (Claude Cadoz) κ.α., και λογοτεχνικά από τον (William Gibson) στις νουβέλες επιστημονικής φαντασίας.
-Βλ. βιβλ.: Pierre Lévy, *Δυνητική πραγματικότητα, η φιλοσοφία του πολιτισμού και του κυβερνοχώρου,* (1999). Αθήνα: Κριτική.
-Βλ. βιβλ.: William Gibson, *Ο Νευρομάντης*, (1998). Αθήνα: Αίολος. (*Neuromancer*, 1984).
-Βλ. βιβλ.: Cadoz, Claude, *Η εικονική πραγματικότητα*, (1997). Αθήνα: dominos.
-Βλ. φιλμ: James Cameron, *Avatar*, (2009).
[118] Ο Adolfo Bioy Casares (Casares, 2006) αφηγείται σε ένα αποκλεισμένο φανταστικό νησί, την εφεύρεση μιας διάταξης από γεννήτριες η οποία ενεργοποιείται από την παλίρροια και την άμπωτη, που κατασκευάζει πολλές πραγματικότητες σε μια κοινή ενισχυμένη κατάσταση από εικονικούς ετεροχρονισμένους διπλασιασμούς.
-Βλ. βιβλ.: Adolfo Bioy Casares, *Η εφεύρεση του Μορέλ,* (2006). Αθήνα: Πατάκης.
[119] Ο Slavoj Žižek σημειώνει ότι *αυτή η υπερβολή είναι εκείνο που αποκαλεί ο Jacques Lacan, lamella, το απείρως πλαστικό αντικείμενο που μπορεί να αλληλο-μεταθέτει (μετατοπίζει) τον εαυτό του από το ένα μέσο στο άλλο: από την υπερβολική (μετα-σημασιολογική) κραυγή (που είναι σιωπηλή) σε μια κηλίδα (ή μια αναμορφική (άφωνη) οπτική διαστροφή),* (…) *κάμπτοντας τον χώρο γύρω από το υποκείμενο που ουρλιάζει βουβά (στην αποσωματοποιημένη μη-θνητή φωνή του).* (Žižek, 2004).
[120] Αναφέρει ο Slavoj Žižek ότι *το αυτόνομο μερικό αντικείμενο (όργανα δίχως-σώμα) αναδύεται* σε μια *σκηνή που συνεχίζει να παραμένει συγκρατημένη στην πραγματικότητα, αν και παρενοχλώντας* τον θεατή *ξεφεύγει από αυτήν.* Οδηγείται *στην πλήρη αυτονομία της, προκαλώντας την αποσύνθεση από την πραγματικότητα από μόνη της!.* (Žižek, 2004).
[121] *Δεν υπάρχει μπάντα* (*-no hay banda, -there is no band, -il n'est pas l'orchestra*) πίσω από το διαδραστικό θέαμα των κινήσεων των χεριών του, είτε επειδή είναι όλα προηχογραφημένα (μαγνητοφωνημένα), είτε επειδή είναι όλα προσωρινά και αναμιγνύονται στα όρια του ανεξήγητου, και συνυπάρχουν στην *περφόρμανς* με το πραγματικό, χωρίς εμείς να μπορούμε να διακρίνουμε αυτά τα όρια και χωρίς να επιδέχεται η σκηνή πρακτική εξήγηση.
[122] *Στη σκηνή της λιποθυμίας όπου συνεχίζει το τραγούδι* (ή νωρίτερα στη σκηνή όπου ακούγεται /σταματά /ακούγεται η τρομπέτα στα χειρονομιακά κελεύσματα του κονφερανσιέ) *η φαντασία αυτονομείται ως καθαρό φασματικό φαινόμενο του ασώματου* (Λ.χ. ακούγεται προμαγνητοφωνημένη μουσική και η τραγουδίστρια μιμείται την πράξη του τραγουδίσματος, είτε σε άλλη ταινία στο σύμπτωμα *της τηλεφωνικής κλίσης που δέχεται η ηρωίδα όπου συνεχίζει να καλεί το τηλέφωνο και μετά*

την αποδοχή της κλίσης, κάτι που βρίσκει πρακτική εξήγηση στην ενδεχόμενη ύπαρξη δεύτερης συσκευής στην τσάντα). (Žižek, 2004).

[123] *Αυτό το Αληθινό* (εξηγεί ο Slavoj Žižek) *είναι το φασματικό Αληθινό στην καθαρότητά του*, με *το* πρώτο *σοκ* να *ακολουθείται από μια* (πιθανή ανεπιτυχή) *εξήγηση που επανεγκαθίσταται στη συνηθισμένη πραγματικότητα.* (Žižek, 2004).

-Βλ. βιβλ.: Slavoj Žižek, *Organs without Bodies, on Deleuze and Consequences*, (2004). N.Y., London: Routledge.

[124] *Εμφανίζεται* (αναφέρει ο Slavoj Žižek) *η αντίθεση μεταξύ του δυνητικού και του πραγματικού,* όπου *το Λακανικό Αληθινό βρίσκεται στην πλευρά του δυνητικού.* (Žižek, 2004).

[125] Ένας μυστήριος αναδιπλασιασμός (αναφέρει ο Slavoj Žižek) παρουσιάζεται *στη χαρακτηριστική φημισμένη σκηνή του David Lynch στην ταινία Lost Highway, όπου ο ήρωας καλεί στο σπίτι του από το κινητό τηλέφωνο που του δίνει ο διαβολικός Μυστήριος Άνθρωπος*-Άντρας(?) *που στέκεται* μπροστά του, *και στον αριθμό που καλεί στο σπίτι του απαντά η φωνή του Μυστηριώδους Ανθρώπου* (Žižek, 2004) που στέκεται μπροστά του, διαχωρισμένη από το σώμα του.

-Το μυστήριο ον δηλώνει ότι βρίσκεται την ίδια στιγμή στο σπίτι του ήρωα, ζητώντας να τον καλέσει για να το επιβεβαιώσει από το κινητό τηλέφωνο που του προσφέρει, στο σταθερό νούμερο του σπιτιού του. Ο ήρωας καλεί στο σπίτι του από το κινητό τηλέφωνο που του δίνει ο διαβολικός αυτός Μυστήριος Άνθρωπος (ον) που στέκεται μπροστά του και στο τηλέφωνο απαντά πράγματι διακριτά η φωνή αυτού του όντος, του Μυστήριου Άνθρωπου που βρίσκεται μπροστά του, διαχωρισμένη από το σώμα του. Το διχασμένο αυτό ον, προτού ολοκληρώσει ο ήρωας σαστισμένος τη συνομιλία του, του ζητάει από το τηλέφωνο να επιστρέψει τη συσκευή στον Μυστήριο Άνθρωπο (ον) που στέκεται μπροστά του (δηλαδή στον κάτοχό της). Σε αυτό το σημείο οι διαχωρισμένοι ήχοι της φυσικής φωνής της παρουσίας του με την φωνητική ομιλία του από το τηλέφωνο, συγχρονίζονται και ενοποιούνται κάτω από το ειρωνικό σαρκαστικό γέλιο του *Μυστηριώδους Ανθρώπου* (?).

[126] Βλ. βιβλ.: Miwon Kwon, *One place after another, site-specific art and locational identity*, (2004). Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

-Βλ. άρθρο: Miwon Kwon, *The Wrong Place*, (2000).

[127] Είναι κριτικός λογοτεχνίας, μαρξιστής πολιτικός επιστήμονας, θεωρητικός. Καθηγητής στο Πανεπιστήμιο Duke στο Durham της βόρειας Καρολίνας.

-Βλ. βιβλ.: Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, (1991).

-Βλ. βιβλ.: Edward W. Soja, *Postmodern Geographies: the reassertion of space in critical social theory*, (1989).

[128] Από τον μυθιστοριογράφο Don DeLillo (αναφέρει η Miwon Kwon) *στο διπλής δράσης παιχνίδι του Valparaiso*, (1999)*, που πρωταγωνιστεί ο Michael Majeski*, περιγράφεται *ένας μέσος επιχειρηματίας* (*υποθέτουμε λευκός*) σε ένα συνηθισμένο επιχειρηματικό ταξίδι του στο *Valparaiso της Ινδιάνας που καταλήγει σε άλλο μέρος του κόσμου,* στο *Valparaiso της Χιλής, πιθανώς από λάθος. Από εκείνη την στιγμή θα πρέπει να αντιμετωπίσει τον εαυτό του, στον γυρισμό του στο σπίτι, ως μια εφήμερη ασήμαντη διασημότητα των μέσων.* (The Wrong Place, 2000).

[129] Η Miwon Kwon αναρωτιέται (…)*πως μπορούμε να λογαριάσουμε, την αίσθηση μιας διογκούμενης χαράς και ενός ανήσυχου φόβου που γεννιέται, από την μια πλευρά από τις νέες ρευστότητες και συνέχειες του χώρου και του χρόνου, και από την άλλη πλευρά από τις ρήξεις και τις αποσυνδέσεις (διακοπές) του χώρου και του χρόνου, και τι σημαίνει αυτή η διττή εμπειρία για τις ζωές μας, για την εργασία μας, μέσα στον εαυτό μας.* (The Wrong Place, 2000).

[130] *Φαίνεται ότι όλοι βρισκόμαστε αρκετά συχνά έξω από τον τόπο* (*off-place*). (The Wrong Place, 2000), (Rendell, 2006).

[131] *Ο Majeski* φτάνοντας στον *λάθος-τόπο νιώθει* μια αίσθηση ΄του ανήκειν΄, όχι σε μια ειδική τοποθεσία αλλά σε ένα ΄σύστημα κινήσεων΄. Ξεκινάει να αναγνωρίσει τον εαυτό του, παρά την αποξένωσή του, (…) *κάτω από μια αίσθηση ότι βρίσκεται στο σωστό μέρος πέρα για πέρα, ήρεμος, άσχετα από το πόσο μακριά απομακρύνθηκε και αντίθετα* προς την σκέψη *να γυρίσει πίσω, -ήταν πεπεισμένος να ολοκληρώσει το λάθος του γνωρίζοντας όλον αυτόν τον τόπο.* (The Wrong Place, 2000). Η αναδόμηση της εμπειρίας του από τις μετα-αφηγήσεις της ιστορίας του (που τον απελευθερώνουν και τον συντρίβουν) δεν αποκαλύπτουν την τραγικότητα της διασπασμένης αίσθησης του εαυτού του, ή την παγίδευσή του στο ταξίδι του, στο *λάθος-μέρος*, αλλά μια επιχείρηση απόδρασης από τον *λάθος-τόπο*, που είναι, *-το σπίτι του, -η δουλειά του, -ο γάμος του, -η οικογένειά*

του, -η ζωή του, -ο εαυτός του. (The Wrong Place, 2000). Ως να ήταν εικαστικός, όπως παρατηρεί η Miwon Kwon και να διερευνούσε την κατάστασή του μέσα από κάποιο εικαστικό πρόγραμμα, (-πρακτικές που εφάρμοζε και η Μαρία, ηρωίδα του Paul Auster - εικαστικός Sophie Calle).
-Βλ. βιβλ.: Paul Auster, *Το κόκκινο σημειωματάριο, αφηγήματα και άρθρα, αληθινές ιστορίες*, (2005). Αθήνα: Ζαχαρόπουλος.

[132] Ο Majeski (αναφέρει η Miwon Kwon) δεν *αντιστέκεται στους τρόπους με τους οποίους τα σώματα διοχετεύονται μέσω του ουρανού κατά μήκος των προκαθορισμένων διαδρομών του εμπορικού αεροπορικού ταξιδιού,* (…) *-αποδέχεται την ισχύ του ΄συστήματος μετακίνησης΄,* (…) *-πείθεται από την λογική του εκφοβισμού, -έχει πίστη στα πρωτόκολλα και σέβεται τα χρονοδιαγράμματα, -βρίσκεται* τρομοκρατημένος και υποτακτικός απέναντι: στα ηλεκτρικά και ηλεκτρονικά, στους υπολογιστές, στους ανιχνευτές καπνού /μετάλλου, και στα άλλα συστήματα, -στο ένστολο προσωπικό, -στα εκπαιδευμένα σκυλιά, -στις διαβαθμισμένες θέσεις, -στις φουλαριστές μηχανές, -σ*την αίσθηση της ιπποδύναμης της ισχύος και της γνώσης που είναι διάχυτη γύρω του, χωρίς δυνατότητες επιβολής του εαυτού απέναντι σε αυτή τη δύναμη*, -σ*την αίσθηση της υποστήριξης της ζωής* (μάσκες οξυγόνου). (The Wrong Place, 2000).

[133] Η Miwon Kwon αναφέρει ότι το κτήριο του Bonaventure Hotel είναι σαν ένα εξωγήινο σκάφος, σαν ένα διαστημόπλοιο. Σύμφωνα με τον Fredric Jameson *είναι ΄΄ένας συνολικός χώρος, ένας ολοκληρωμένος κόσμος, ένα είδος μικρογραφίας πόλης΄΄* (*omnitopia*) που στρέφει τα νότα της στον ιστό της πόλης για να δημιουργήσει μια απομονωμένη ζώνη (όχι διαφορετική από ένα εμπορικό κέντρο) που μάλλον επιπλέει στο διάστημα. Η θέα προς το ξενοδοχείο (…) δίνει την εντύπωση ότι υπερίπταται πάνω από το έδαφος, -ένα θέαμα οφθαλμαπάτης ενός γυαλιστερού αερόπλοιου. Αυτός ο φυσικός ερμητισμός και η διαχωριστικότητα τονίζονται από την γυάλινη επιδερμίδα που *΄΄αποκρούει την πόλη απ' έξω΄΄* (…) επιτελώντας έναν ιδιόμορφο διαχωρισμό από την γειτονιά, (…) *εάν επιχειρήσεις να δεις στους εξωτερικούς τοίχους του ξενοδοχείου δεν θα δεις το ξενοδοχείο αλλά αντεστραμμένες εικόνες από εκείνα* (που προβάλλονται), *που το περιβάλλουν. Η γυάλινη* (καθρεφτιζέ ετεροτοπική) *επιδερμίδα δείχνει την απόκρυψη της αντιληπτικής εμπειρίας του συνόλου του κτηρίου, την αίσθηση του αποπροσανατολισμού που προωθείται από* (την εσκεμμένη) *αστοχία συντονισμού μεταξύ των εξωτερικών και εσωτερικών χώρων*. (…) *Καμιά από τις τρεις εισόδους δεν είναι αναγνωρίσιμη*, (…) *οι παραδοσιακές ιεραρχίες χωρικής οργάνωσης* (*του πίσω και του μπροστά, του έξω και του μέσα, του κέντρου και της περιφέρειας*) *ή η χορογραφία της χωρικής εμπειρίας* (*ο σχεδιασμός μιας εισόδου με την αίσθηση της άφιξης, για παράδειγμα*) *είναι ξεχασμένα στο Bonaventure Hotel*. Ο χώρος αναμονής (lobby) ως κενό, αντιστέκεται στο διάβασμα ή αναιρεί το διάβασμα του χώρου, (…) σύμφωνα με τον Fredric Jameson δεν υπάρχει τίποτα για να ΄πιαστείς΄ οπτικά, καμιά πιθανότητα για προοπτικό βάθος, μόνο διαβάσματα επιφανειών πάνω σε επιφάνειες. (…) Αντί να είμαστε σε θέση να δημιουργήσουμε αίσθηση για τον χώρο, ο χώρος φτιάχνει την αίσθηση για εμάς, ενεργεί πάνω μας. Αυτή η *΄΄μετάλλαξη στον χώρο΄΄* ταυτόχρονα μας ανατριχιάζει και μας αχρηστεύει (μέσα από την ένταση του αισθητήριου ρίγους). (The Wrong Place, 2000).

[134] *΄΄Ο μεταμοντέρνος υπερχώρος τελικά πετυχαίνει στην υπέρβαση των ατομικών ικανοτήτων του ανθρώπινου σώματος να εντοπίσει τον εαυτό του, να οργανώσει* τον άμεσο περίγυρό του αντιληπτικά, *και να χαρτογραφήσει γνωσιακά τη θέση του στον χαρτογραφημένο εξωτερικό κόσμο΄΄*. (Fredric Jameson).

[135] Επιχειρεί σύμφωνα με τον Fredric Jameson *΄΄να χαρτογραφήσει την τεράστια παγκόσμια πολυεθνικότητα και το επικεντρωμένο επικοινωνιακό δίκτυο στο οποίο βρίσκουμε τους εαυτούς μας αγκιστρωμένους ως ατομικά υποκείμενα΄΄*. (The Wrong Place, 2000).
Οι *περισσότεροι Μαρξιστικοί γεωγράφοι και πολιτισμικοί κριτικοί* (αναφέρει η Miwon Kwon) *κρίνουν τέτοιους χώρους* όπως το Bonaventure Hotel *πολιτικά και ηθικά προβληματικούς και επιζητούν την ανάκτηση παλαιών μοντέλων χωρικής εμπειρίας και* αξιών *όπου μπορούμε να νιώθουμε άνεση, ασφάλεια, ενδυναμώνοντας το ΄όλον΄ σε σχέση με το περιβάλλον.* (The Wrong Place, 2000).

[136] να καταναλώνεται εύκολα και ευχάριστα όπως συμβαίνει με τα προϊόντα, (αναφέρει η Lucy Lippard) σε μια κοινωνία που την χαρακτηρίζει *η κοινωνική αμνησία και οι αντιστορικές θέσεις*. (Lippard, 1995).

[137] μεγεθύνουν εμπορικά πετυχημένες κωμικές εμβληματικές φιγούρες ή μασκότ χαρακτήρες.

[138] όπως ένας κρατήρας στην έρημο, μια κατοικημένη γειτονιά σε σμίκρυνση, λ.χ. τα φανταστικά τοπία του Charles Simonds αλλά και δρόμοι, βιτρίνες κ.α.. Σε αυτή την κατηγορία

συμπεριλαμβάνονται επίσης καινοτόμα και επίσημα γλυπτά (που χρηματοδοτούνται από τα ταμεία δημόσιας τέχνης) και τα μνημεία που έχουν κοινωνικό περιεχόμενο και τοπική αναφορά (λ.χ. τα μνημεία των βετεράνων του πολέμου στο Βιετνάμ κ.α.).

[139] *Προβάλλονται ως ένα σύνολο διαφορετικών δυνατοτήτων παραγωγής δημόσιας σφαίρας στην τέχνη που ενεργοποιεί τη συνείδηση για τον τόπο μέσα από λεπτές σημάνσεις οι οποίες δεν τον διαταράσσουν, όπως ένα φυλλάδιο* (ή *οδηγός*) *περιηγήσεις με τα πόδια, ή πινακίδες με λεζάντες που υποτιτλίζουν την ιστορία ενός σπιτιού ή μιας οικογένειας, υποδηλώνοντας το κοινωνικό και πολιτισμικό βάθος του τοπίου, παρουσιάζοντας τον χαρακτήρα και την φυσιογνωμία της κοινότητας.* (Lippard, 1995).

[140] *Οι εικαστικοί* (που δραστηριοποιούνται στη δημόσια τέχνη) *πρέπει να θέσουν κοινωνικούς και πολιτικούς χώρους που οι ενέργειές τους θα έρθουν σε επαφή, -όπου ο διάλογος και οι εναλλακτικές, ή οι αντιθέσεις θα μπορέσουν να σχηματοποιηθούν.* (…) *Οι ΄παρασιτικές΄ εικαστικές μορφές στην πόλη, όπως της επιδιόρθωσης* (culture jamming) *των γιγαντοαφισών,* (παρεμβάσεις αναστροφής διαφημιστικών μηνυμάτων) *μπορούν να καθοδηγήσουν τον κυρίαρχο πολιτισμό, φυσικά ενόσω τον προκαλούν πολιτικά, υλοποιώντας ανοικτά προσβαλλόμενα πεδία που εκθέτουν τις αληθινές ταυτότητες των υπαρχόντων τόπων και των χώρων και της λειτουργίας τους στον κοινωνικό έλεγχο.* (Lippard, 1995).

[141] Βλ. άρθρο: Miwon Kwon, *Public Art as a Publicity*, (2002). στο: Simon Sheikh (e.d.). In the Place of the Public Sphere? Critical readers in visual cultures #5. Berlin: oe + b_books.

[142] Αναφέρει η Miwon Kwon ότι προέρχονται από τον ακαδημαϊκό, νομπελίστα συγγραφέα, και κριτικό Raymond Williams.

-Βλ. βιβλ.: Raymond Williams, *Communications and Community*, (1961).

-Βλ. βιβλ.: Raymond Williams, *Culture and Society*, (1958). London: Chatto and Windus. [& N.Y.: Columbia University Press. (1963)].

[143] Σε αυτή την κατηγορία οργάνωσης εντάσσει η Miwon Kwon το βιομορφικό, μοντερνιστικό, αφαιρετικό γλυπτό (μοντερνιστικής αφαίρεσης) του Alexander Calder, *La Grande Vitesse*, (1967) που διεκδικεί (όπως η ίδια αναφέρει), *φυσική και οπτική αυτονομία* και επιβεβαιώνει τη *μοναδικότητα της ΄ιδιοφυίας΄ του καλλιτέχνη.*

[144] Βλ. βιβλ.: Paulo Freire, *Η αγωγή του καταπιεζόμενου,* (1977).

[145] *Στηρίζεται στην ελεύθερη αγορά ως την βάση για την παροχή της απαραίτητης ελευθερίας προς όλους ώστε να δημοσιεύουν και να διαβάζουν αυτό που επιλέγουν* (…) *όμως ουσιαστικά εγκαθιστά νέους ελέγχους που βασίζονται στο κριτήριο της οικονομικής αποδοτικότητας (κερδοφορίας). Τελικά ως αποτέλεσμα των οικονομικών ανισοτήτων, η εξουσία που ελέγχει την πληροφόρηση ενισχύεται και διαμοιράζεται ανάμεσα σε έναν μικρό αριθμό υποκειμένων ή ομάδων που ελέγχουν την πλειοψηφία των εφημερίδων, των περιοδικών, της τηλεόρασης και των δικτύων αναμετάδοσης* (και σήμερα το διαδίκτυο). (Kwon, 2005).

[146] *Συνήθως οι εικαστικές πρακτικές που βασίζονται στην οργάνωση κοινότητας και στον πολιτικό ακτιβισμό παραβλέπονταν από το κύριο ρεύμα του κόσμου της τέχνης,* όμως (…) *σήμερα γίνονται το προσφιλές μοντέλο για τον προγραμματισμό και την χρηματοδότηση της δημόσιας τέχνης*. (Kwon, 2007). Η Miwon Kwon τονίζει ότι παραμένει υπαρκτός *ο κίνδυνος για πρόωρη και άκριτη αποδοχή της πρωτοποριακής ΄προοδευτικής΄ τέχνης ως ισοδύναμο της ΄προοδευτικής πολιτικής΄.* (Kwon, 2007).

[147] Η Miwon Kwon επισημαίνει τις μετατοπίσεις όπως: *-από τα αισθητικά αιτήματα προς τα κοινωνικά ζητήματα, -από τη σύλληψη του εικαστικού έργου πρωτίστως ως αντικειμένου προς τις εφήμερες διαδικασίες ή τα γεγονότα, -από την επικράτηση των μόνιμων τοποειδικών εγκαταστάσεων προς τις εφήμερες παρεμβάσεις, -από την προτεραιότητα στην παραγωγή ως πηγή νοήματος προς την πρόσληψη* της δουλειάς *ως τοποθεσία προς ερμηνεία και εμπλοκή, και -από την αυτονομία της μορφής που παρέχει την δυνατότητα διαχείρισης των πνευματικών δικαιωμάτων, προς την επέκταση σε συμμετοχικές συνεργασίες.* (Kwon, 2007).

[148] *όπως είναι οι άστεγοι, οι κακοποιημένες γυναίκες, η αστική νεολαία, οι φορείς του AIDS, οι φυλακισμένοι κ.α..*

[149] (…) *το επίτευγμα* του γλυπτού *Tilted Arc* ήταν *ο επανα-ορισμός της τοποθεσίας της καλλιτεχνικής δουλειάς ως μιας τοποθεσίας (site) πολιτικής πάλης.* (…) *Ο Richard Serra βρήκε τον εαυτό του επανειλημμένα αντιμέτωπο με τις αντιφάσεις αυτής της πραγματικότητας. Απρόθυμος να σκεπάσει αυτές τις αντιφάσεις, ανέλαβε το ρίσκο της αποκάλυψης της αληθινής ιδιαιτερότητας της τοποθεσίας, που είναι πάντοτε η πολιτική της ιδιαιτερότητα.*

-Βλ. άρθρο: Douglas Crimp, *Redefining Site Specificity*, (1993). στο: Douglas Crimp. On the Museum's Ruins. Cambridge: MIT Press. (p. 150-198).
-Μεταξύ άλλων αναπτύσσονται διάφορες θέσεις και σχόλια για τον τρόπο της επεξεργασίας και τα υλικά της κατασκευής (του τοίχου) *Tilted Arc* σε σχέση με την ασφάλεια των πολιτών απέναντι στις κατηγορίες για μια γλυπτική που εγκυμονεί κινδύνους (υπόθαλψη εγκληματικών και τρομοκρατικών ενεργειών), βανδαλισμούς και άλλες παρανομίες στο δημόσιο χώρο.
[150] Η ανάλυση μιας τοποθεσίας (σύμφωνα με την Miwon Kwon) θα πρέπει να λαμβάνει υπόψη τα κοινωνικά και πολιτικά χαρακτηριστικά της, ενώ η καλλιτεχνική δουλειά στη συνέχεια θα πρέπει να κρίνει το κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο του οποίου αποτελεί μέρος, περισσότερο ανταγωνιστικά, παρά αποσβένοντας τις διαφορές. (Kwon, 2004).
[151] ούτε ως ένα ανεπαρκώς προετοιμασμένο κοινό, και ούτε όμως ως ένα καλλιτεχνικά εκπαιδευμένο περιορισμένο ειδικό κοινό ή μια μικρή ομάδα από τον κόσμο των μουσείων, αλλά ως ένα εκπαιδευμένο χειραφετημένο κοινό με δημόσια γνώμη, το οποίο μπορεί να στοιχειοθετεί την αληθινή, και όχι την αφηρημένη ή τη μεταφορική (ή μεταφυσική) πραγματικότητα μιας τοποθεσίας, -κάτι που στη συνέχεια όμως προσανατόλισε τις αναζητήσεις τους τα Ιδρύματα προσαρμόζοντας και ενθαρρύνοντας προς την κατεύθυνση των κοινοτιστικών προγραμμάτων τέχνης.
[152] Σύμφωνα με τον Richard Serra, το να ΄μεταφέρει΄ κανείς κάπου αλλού μια δουλειά η οποία προορίζεται για έναν ειδικό τόπο, ισοδυναμεί με την καταστροφή της, αφού το τοποειδικό έργο δεν προσπαθεί απλά να προσαρμοστεί ή να εκτεθεί σε έναν τόπο, αλλά συλλαμβάνεται για-, εξαρτάται από-, και είναι αδιαχώριστο από-, την τοποθεσία, ως τμήμα της, επιδιώκοντας να την ανακατασκευάσει εννοιολογικά και αντιληπτικά. (Kwon, 2004).
[153] Ανεξάρτητη επιμελήτρια στο μουσείο σύγχρονης του Σικάγο και του Λ.Α., καθηγήτρια εκθεσιακών σπουδών στην Σχολή Τέχνης του Ιδρύματος του Σικάγο [SAIC]. Επιμελήτρια εικαστικών προγραμμάτων δημόσιου χώρου που προσανατολίζονται στην κοινότητα.
-Βλ. άρθρο: Mary Jane Jacob, *An unfashionable audience*, (1995). στο: Suzzanne Lacy (ed.). Mapping the terrain:new genre public art. Seattle: Bay Press. (1995).
[154] Η Mary Jane Jacob αναφέρει ότι *ενόσω τα μουσεία τέχνης μετακινήθηκαν προς την χρήση εναλλακτικών, εξωτερικών τοποθεσιών στην δεκαετία του ΄80* (…) *αρκετές εκθέσεις προσφέρθηκαν σε ανάλογες ιδιαίτερες τοποθεσίες εξαιτίας της δυναμικής τους ως πλαισίου νοηματοδότησης για την τοποειδική τέχνη* (…) *ευθυγραμμισμένη με τις δημόσιες εικαστικές πρακτικές παρά με τις συμβατικές επιμελητικές πρακτικές* (…)*, ωστόσο αυτές οι εκθέσεις δεν αποτελούσαν απαραίτητα δημόσια τέχνη όσο επίσης οι μουσειακές εκθέσεις έξω από τα μουσεία* όπου υπήρχαν εκθέματα σε *δημόσια θέα*. (Jacob, 1995). Οι εικαστικοί επέλεξαν *σκόπιμα* να οδηγηθούν σταδιακά *έξω από τον τομέα του μουσείου, είτε εξαιτίας των ενδιαφερόντων τους, κερδίζοντας την γλυκόπικρη ελευθερία από τις ιεραρχίες και τους προσδιορισμούς που επιβάλλονται από τα καλλιτεχνικά αυτά Ιδρύματα.* (Jacob, 1995).
[155] Η Suzi Gablik (καλλιτέχνης, κριτικός και ιστορικός τέχνης, κριτική συγγραφέας, διδάσκουσα) επιδιώκει μια κριτική σύζευξη απέναντι στο ρήγμα που καλλιέργησε η μοντέρνα τέχνη ως προς την ζωή, κάτω από την παράδοση της ατομικής έκφρασης μέσα από τις πρακτικές του *νέου-είδους-δημόσιας-τέχνης*. Διακρίνει ότι *η ανθρώπινη φύση είναι βαθιά εμπεδωμένη στον κόσμο,* αντίθετα με την αποξένωση *ανάμεσα στον εαυτό και στον κόσμο που κυριάρχησε* από *τον μηχανιστικό διαχωρισμό στη μοντέρνα εποχή*. (Gablik, 1992).
-Βλ. άρθρο: Suzi Gablik, *Connective aesthetics: art after individualism*, (1992). στο: Suzanne Lacy. Mapping the Terrain: New Genre Public Art. (1995). Seattle: Bay Press.
[156] Είναι εικαστικός, επιμελήτρια, εκπαιδευτικός και συγγραφέας (που γράφει σχετικά με τις πολιτικές της ταυτότητας, τον ακτιβισμό των μέσων και την θεσμική κριτική).
-Βλ. βιβλ.: Suzanne Lacy, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, (1995). Seattle: Bay Press.
[157] (…) *ασχολείται με το κοινό, πρώτα επανακαθορίζοντας τη σχέση ανάμεσα στον εικαστικό και στο κοινό* (θεατές), *στο κοινό και στην καλλιτεχνική δουλειά,* (…) *ξανασυνδέει τον πολιτισμό με την κοινωνία και αναγνωρίζει ότι η τέχνη έγινε για το κοινό και όχι για τα Ιδρύματα τέχνης.* (Jacob, 1995).
[158] *Κάθε αυτοκριτική του νέου-είδους-δημόσιας-τέχνης βρίσκεται αντιμέτωπη με το πρόβλημα πως, έτσι και αλλιώς επιδίδεται σε μοναδικά εικαστικά αποτελέσματα ή στρατηγικές ομιλίας*, (ενώ) *η ταυτότητα εγκαθίσταται διαμέσου της ετικέτας που τοποθετείται εκ των υστέρων.* Επίσης *μια πρακτική που ξεκινά από τον προσδιορισμό του τοπικού μπορεί να διαχειρίζεται σχετικά με ευκολία το δημόσιο περιβάλλον*

και επιπλέον, εφόσον συνήθως έχει προσδιορισμένα χρονικά όρια, φαίνεται να προσφέρεται για τα επίσημα προγράμματα δημόσιας τέχνης ως μια καλοδεχούμενη λύση. (Kravagna, 1998).

[159] Το *νέο-είδος-δημόσιας-τέχνης απαιτεί και προσκαλεί την επικοινωνία και την εμπλοκή.* Συμβαίνει: *-όταν η τέχνη βγαίνει έξω από την παραγωγή του στούντιο και μετατρέπεται σε διαδικασία κοινότητας ή θεσμικής διαπραγμάτευσης, -όταν γίνεται αποκριτική σε μια κοινωνική δυναμική και απευθύνεται στις ανάγκες των άλλων, -όταν είναι συνεργατική από την φύση της ή, -όταν συν-σχεδιάζει σύμφωνα με τις ειδικές γνώσεις και άλλων πεδίων, σε αυτές τις περιπτώσεις γίνεται ανοικτού χρόνου και πιο ρευστής διαδικασίας.* (Jacob, 1995).

Κεφ.12. πρόγραμμα διαλογικών εικαστικών εγκαταστάσεων Cipo_

εισαγωγή

Στο κεφάλαιο αναπτύσσεται το πρόγραμμα των διαλογικών παρασιτικών εικαστικών εγκαταστάσεων [Cipo_][1] από το 2002 και η σχετική πρακτική έρευνα.
Παρουσιάζονται παραδείγματα και η σύνδεση των διαλογικών αυτών περιβαλλόντων (ή των διατάξεων) με τις σωματικές επιτελεστικές χωρικές πρακτικές.
Τα πλαίσια της εικαστικής δουλειάς περιλαμβάνουν, τον τακτικό σχεδιασμό των εγκαταστάσεων (κινητών, φορητών, σταθερών) σε διαφορετικούς τόπους με διαφορετικά δεδομένα τον σχεδιασμό των ίδιων των *οντοτήτων* - διατάξεων[2] ως ένα (τεχνο)*μπρικολάζ* συναρθρώσεων συσκευών και μερών, με την απαιτούμενη τεχνολογική ολοκλήρωση (πάνω σε υπάρχοντα λογισμικά).
Παράλληλα επιχειρούνται (εφευρετικές) τεχνικές ενσωματώσεων και δημιουργίας ψηφιακών και αναλογικών διεπαφών επικοινωνίας.
Σε κάθε δουλειά από την μια έκδοση Cipo_ στην επόμενη, επιχειρείται η αναδιάταξη των μερών και η τροποποίηση των στοιχείων σύμφωνα με τον ρόλο και την τακτική που σχεδιάζεται να επιτελέσει η επόμενη παρέμβαση, πάνω στην ιδέα της ενημερωμένης έκδοσης, χρησιμοποιώντας σε μεγάλο βαθμό επαναχρησιμοποιημένα (και μεταχειρισμένα) στοιχεία[3].
Το εικαστικό πρόγραμμα Cipo_ (με δυνατότητα ανοικτής συμμετοχής) χειρίζεται τις έννοιες της αυτοδύναμης διαχείρισης, της αυτο-οργάνωσης στο επίπεδο της εγκαθίδρυσης και παρεμβολής αυτοθεσμιστικού πλαισίου, της διάθεσης, της αυτοδιάθεσης και της ανάληψης πρωτοβουλιών από την πλευρά των συμμετεχόντων.
Επιδιώκεται η υλοποίηση οργανωμένων γεγονότων (παραστάσεων) είτε ανοικτών επιτελέσεων στις πραγματικές συνθήκες (της πόλης) (στη βάση των τακτικών μέσων) για την σύσταση κοινών σχεσιακών τόπων, πάνω στην κεντρική ιδέα του *νομαδικού παρασιτισμού* (στάση -μετακίνηση) ως μια αναπτυσσόμενη τοποειδική (αποεδαφικοποιημένη) σχέση εγγύτητας με τις τοποθεσίες.

Α. παρασιτικές διαλογικές παρεμβάσεις cipo_

Μια σειρά πράξεων τεχνολογικής και εννοιολογικής προσαρμογής, αυτοσχέδιων πειραματικών διαλογικών διατάξεων στο πρόγραμμα Cipo_ ακολουθούν τη λογική των παρεμβατικών τακτικών δράσεων που επεκτείνονται στην πραγματική ζωή.
Η υλοποίηση των διατάξεων και των εγκαταστάσεων Cipo_ προϋποθέτει πάνω σε αντικείμενα πράξεις ανάγνωσης και τροποποίησης όσο και πράξεις προσωρινής συμβίωσης μαζί τους (τεχνοσώμα), και προέρχονται από την ενσωμάτωση χαμηλής τεχνολογίας και προηγμένης προσιτής τεχνολογίας, με την υιοθέτηση πρακτικών (DIY).
Προσανατολίζονται στη διερεύνηση συγκυριών διεπαφής που οδηγούν στις ανοικτές (χωρίς-τέλος), ενεργές, προσωρινού περιεχομένου επιτελέσεις, για την ανάδυση κοινών τόπων.
Οι χαμηλού κόστους τεχνολογίες των αυτόματων παιχνιδιών που βασίζονται τεχνολογικά

στην (πλατφόρμα) Lego Robotics[4], και τα κοινά μηχανικά εξαρτήματα του υπολογιστή και άλλων συσκευών τροποποιούνται και γίνονται συναρμογές και ενσωματώνονται στην κεντρική μονάδα του μικροεπεξεργαστή (ρομπότ).
Το Cipo_ πέρα από τις ενεργές χωρικές εγκαταστάσεις με αυτόματες διατάξεις και *οντότητες* που αναλαμβάνουν ανεξάρτητη συμπεριφορά, αποκτά κατά περίπτωση τη μορφή διαλογικών (μικρο)περιβαλλόντων που εσωκλείονται (περιορισμένα σε βιτρίνες) σε εσωτερικευμένους (μικρο)χώρους, αναπαράγοντας μορφές αυτόνομων, έμβιων (οικο)συστημάτων σε έγκλειστες οικολογίες.

Βήματα πράξεων:

.1. Σχεδιασμός τακτικής δράσης.
.2. Σχεδιασμός χωρικών εγκαταστάσεων και ενεργών διατάξεων.
.3. Προσαρμογές (*hardware, software*) (επαναχρησιμοποιημένων ή μεταχειρισμένων από δημοπρασίες στο διαδίκτυο), προγραμματισμός.
.4. Επανασχεδιασμός, αυτοσχέδιες (DIY) και χάκερ πρακτικές, πειραματισμός, δοκιμές, συνδυασμός στοιχείων, τακτικές *μπρικολάζ* (*bricolage*).
Σύνδεση με περιφερειακά κυκλώματα, με διεπιφάνειες, με εξόδους και εισόδους άλλων συσκευών με αυτοσχέδιες δοκιμαστικές επεκτάσεις και με επίσημες και πειραματικές εκδόσεις αισθητήρων[5] (αφής, κίνησης, ήχου).
Παρεμβάσεις σε μικρο-ηλεκτρονικά κυκλώματα (συνδυασμός ψηφιακού –αναλογικού), σύνδεση -συνάρθρωση με ηλεκτρικές συσκευές με ηλεκτρονικά μικροκυκλώματα και μηχανισμούς υπολογιστών.
Πειραματισμοί για εφικτές λύσεις, μέσα από τη χρήση επίσημων συμβατών εκδόσεων αισθητήρων (είσοδοι) και άλλων μικρο-ηλεκτρονικών κυκλωμάτων που προσφέρουν διασύνδεση και ενσωμάτωση σε συσκευές.
.5. Προγραμματισμός
.6. Λογισμικό (μετατροπές και ενημέρωση εκδόσεων για εγκατάσταση σε νεότερα λειτουργικά περιβάλλοντα /*net-book*, εισαγωγές αρχείων στο λειτουργικό).
.7. Ολοκλήρωση προγραμματισμού, σχεδιασμός, παροχή οδηγών, (DIY) εγχειρίδιων.
.8. Επανασχεδιασμός, μετρήσεις, ρυθμίσεις στις συνθήκες των νομαδικών αλληλεπιδράσεων με το κοινωνικό περιβάλλον.

Ειδικότερα:
Η μονάδα RCX επικοινωνεί με υπέρυθρες ακτίνες IR (*Infra Red*) με το περιβάλλον του υπολογιστή όπου προγραμματίζεται η συμπεριφορά του ρομπότ.
Η έρευνα περιλαμβάνει την ενσωμάτωση συμβατών τύπων αισθητήρων μετά από δοκιμές, σε συνδυασμό με αυτοσχέδιες παρεμβάσεις, με βάση τις προϋποθέσεις επικοινωνίας ανάλογα με το είδος της δράσης που σχεδιάζεται σε σχέση με τις συνθήκες που επικρατούν σε κλειστά περιβάλλοντα ή σε ευρύτερους ανοικτούς χώρους. Οι δοκιμές αυτές αφορούν μεμονωμένες αποκρίσεις είτε συνδυασμένες αντιδράσεις σύμφωνα με τον ρυθμιζόμενο ερεθισμό (φωτοευαισθησία, ηχοευαισθησία) και επιλογές κίνησης σε μοτέρ ανάλογα με την ισχύ ή την ενέργεια. Η ολοκλήρωση της τεχνολογίας στις εικαστικές δουλειές αφορά την ενσωμάτωση αναλογικών συσκευών, την τροποποίηση υπολογιστών, και την ενημέρωση λειτουργικών. Το περιβάλλον συγκρίνεται με ανάλογες επόμενες καινοτόμες εξειδικευμένες τεχνολογίες διάδρασης που συνενώνουν, τις οπτικές τέχνες, τις σωματικές τέχνες (*περφόρμανς*) και τον σχεδιασμό αντικειμένων, επιτρέποντας συνθήκες υλοποίησης συζεύξεων με σώματα και πράγματα.

Η έρευνα (σε εξέλιξη από το 2002) με τίτλο *΄σύγχρονος παρασιτισμός σε κλειστά & ανοικτά*

συστήματα - το αυτοματοποιημένο τεχνητά νοήμον αντικείμενο΄ Cipo_, ξεκίνησε από αφορμές συμμετοχικών εγκαταστάσεων σε γεγονότα και φεστιβάλ τέχνης – τεχνολογίας.
Υποστηρίζει τις πρακτικές του σχεδιασμού διαλογικών περιβαλλόντων από ρομποτικές διατάξεις και την εγκατάσταση ενεργών προσαρμοστικών δράσεων στον τόπο, σε εξάρτηση με τις υποδομές, το μεταβαλλόμενου του χώρου από τους συμμετέχοντες, την άμεση σε πρώτο χρόνο διάδραση, πάνω στη βασική ιδέα ότι ο χώρος παράγεται επιτελεστικά, επιτελώντας τα υποκείμενα που τον παράγουν[6].
Οι παραλήπτες (αποδέκτες) μετατρέπονται σταδιακά σε συμπαραγωγούς των δράσεων μέσα από την εξελισσόμενη (συμμετοχική) διαδικασία και τις παιγνιώδεις κ.α. συμπεριφορές τους.

Οι εγκαταστάσεις των δράσεων Cipo_ σε διαφορετικούς χώρους όπου φιλοξενήθηκαν, στα πλαίσια ανεξάρτητων γεγονότων, υλοποιούν τάξεις επικοινωνίας ρομπότ αντικειμένων, -υποκειμένων, -χώρου, πάνω στην ιδέα ότι μια συνάρθρωση υλικών μερών και η επαφή τους με το ανθρώπινο σώμα μπορούν να αποτελέσουν εναλλακτικές για τη φαντασία.
Καταλαμβάνουν προσωρινά υπάρχοντες αδρανείς τόπους. Αναπτύσσουν εναλλακτικά σχέδια εκτελέσεων αναδύοντας την εαυτότητα των συμμετεχόντων.

Οι μορφές των σωματικών επιτελέσεων αναπτύσσονται σε έναν (προετοιμασμένο) υβριδικό χώρο[7] συνδυασμένο με (φανερές ή απόκρυφες) διάχυτες τεχνολογικές υποδομές.
Οι εκτελεστές (ισότιμα μέλη της εγκατάστασης) αναπτύσσουν μια εξελισσόμενη συνομιλία με την κάθε *οντότητα* διαμορφώνοντας και εξελίσσοντας διαλογικά (την ασταθή συμπεριφορά της).
Η ανθρώπινη παρουσία κινητοποιείται σε έναν ενεργό εξελισσόμενο πραγματικό τόπο καθορίζοντας ελεύθερα το περιεχόμενο της σχέσης που επιδιώκει να έχει με τη διάταξη[8].
Αρκετές σωματικές επιτελέσεις σε πραγματικό χρόνο συμβαίνουν μέσα από άμεσα σενάρια (δίχως χορογραφία) και χωρίς να χρειάζεται προηγούμενη εμπειρία από τους συμμετέχοντες.
Οι αλληλενέργειες του προγραμματισμένου (μικρο)υπολογιστή βασίζονται στην αμφίδρομη μεταφορά των πληροφοριών από το ένα μέρος του διαλογικού συστήματος στο άλλο.
Οι ανταλλαγές αυτές αναπτύσσονται παράλληλα με την εξερεύνηση νέων ορίων (του εαυτού, της ταυτότητας, του οργανισμού κ.α.) μέσα από ελεύθερες, αδόμητες, αυτόματες (ιδιότυπες, προσωπικές) επικοινωνιακές πράξεις που εκτελούνται σε κοινούς χώρους στην (*-μεταξύ*) κυριολεκτική ζωή.

Στα πλαίσια των οργανωμένων παραστάσεων πραγματικού χρόνου οι αυτόματες χειρονομίες και οι αυτοσχεδιασμοί (που συχνά έχουν υποτυπώδες σενάριο) διεκδικούν πρωτοτυπία σε αμφίδρομα, μη-αναστρέψιμα συμβάντα. Παράλληλα στο ίδιο πλαίσιο κατά περίπτωση μπορούν να παρεμβάλλονται απρογραμμάτιστες συμπτωματικές συμμετοχές.
Η διαλογική επικοινωνία αποβλέπει στην επιτελεστική παραγωγή κοινών χώρων της *οντότητας* με τους συμμετέχοντες στις συνθήκες της διάχυτης σωματικότητας.
Το ειδικότερο ενδιαφέρον του σχεδιασμού των δράσεων επικεντρώνεται:
.1. Στη μετάβαση σε ΄ανοιγμένους΄ χρόνους από μια κατάσταση σε μια επόμενη μέσα από την ενίσχυση κάποιας φυσικής και αντιληπτικής πράξης.
.2. Στα υλικά στοιχεία που γίνονται φορείς των διαδράσεων και δομικά στοιχεία επικοινωνίας και διεπαφής (ηθοποιοί ή χαρακτήρες) των σωματικών εμπειριών με την τεχνολογική πλατφόρμα.
.3. Στην ανάμειξη εικαστικών επιτελεστικών τακτικών (που οικειοποιούνται το δώρο ή το παιχνίδι) στη βάση της κοινωνικής επαφής και της αλληλεπίδρασης με την ετερότητα (τις υβριδικές *οντότητες*) και τον τόπο, παρεμβαίνοντας επίσης στη μορφή τεχνοπολιτικού μέσου.

το εικαστικό πρόγραμμα Cipo_

Το εικαστικό πρόγραμμα Cipo_ εγκαθιστά ΄ανοικτές΄ και ΄ατελείς΄[9] στην εξέλιξή τους διαδράσεις, οι οποίες βασίζονται στον χρόνο και επιδιώκουν την ενεργή συνεισφορά των συμμετεχόντων και τη ζωτική ενέργεια της σωματικής τους παρουσίας που προτρέπονται ως ενεργοί συμπαραγωγοί. Συνεισφέρουν ως κεντρικοί ομοσυντάκτες στα περιβάλλοντα των προπαρασκευασμένων εγκαταστάσεων, με αυθόρμητες επιτελεστικές παρεμβάσεις και παραγωγές ελεύθερων αποτελεσμάτων από σωματικά ενεργήματα που εκδηλώνονται δίχως - κατάληξη.
Ενσωματώνει (το πρόγραμμα Cipo_) τις οπτικές ενός (σύγχρονου) θεωρητικού λόγου που προβάλουν διεθνείς πλατφόρμες τέχνης – τεχνολογίας[10].
Ο πρώτος πόλος των διαλογικών εγκαταστάσεων Cipo_ αποδίδει έμφαση στις μετα-παραγωγές και στις τροποποιήσεις των διατάξεων, ενώ ο δεύτερος πόλος ενεργοποιεί ανοικτές συνομιλίες οι οποίες επιτελούν κοινούς τόπους σε επιτόπιες δράσεις που αποδίδουν έμφαση στη συμμετοχή και στην άμεση σωματική εμπλοκή.
Διερευνούνται, -επικοινωνιακές πρακτικές της τέχνης οι οποίες βασίζονται στις έννοιες του τεχνοσώματος, της παρασιτικής μετακίνησης και της επιτελεστικότητας, -διαδικασίες παραγωγής χώρου μέσα από τις συνθήκες της μεταβολής, του εφήμερου, της εντοπισμένης (παρασιτικής) κινητικότητας (στάση - μετακίνηση), διαλογικών (διαμοιρασμένων) προσωρινών χώρων ανταλλαγής.

Η οριακή έννοια του τεχνοσώματος αντιπαραθέτει στοιχεία ετερότητας, αποδυναμώνοντας τις προκαταλήψεις σε σχέση με την κανονικότητα, τη σταθερή ταυτότητα, το οριοθετημένο (κοινωνικό) φύλο και τα στερεότυπα όρια φυσικού - τεχνητού.
Θέτονται διαδράσεις διευρυμένων μορφών ΄ζωής΄ (στον χώρο και στον χρόνο) σε σωματικές παραστάσεις και προσωρινές εγκαταστάσεις με αυτόματες μονάδες ρομπότ που αποκτούν μορφές: παροδικών υβριδικών περιβαλλόντων, *τεχνητών οργανισμών* σε νομαδικές (διαλογικές) διατάξεις.
Αν με τις αισθήσεις μας αντιλαμβανόμαστε τα γεγονότα γύρω μας και τις ποιότητες του χώρου, η επαύξηση αισθήσεων εξειδικευμένα, ανάγει την πραγματική χωρική εμπειρία στην κατάσταση του αληθινού για το κάθε υποκείμενο μεταβάλλοντας την πραγματικότητα της συνολικής κατάστασης (νοημοσύνης) του σώματος.
Ορισμένες εναλλακτικές δυνατότητες διάδρασης μεταβάλλουν τις παραδοσιακές σχέσεις επαφής με τα αντικείμενα (τα οποία διεκδικούν ρόλους ηθοποιών) προς (ρευστές), ανολοκλήρωτες, μη-οριστικές και εξελισσόμενες σχέσεις, οι οποίες λαμβάνουν χωρικές διαστάσεις συγκρότησης *κοινών-και-σε-απόσταση* χώρων.

Οι διατάξεις Cipo_ εγκαθιστούν τύπους διαλογικών διαδράσεων σε διαφορετικές κλίμακες χώρων. Στις παραστάσεις με ρομπότ θέτουν μεταβαλλόμενα πλαίσια διαδράσεων ενώ στις μορφές των τακτικών δράσεων (μέσα από διαλογικές υβριδικές εγκαταστάσεις, μετακινούμενες διατάξεις, και (μικρο)περιβάλλοντα τεχνητών οντοτήτων /*οργανισμών*), υλοποιούν επιτελέσεις για τον δημόσιο χώρο.
Προέρχονται από αυτοσχέδιες (DIY *do-it-yourself*) δοκιμαστικές χάκερ διαδικασίες (*hacking*)[11], από συναρθρώσεις μέσων και μερών που οδηγούν σε ανιστορικές

μεταπαραγωγές (χωρίς προηγούμενο) και σε βιώσιμες πράξεις αποαναπτυγμένων αισθητικών παρεμβάσεων (επιδιόρθωσης, επανάχρησης, ανακύκλωσης, ανακατασκευής, τροποποίησης, εξάρθρωσης).
Αναζητούνται πρωτότυπες αειφόρες εκφράσεις, ανθεκτικές στους περιορισμούς των παραδοσιακών Κέντρων στην τέχνη και στην ΄καινοτόμο΄ τεχνολογική τυποποίηση, από συνδυασμούς, χαμηλών και υψηλών τεχνολογιών (*low tech, hi tech*), ψηφιακών και αναλογικών, μέσα από τις τακτικές της επαναχρησιμοποίησης, της ανακύκλωσης, και της επιδιόρθωσης.

Οι αυτοθεσμιστικές τακτικές του προγράμματος Cipo_ αφορούν: -πράξεις (αυτο)οργάνωσης στις λογικές του αυτοδύναμου σχεδιασμού (προγραμματισμός, πόροι) και στις λογικές της αυτοδιαχείρισης σε επίπεδο προγράμματος δράσεων (συνδιοργάνωση γεγονότων, συνεργασίες, ανεξάρτητες δράσεις), -πράξεις αυτοδιάθεσης (ανταλλαγή, συνομιλία, συνεισφορά), -πράξεις διανομής (δημόσιος χώρος, διαδίκτυο) στις λογικές της διάχυσης της πληροφορίας (διαμοιρασμός, ανταλλαγή, τεκμηρίωση) (της διακίνησης και της επικοινωνίας) σε κοινότητες, στο διαδίκτυο και στις λογικές τακτικών μέσων (που συμπεριλαμβάνουν την παραγωγή εγχειρίδιου οδηγιών: *How-to-make, DIY- do-it-yourself, Instructions, Manual*).
Παράλληλα οι συνεργατικές λογικές ενθαρρύνουν τα μέλη που συμμετέχουν, -σε συμπεριφορικά ενεργήματα και αυτόματα αποσπάσματα, -σε ελεύθερες παρεμβάσεις, -σε επιτελεστικές σωματικές χειρονομίες (σε αυτοσχεδιασμούς), -σε ολοκληρωμένες εκτελέσεις (σε παραστάσεις).

Τα τελευταία χρόνια μετακινούμενες διαλογικές αυτοσχέδιες διατάξεις Cipo_ (*τακτικά τεχνοπολιτικά μέσα*) περιφέρονται στην πόλη ως *ενεργά κοινωνικά αντικείμενα* που επιδιώκουν συμμετοχικές, προσωρινές, διεσπαρμένες, τοπικές, μη- συνεκτικές παρεμβάσεις μετακινούμενων περιοδικών συμβάντων δρόμου (χωρίς πρόγραμμα).
Προσεγγίζουν ευαίσθητους πολιτικά αστικούς χώρους και διαπραγματεύονται την ανθρώπινη παρουσία με νομαδικές ρευστές μετακινήσεις (απεδαφικοποιημένες πορείες).
Οι διατάξεις σχεδιάζονται ως μετακινούμενες ή φορητές για την προσέγγιση ευαίσθητων πολιτικά αστικών χώρων σε μετακινούμενα ασχεδίαστα γεγονότα άμεσης σωματικής εμπλοκής στη μορφή επιτελέσεων χωρίς συνοχή, που συμπεριλαμβάνουν (-νομαδικές συλλογικές *περφόρμανς* από αυτόματες προσωπικές χειρονομίες, -ελεύθερες παρεμβολές, αυτοσχεδιασμούς και προσωπικά ενεργήματα, -επιτελεστικές επαναλήψεις).
Υλοποιούν τύπους ανεπίσημης διαλογικής επικοινωνίας αμφίδρομου χαρακτήρα με ελεύθερες, απρογραμμάτιστες και ασταθείς μορφές αλληλεπιδράσεων που ενισχύουν τα συμβάντα της καθημερινής αστικής εμπειρίας, στη δημόσια σφαίρα[12].

Το πρόγραμμα Cipo_ ενθαρρύνει:
- διεγέρσεις *οντοτήτων* (τεχνο-διατάξεων) που αναλαμβάνουν αποστολές ως πράκτορες σε δυσπρόσιτους τόπους.
- εξερευνήσεις των χαρακτήρων του δημόσιου χώρου και των ορίων δυνητικών χώρων.
- ενεργοποίηση περιεχομένων τόπων-σε-ύπνωση (σε-λήθαργο) για την ανάδυση νέων συνθηκών ή αντιφάσεων από τον προσωρινό διαλογικό μετασχηματισμό τους.
- συνεργατικές εκτελέσεις σωματικών δράσεων (στο δημόσιο χώρο) για την επανα-

οικειοποίηση ή τη δημιουργία κοινών-τόπων που ανοίγονται από μια σειρά ανεξάρτητων συμπεριφορών, απτικών προσεγγίσεων, ελεύθερων αυτοσχεδιασμών, οι οποίες οδηγούν σε (αυτο)ανακαλύψεις της μεταβαλλόμενης εαυτότητας (αυτοαντίληψη).
- αναμείξεις σωμάτων σε περιβάλλοντα ήχου (δίχως-τέλος) που επιτελούνται διαλογικά.
- συναρμογές αυτοματοποιημένων μερών (ανάστροφης λειτουργίας) που διαχειρίζονται εισαγωγές πληροφορίας μετατρέποντας τις ανθρώπινες τελέσεις σε αόριστες (ασαφείς) αναδράσεις ή απρόβλεπτες αντιδράσεις μηχανικών επεκτάσεων.
- μεταβολές (τεχνο-)περιβαλλόντων σε τόπους διεπαφής με την επιθυμία συγκρότησης κοινών-τόπων.
- μετατοπίσεις (μεταθέσεις) της διαμοιρασμένης σωματικής (τηλε)παρουσίας σε υλικά υποστρώματα.
- συγχωνεύσεις του εννοιολογικού, με το αντιληπτικό και το υλικό, και της σωματικής εμπειρίας με την αποσωματοποιημένη.

Το πρόγραμμα Cipo_, πέρα από τις τακτικές μέσων (DIY, χάκερ, τεχνοσώμα) προσεγγίζει θεωρητικά και τακτικά:
.1. την αμφίσημη έννοια του *παρασιτισμού*[13] που κατανοεί το *παράσιτο* ως διεγέρτη, παρεμβολέα, υποκλοπέα, διακόπτη και παράγοντα προστασίας (Serres, 2009), με σχεσιακό και ρυθμιστικό ρόλο για τον χώρο του, και από την άλλη πλευρά ως έμμεσου και καταχρηστικού, που προκαλεί κρίσεις και επιμελημένο θόρυβο και αταξία[14].
Το παράσιτο είναι ένα οιονεί αντικείμενο ή υποκείμενο που εμφανίζεται ως εξαίρεση αποτελώντας συμβάν και άπειρη πολλαπλότητα.
.2. την οριακή (ανοίκεια) έννοια του *τεχνοπολιτικού σώματος*[15] (*cyborg*) που προβάλλει στοιχεία ετερότητας, της σταθερής ταυτότητας και του οριοθετημένου κοινωνικού φύλου σε αλληλεπίδραση με τις σωματικές *επιτελεστικές πρακτικές*.
.3. την έννοια της *μεταπαραγωγής*[16] (Bourriaud, 2002) ως μια διαδικασία εισαγωγής νέων πλαισίων σε προϋπάρχοντα πράγματα.
.4. την έννοια της *σχεσιακότητας* (παράλληλα σε μια κριτική αποτίμηση της *σχεσιακής αισθητικής*[17]) (Bourriaud, 1998) κάτω από την επικέντρωση στο σχεσιακό περιβάλλον που αναδύεται από τις αληθινές επιτελέσεις των καθημερινών κυριολεκτικών (κοινωνικών) πράξεων (παίζοντας, τρώγοντας, διαμένοντας, διαβάζοντας, συζητώντας).
.5. την έννοια της *ανοικτής δουλειάς* (Eco, 1989) πέρα από την μοντερνιστική ανάλυση στην προκαθορισμένη επικοινωνία του ελεύθερου ερμηνευτή και του παθητικού δέκτη, αλλά στη βάση της μη-τετελεσμένης επέκτασης από τον ομοσυντάκτη (συμπαραγωγό) και τον ενεργό συμμετέχοντα (εκτελεστή).

παρασιτισμός

Στο περιβάλλον των εγκαταστάσεων Cipo_ εμφανίζεται μια αναπτυσσόμενη μορφή ανθρώπινης επικοινωνίας με *΄έξυπνα΄* αντικείμενα και (υβριδικές) συναρμογές. Συμπεριφέρονται ως αυτόνομοι[18] ζωντανοί οργανισμοί που μεταβάλλουν τη γεωμετρία τους και προσαρμόζουν την παρουσία τους σε παρασιτικές μορφές εξελισσόμενης ΄κοινωνικότητας΄ με το περιβάλλον τους[19], οι οποίες αντιστοιχούν σε μορφές *κοινωνικής*

μεμβράνης, όπως στα μικροσκοπικά έμβια συστήματα[20].

Στις εγκαταστάσεις Cipo_, ο μικρουπολογιστής (ρομπότ) ενεργοποιείται και ΄τρέφεται΄ από βίντεο και ήχους που είναι τα προϊόντα της μεσολαβημένης δράσης του.
Οι εικονο-ροές και οι ήχοι παράγονται συμμετοχικά και χρησιμοποιούνται ως στοιχεία διεπαφής, υλικού περιβάλλοντος ή τόπου κατοίκησης του *οργανισμού* όσο και των εκτελεστών.
Ο παρασιτικός *οργανισμός* καθοδηγείται στη δίχως-τέλος δράση του από εικόνες (ή ήχους), παρεμβαίνοντας παραμορφωτικά μέσα από το σύστημά του και ανταλλάσοντας επόμενες αναπαραγωγές (αναμεταδόσεις)[21].
Η κατοίκιση των παρασιτικών *οντοτήτων* στο περιβάλλον της βίντεο προβολής παράγει έναν τύπο μεσολαβημένης εμπειρίας για τον συμμετέχοντα (*περφόρμερ*), η οποία εξελίσσεται διαλογικά στους *κοινούς-και-σε-απόσταση* τόπους μεταξύ του τεχνήματος και του εκτελεστή.

περιγραφή ρομποτικής εγκατάστασης: cipo_03

Στη ρομποτική χορευτική εκτέλεση, εγκατάσταση cipo_03, οι συμμετέχοντες ανακαλύπτουν τα όρια ενός διευρυμένου σωματικού χώρου που επεκτείνεται δυνητικά προς μια ανάμικτη (διάχυτη) πραγματικότητα.
Οι συμμετέχοντες αλληλεπιδρούν με τους τόπους ήχων που οι ίδιοι παράγουν[22] στο ενεργό πεδίο, σε οριοθετημένες *ευαίσθητες* περιοχές που αντιστοιχίζονται με διαφορετικής κλίμακας προγραμματισμένους ήχους, οι οποίοι ενεργοποιούνται και αναπαράγονται στις σωματικές επιτελέσεις.
Αυτές οι επιτελέσεις κατασκευάζουν τις πρωτότυπες υποκρούσεις, τις συνοδείες των ηχητικών εκπομπών από τις διεπαφές των συμμετεχόντων στο χώρο, που νοηματοδοτούν και σημαδεύουν τους τόπους με τις δράσεις τους.
Ο πολλαπλασιασμός των θέσεων από τις ενεργητικές σωματικές τους στάσεις, συνθέτουν ηχητικές επαναλήψεις μέσα από μια γκάμα ηχητικών αποσπασμάτων.

Η επιδαπέδια βιντεο-προβολή που λειτουργεί ως διεπαφή και κατοικία για το ρομπότ, είναι αποτέλεσμα της αναμετάδοσης των σωματικών επιτελέσεων που κατοπτεύονται σε πραγματικό χρόνο, παράγοντας τον οριοθετημένο τόπο κατοίκισης του ρομπότ (των ρευστών εικόνων) που είναι προς εξερεύνηση από την δράση του.
Οι μεταβολές στη φωτεινότητα της βιντεοπροβολής, προκαλούν ερεθισμούς στον αισθητήρα του μικρουπολογιστή (της μονάδας ρομπότ) που αντιδρά στις διεγέρσεις του αισθητήρα (ρυθμισμένου στις ιδιαίτερες συνθήκες φωτεινότητας) ωθώντας το παρασιτικό αυτό αντικείμενο σε αναδράσεις οι οποίες το εξαναγκάζουν σε χορογραφίες.
Μια ενσωματωμένη κάμερα (διαδικτύου) στον ελαφρύ αλουμινένιο σκελετό της *οντότητας* αναμεταδίδει βίντεο από το ΄οπτικό βλέμμα΄ του ρομπότ.
Οι οπτικές από την ρομπότ *οντότητα* αναμεταδίδονται σε οπίσθια βίντεο-προβολή (*back projection*) σε μια κατακόρυφη διαχωριστική επιφάνεια που είναι αμφίδρομα ορατή και ορίζει τους δύο τόπους των επιτελέσεων, του ρομπότ και των συμμετεχόντων (χορευτών ή άλλων).

Η διπλής όψης ημιδιάφανη επιφάνεια προβολής λειτουργεί ως διεπαφή (εργαλείο επικοινωνίας) και παράλληλα ως περιβάλλον πλοήγησης, μέσα από το οποίο οι χορευτές αποκτούν επίγνωση της οπτικής του ρομπότ, προσπαθώντας να το κατευθύνουν και να το χειριστούν διευθύνοντας την δράση στο κοινό διάμεσο της προβολής της κατακερματισμένης παρουσίας του.
Το υλικό περιβάλλον της (διεπαφής) υποστηρίζει την άμεση διαλογική επικοινωνία μαζί του.

Οι συνεχόμενες αλλαγές των θέσεων του ρομπότ στο περιβάλλον του ως αποτέλεσμα των αναδράσεών του και των τυχαίων σεναρίων που ενεργοποιούνται από τις βίντεο εικόνες που του στέλνει ο εκτελεστής (προσπαθώντας ταυτόχρονα να το διευθύνει ως χειριστής) παράγουν διαρκώς νεότερες φευγαλέες οπτικές θραυσμάτων (βίντεο εικόνες) στο διάμεσο της προβολής.
Οι συμμετέχοντες επίσης σε κάποιον βαθμό προσπαθούν να διευθύνουν την κίνηση του ρομπότ έχοντας επίγνωση της θέσης του μέσα από αυτές τις αποσπασματικές επιστροφές βίντεο εικόνων (χαμηλής ανάλυσης για το διαδίκτυο συχνά με σπασμένη κίνηση) που αποστέλλονται και προβάλλονται στην κάθετη προβολή, από το οπτικό σύστημα της παρασιτικής *οντότητας*.
Το ρομπότ κοινοποιεί (με τη σειρά του) την παραλλαγμένη, αποπροσανατολισμένη οπτική του κατοικώντας τις βίντεο-προβολές που του προσφέρει (και το τροφοδοτεί) ο χειριστής του (στην κάτοψη του χώρου δράσης του), διαιωνίζοντας έτσι τη βιωσιμότητα του συστήματος.

Με βάση τον τρόπο που σχεδιάζεται η εγκατάσταση σε διαφορετικούς χώρους έχουμε κατά περίπτωση:
.1. Η αμφίδρομη (διπλής όψης) επιφάνεια διεπαφής να μεσολαβεί διαχωρίζοντας τους δύο τόπους των επιτελέσεων, επιτρέποντας την επικοινωνία και τον έμμεσο σωματικό χειρισμό από απόσταση του ρομπότ (το οποίο τείνει να επιτελέσει ανεξάρτητες δράσεις από τυχαία σενάρια που εκτελούνται στο λειτουργικό του).
.2. Η επιφάνεια διεπαφής μπορεί να απουσιάζει και να παίρνει την θέση της, είτε ένα μόνιτορ, είτε να αφαιρείται η δυνατότητα του ελέγχου της οντότητας από το οπτικό της σύστημα (του ρομπότ) και ο χειρισμός της να επιχειρείται απευθείας σωματικά από τον εκτελεστή. Η βίντεο προβολή σε αυτή την περίπτωση μπορεί να συμμετέχει στον χώρο ως ένα ενσωματωμένο περιβάλλον βιντεο-εγκατάστασης.

Η παρασιτική δράση σε κάθε περίπτωση είναι εξαρτημένη από τον εκτελεστή, ενώ το ασταθές, κινούμενο, ρευστό περιβάλλον της προβολής που αναλογεί στην ιδιότυπη όραση του οργανισμού (του παράσιτου), επιχειρείται να χειριστεί μέσα από τη μεσολαβημένη προβολή του.

ειδικότερα:
Η εγκατάσταση cipo_03 σχεδιάστηκε για τέσσερις περιπτώσεις διαφορετικών τόπων όπου φιλοξενήθηκε διατηρώντας τα βασικά τεχνολογικά στοιχεία της.
Τα ποσοτικά μεγέθη (του ήχου και του βίντεο) αποτελούν κλίμακες διαφοροποίησης της κάθε εγκατάστασης διαμορφώνοντας τις μορφές της αλληλεπίδρασης σύμφωνα με τις ιδιαίτερες συνθήκες των τόπων (όσο και το γενικότερο πλαίσιο συμμετοχής του ρομπότ –

χαρακτήρα).
Οι εγκαταστάσεις αυτές πρόβαλλαν ως ευκαιρίες πειραματισμού, κάτω από την αίσθηση ότι εγκαθιστούσαν ένα αυτόνομο περιβάλλον που κινητοποιούσε τη φαντασία διακόπτοντας τη συνέχεια με συμβάντα συνεργατικών ή προσωπικών εκδηλώσεων.
Οι ατομικές προθέσεις των συμμετεχόντων, σταδιακά, μετατρέπονταν σε ομαδικές συνεργασίες που ενισχύονταν όσο εντείνονταν πειραματισμοί στα περιβάλλοντα των ήχων και των προβολών που επιδρούσαν στους συμμετέχοντες ως κοινοί πραγματικοί δυνητικοί ουτοπικοί τόποι.
Οι κινήσεις τους σε συνδυασμό με οπτικοακουστικά αποτελέσματα μετέτρεπαν τον πραγματικό χώρο σε πεδίο ζωντανής δράσης.
Η εγκατάσταση αποκτούσε διαφορετικές μορφές, άλλες φορές ήταν θεατρική, ανοικτή, αδιαχώριστη, ενώ σε άλλες περιπτώσεις επιμερίζονταν σε μικρότερες περιοχές και περιορίζονταν από προβολές.
Ο τρόπος της εγκατάστασης ενθάρρυνε διερευνήσεις, προτρέποντας σε ιδιωτικές συμπεριφορικές επιτελέσεις, σε ελεύθερους αυτοσχεδιασμούς, σε ανολοκλήρωτα, ακαριαία περιστατικά και αποσπασματικές συνοπτικές, πάνω στην ώρα, αντιδράσεις.

περιγραφή: cipo_04

Το ΄μυοσκελετικό΄ Cipo _ 04 αποτελεί την επόμενη έκδοση του Cipo _03 που δέχθηκε *ανατομικές* βελτιώσεις προκειμένου να αποκτήσει μεγαλύτερο ύψος.
Εξαιτίας του νέου μεγέθους του και λόγω της πιο όρθιας στάσης του, το κέντρου βάρους του μετατοπίστηκε πιο ψηλά και χρειάστηκαν νέοι αρθρωτοί αλουμινένιοι βραχίονες με πλαστικούς συνδέσμους (δετικά) ως τένοντες, για να αναλάβουν τις δυνάμεις αδράνειας πάνω στην κίνησή του, οι οποίες θα το ανέτρεπαν εξαιτίας της ορμής του διαφορετικά.
Ο σκελετός του μπορεί να παραμορφώνεται ελαστικά, διαθέτοντας παράλληλα από τον σχεδιασμό του μια ευαίσθητη οριακή ισορροπία πάνω στον μπροστινό άξονα της ρόδας του (που είναι χωρίς κίνηση).
Η αδράνεια της ορμής που αναλαμβάνουν να αποσβέσουν τα ελαστικά αυτά μέρη τελικά εξισορροπώντας τον ελαφρύ αλουμινένιο σκελετό του, απορροφώντας τις δυνάμεις ανατροπής, επιτυγχάνεται από την συμβολή του ελαστικού αυτού μηχανισμού.
Οι νεότερες *΄ορθοπεδικές΄* μετατροπές επέτρεψαν διαφορετικές λειτουργικές συμπεριφορές στον *οργανισμό* αλλάζοντας τον προγραμματισμό του προς:

.1. Τον συντομότερο χρόνο αντίδρασης, της λήψης της απόφασης και της μετάδοσης της κίνησης αναδραστικά.
.2. Την αύξηση παρεχόμενης ενέργειας αποδίδοντας μεγαλύτερη ισχύ και ταχύτητα με αποτέλεσμα την βελτίωση των επιδόσεών του.
.3. Την μεγαλύτερη ευαισθησία (του αισθητήρα του) σε μια ευρύτερη (γκάμα) περιοχή συχνότητα ερεθισμάτων για τη βελτίωση της αίσθησης της επικοινωνίας με το περιβάλλον.
.4. Την τυχαιότητα των αντιδράσεών του, προς μια ασαφή πολλαπλότητα επιλογών, που συνδέει τη συμπεριφορά του με εκείνη ζωντανών οργανισμών.
Ο προγραμματισμός του με το στοιχείο του τυχαίου επιτρέπει μεγαλύτερη ποικιλία ή

απροσδιοριστία αποκρίσεων (προσφέροντας ενδεχομενικότητα στην συμπεριφορά του και πολλαπλότητα στις αντιδράσεις του), -μέσα από μια μεγαλύτερη γκάμα επιλογών που εμπλουτίζουν το ρεπερτόριο του (ή την ποικιλία των ενεργειών του) πέρα από τον αυτοματισμό.
Έτσι, φαίνεται να προσωποποιείται η σχέση του με τον κάθε συμμετέχοντα σύμφωνα με τη δική του προσέγγιση, δίνοντας από τις μη-αναμενόμενες και απρόβλεπτες αντιδράσεις του, περισσότερο την εντύπωση ζωντανής συμπεριφοράς (ή νοημοσύνης), προκαλώντας την αίσθηση (για τον χαρακτήρα του) ότι πρόκειται για μια πληθωρική προσωπικότητα.
.5. Την αδιάκοπη (χωρίς-τέλος) δράση του που σημαίνει την απόρριψη του κυκλικού επαναληπτικού, περιοδικού Μεσσιανικού ιστορικού χρόνου προς έναν συνεχόμενο χρόνο δίχως-τέλος (χωρίς παύση), ανοικτής διάρκειας, που δεν οδηγεί πουθενά.

Η συνθήκη της αυτονομίας του εκδηλώνεται κάτω από τις επιλογές να εκτελεί τυχαία σενάρια ανάμεσα στα προγραμματισμένα, και να διαχειρίζεται πολλαπλά τις ξαφνικές αντιδράσεις που το ανατροφοδοτούν όταν αλλάζουν οι όροι που επιδρούν από το εξωτερικό περιβάλλον και το επηρεάζουν, διατηρώντας πάντοτε τη βιωσιμότητά του σε νέες συνθήκες, κάτι που προέρχεται από τα (αυτο)οδηγούμενα συστήματα που παρέχουν στον εαυτό τους τη δυνατότητα να (αυτο)διευθύνονται, εξασφαλίζοντας την βιωσιμότητά τους, προς την ομοιοστατική τους ισορροπία.

περιγραφή ρομποτικής εγκατάστασης: cipo_05

Η εικαστική εγκατάσταση Cipo_05 (ή Cibo_05) εμφανίζει αναλογίες με τις φορητές διατάξεις αναψυχής του δρόμου, την μαγική λατέρνα[23] και τα mutoscopes[24].
Σχεδιάστηκε ως μια διαλογική προσωρινή εγκατάσταση, (μικρο-)περιβάλλον για τον δημόσιο χώρο που ερμηνεύει τη σωματική παρουσία σε ποσότητα νέφους (καπνομηχανή), παράγοντας ευμετάβλητους τρισδιάστατους δυνητικούς ρευστούς χώρους από την ανθρώπινη παρουσία. Επιδιώκει ενισχυτικό χαρακτήρα στις τοποθεσίες της εγκατάστασής της σε αδρανείς εξωτερικούς τόπους του αστικού περιβάλλοντος, και εξαρτάται από την διάθεση επικοινωνίας των θεατών απέναντί της, υποστηρίζοντας συμπεριφορές παιχνιδιού και αμφίδρομων διαδράσεων. Η διάταξη μπορεί να επηρεάζεται επίσης από απόσταση, επιτρέποντας έτσι τη συμμετοχή από το διαδίκτυο.

Όταν προσεγγίζεται από τους περαστικούς στο δρόμο, η προσαρμοσμένη στη διάταξη κάμερα διαδικτύου (*web camera*) αυτόματης εστίασης, συλλαμβάνει τις παρουσίες τους και τις προβάλλει στο εσωτερικό (μικρο-)περιβάλλον (στο νέφος) σε μια σμικρυμένη βιντεο-προβολή, διαμέσω οπτικών φακών που προκαλούν την εστιασμένη σμίκρυνσή της (διατηρώντας παράλληλα ευκρίνεια).
Αυτή η προβολή ως φωτεινά ερεθίσματα (σινιάλα) για τον προ-ρυθμισμένο αισθητήρα της προγραμματισμένης μονάδας ρομπότ (τον μικρουπολογιστή) ο οποίος την ενεργοποιεί, και διευθύνει, μέσα από την χάκερ παρεμβολή στο μικροκύκλωμα της καπνομηχανής, μη-γραμμικά, την θερμοηλεκτρική (καπνογόνο) συσκευή.
Το (ροϊκό) κλειστό (μικρο-)περιβάλλον χειρίζεται από τον (παίκτη - συμμετέχοντα) που έχει

πανοραμική οπτική άποψη από μεγεθυντικούς φακούς προς το εσωτερικό του (όπως συνέβαινε στο *mutoscope*). Μια δεύτερη κάμερα διαδικτύου (*web camera*) που βρίσκεται στο (μικρο-)περιβάλλον επισκοπεί το ρευστό αντικείμενο, το οποίο προβάλλεται στην όψη του γειτονικού κτηρίου.

Η συσκευή καπνού παράγει τον υλικό ρευστό ασταθή φορέα της προβολής, πάνω στον οποίο εγγράφονται οι παρουσίες των θεατών (στερεοσκοπικά) σε μια εφήμερη ρευστή γλυπτική η οποία παράλληλα προβάλλεται στην επιφάνεια γειτονικού κτηρίου.
Το υλικό αυτό μέσο του καπνού γίνεται ο φορέας των προβολών που λειτουργεί ως υλικό περιβάλλον διεπαφής με τους θεατές - συμμετέχοντες, και ως ρευστός μεταβαλλόμενος χώρος που διανέμεται στο διαδίκτυο.
Οι επιφάνειες των βίντεο -εικόνων μετατρέπονται σε τρισδιάστατα ρευστά αντικείμενα, προβαλλόμενα στο υλικό μέσο του νέφους που είναι το δυνητικό ενδιάμεσο της πληροφορίας και η γλυπτική διεπιφάνεια της διάταξης[25].
Στα όρια του υλικού και του άυλου, οι πυκνώσεις και οι αραιώσεις του νέφους, στο περιβάλλον της συνομιλίας μεταβάλλονται κάτω από την διαλογική επαφή της σχηματιζόμενης κοινωνικής *μεμβράνης* που συμπεριλαμβάνει τους συμμετέχοντες και τη διάταξη.
Τα νέφη του καπνού που εκπνέονται στο εσωτερικό αυτό (μικρο-)περιβάλλον σε πραγματικό χρόνο, διαμορφώνονται και αποβάλλονται από δύο (2) εξαεριστήρες (ανάστροφους ανεμιστήρες), συνδεμένους με το ρομπότ, που διευθύνονται από την κεντρική μονάδα, απάγοντας τον καπνό προς τον εξωτερικό χώρο στη μορφή του σινιάλου.

περιγραφή ρομποτικής εγκατάστασης: c(2)ipo_06

Το (μικρο-)περιβάλλον C(2)ipo_06 - *οργανισμός* είναι ένα διαλογικό αυτορυθμιζόμενο μουσικό κουτί (ηχητικό και κινητικό περιβάλλον) που ενεργοποιείται από την επαφή μαζί του.
Περιέχει στο εσωτερικό του τέσσερις (4) περιστροφικούς κινούμενους (μικρο-)βραχίονες σε μοτέρ που εκτελούν εξελισσόμενα επεισόδια αναδρασιακών αντιδράσεων, τα οποία καταλήγουν σε ομοιοστατική ισορροπία (παύση ή αποδιοργάνωση).
Στο κλειστό αυτό προστατευμένο (μικρο-)περιβάλλον – βιτρίνα συνδυάζονται (συνήθως) δύο μικροϋπολογιστές (ρομπότ) ως ένας κοινός σύνθετος αυτορυθμιζόμενος μηχανισμός - *οργανισμός*. Η επαφή του *οργανισμού* με το εξωτερικό ευρύτερο περιβάλλον επιτρέπεται από μια (1) είσοδο – αισθητήρα που επηρεάζεται από τις προσεγγίσεις των συμμετεχόντων, στα πλαίσια των προσπαθειών αναπτυσσόμενης συνομιλίας, εξελισσόμενου παιχνιδιού, είτε κάτω από τις λογικές του χειρισμού, της διεύθυνσης, ή της κατανόησης της συμπεριφοράς αυτού του *οργανισμού*.

Οι προσεγγίσεις των συμμετεχόντων προκαλούν τυχαίες μηχανικές αντιδράσεις στα μοτέρ (διακοπές και επανεκκινήσεις) που οδηγούν σε απρογραμμάτιστες μεταβολές (επιστροφές) οι οποίες διαβιβάζονται από τους βρόγχους των αισθητήρων επαφής προς τη μονάδα ρομπότ, οδηγώντας στη συνέχεια τις απολήξεις των αισθητήρων στο εσωτερικό περιβάλλον του, σε

επόμενους συνδυασμούς επαφών, σε μια συνεχιζόμενη διαδικασία που καταλήγει όταν ο *οργανισμός* απορυθμίζεται και αδρανοποιείται.

Στο εσωτερικό αυτό (μικρο-)περιβάλλον η δραστηριότητα των μοτέρ τροφοδοτεί αέναα τυχαίες συμπτωματικές επαφές (που παράγουν ήχους ως επιστροφές στη μονάδα ρομπότ), - διακόπτοντας, επανεκκινώντας, επαναλαμβάνοντας και ανανεώνοντας διαρκώς, νέα σενάρια δράσης πολύστροφων απωθητικών κινήσεων, που μεταδίδονται στους βραχίονες και εξελίσσονται αδιάκοπα, χωρίς σταθερό ρυθμό.
Το κινητικό μέρος του μηχανισμού υποστηρίζεται όπως αναφέρθηκε από τα τέσσερα (4) μοτέρ που φέρουν τους μικρούς βραχίονες (οι οποίοι συγκρατούν τους βρόγχους των αισθητήρων αφής), με αποσβεστικούς μηχανισμούς από τροποποιημένα εξαρτήματα ρουλεμάν κ.α., στις απολήξεις τους, τα οποία επιβραδύνουν ως μειωτήρες τη μετάδοση της πολύστροφης περιστροφικής κίνησης των μοτέρ.
Ο ρόλος των αυτοσχέδιων αυτών μειωτήρων είναι να αποσβένουν (να απορροφούν) τις αναδρασιακές απότομες πολύστροφες δεξιόστροφες και αριστερόστροφες κινήσεις οι οποίες προκαλούνται ακαριαία από τις αντιδράσεις (επιστροφές) της μονάδας.

Ο *οργανισμός* ενεργοποιείται από την ανθρώπινη παρουσία που τροφοδοτεί ενεργά την δραστηριότητά του. Οι μηχανικές αποκρίσεις του, προκαλούν αλλεπάλληλες αντενέργειες τυχαίων επαφών στο πλέγμα των αισθητήρων του (στο εσωτερικό (μικρο-)περιβάλλον).
Η δράση του εντείνεται ανάλογα με την ένταση της κοινωνικής επικοινωνίας που αναπτύσσεται στο κοντινό εξωτερικό περιβάλλον του *οργανισμού*, στις προσωποποιημένες και ξεχωριστές σχέσεις επαφής με το (μικρο-)περιβάλλον αυτό, ανάλογα με την ξεχωριστή προσέγγιση του κάθε συμμετέχοντα που αντιστοιχεί στην ιδιαίτερη ιδιοσυγκρασία του, που φαίνεται να μεταβιβάζεται στον *οργανισμό*.
Οι συμπτωματικές επαφές προκαλούν συνέχειες νεότερων σειρών αντιδράσεων (αναδράσεις) από τις (εξωτερικές) παρεμβάσεις στο σύστημα, οδηγώντας τις εκτελέσεις των σεναρίων, μετά από συνεχόμενες αποδιοργανώσεις και ενεργοποιήσεις, καταληκτικά στην κατάσταση ισορροπίας και παύσης ή τερματισμού της δράσης του *οργανισμού*.
Προκαλούνται απεριόριστοι συνδυασμοί αποκρίσεων που κυμαίνονται από αδιαφορία μέχρι ήπιες ή σπασμωδικές ενεργητικές κινήσεις στους βραχίονες, σε αποσπασματικές, ασταθείς, προσωρινές συμπεριφορές για τον *οργανισμό* που αποσυντονίζουν τη λειτουργία του εσωτερικού αυτού (μικρο-)περιβάλλοντος.
Οι εξωτερικοί ερεθισμοί παράγουν κυκλικά διαλογικά σενάρια με τον *οργανισμό* που τον κρατούν ζωντανό (διακόπτοντας τις δικές του συμπτωματικές ρουτίνες), ενώ όταν αυτά εγκαταλείπονται, (μετά από την συμπτωματική εκτέλεση ρουτινών) τον οδηγούν στην απορρύθμισή του. Κάθε διακοπή στη δράση στο εξωτερικό και στη συνέχεια στο εσωτερικό (μικρο-)περιβάλλον ενεργοποιεί τυχαία σενάρια κάποιας ρουτίνας (όπως προγραμματίστηκε η μονάδα) που είναι καταληκτικά, ενώ κάθε επόμενη παρεμβολή κάτω από συνεχόμενη ένταση και διάρκεια αποσυντονίζουν τον *οργανισμό* και τον διευθύνουν σε αποκρίσεις (αντιδράσεις) απρογραμμάτιστης έκβασης.

Οι μορφές κοινωνικής σχεσιακότητας στο εξωτερικό περιβάλλον, είναι ζωτικής σημασίας για την επιβίωση και λειτουργία του *οργανισμού* (της *οντότητας*).
Σε περιπτώσεις επαναληπτικής και διακοπτόμενης δράσης, τα αλλεπάλληλα ερεθίσματα από τις εσωτερικές διαδράσεις (εισαγωγές) έχουν ως αποτέλεσμα αδιάκοπες τυχαίες επαφές στους βρόγχους (στις απολήξεις των αισθητήρων) που οδηγούν στην απορρύθμιση της ισορροπίας στην αποσταθεροποίηση της δράσης από τις αναδράσεις στους (μικρο-)βραχίονες που ενημερώνουν παράλληλα το σύστημα για τη νεότερη κατάστασή του προκαλώντας στη συνέχεια την επόμενη αντίδρασή του ως απάντηση, και στην εγκατάσταση νεότερης δράσης που επιβάλλεται στο κλειστό (μικρο-)περιβάλλον.

νευροκύκλωμα c(2)ipo_06

Ο ΄οργανισμός΄ C(2)ipo_06 δομείται από ένα *νευροκύκλωμα* με δέκα (10) απολήξεις αισθητήρων αφής.
Στο κινούμενο μέρος της συναρμογής ανήκουν τα τέσσερα (4) μοτέρ που επιφέρουν κυκλική κίνηση στους τέσσερις (4) μεταλλικούς ρυθμιζόμενους (μικρο-) βραχίονες, οι οποίοι υποστηρίζουν τις δέκα (10) συνολικά προσαρμοσμένες επαφές των αισθητήρων.
Προσομοιάζει σε ζωντανό οργανισμό παρουσιάζοντας αναλογίες με το νευρικό σύστημα (ή με το νευρωνικό δίκτυο) και επεξεργάζεται[26] την έννοια της ομοιόστασης[27] σχετικά με την αυτορρύθμιση συστημάτων[28].
Οι παρεμβάσεις (αλλάζουν την εσωτερική του ισορροπία) οδηγώντας σε ανεξάρτητες δράσεις που καταλήγουν πάντοτε σε νεότερη ισορροπία (είτε σε απορύθμιση), μετά από σειρές επαναλαμβανόμενων αυτόνομων εκτελέσεων (από ένα πλήθος δυνητικών εναλλακτικών σεναρίων) μιας προγραμματισμένης απωθητικής συμπεριφοράς στις επαφές, που ενεργοποιεί αντίθετης φοράς, αντίρροπες κινήσεις στους (μικρο-)βραχίονες.
Έχει τη δυνατότητα να δέχεται νέες προσθήκες[29] βρόγχων στο σύστημά του που επιτρέπουν στο δίκτυο να πολλαπλασιάζεται και να γίνεται αρκετά πολύπλοκο και σύνθετο, επεκτείνοντας χωρικά την δομή και την λειτουργία του.

Ένα επόμενο χαρακτηριστικό της συναρμογής είναι ότι οικειοποιείται τη συμπεριφορά μιας μηχανής λήψης δυαδικών αποφάσεων (*decision making machine*).
Μπορεί να εναλλάσσει τυχαία τις αποφάσεις του ανάμεσα στις δύο επιλογές φωτεινών ενδείξεων των λαμπτήρων φωτοδιόδου (λ.χ. της μπλε είτε της κόκκινης λυχνίας) σύμφωνα με την ανθρώπινη παρέμβαση που επηρεάζει (ανάλογα με την ιδιοσυγκρασία της) τον *οργανισμό* ώστε να δείχνει ότι αποφαίνεται (λ.χ. για το φύλο του συμμετέχοντα).
Οι παράμετροι που ρυθμίζουν την απόφαση του *οργανισμού* σχετικά με τους συμμετέχοντες, εξαρτώνται από τη συχνότητα και την ένταση της διάθεσης ΄παιχνιδιού΄ μαζί του, σύμφωνα με την προσέγγιση που έχουν, που ταιριάζει σε γκάμες ευαισθησίας περιοχών φωτεινότητας που μπορούν να επηρεάζουν (είτε ηχητικές περιοχές, αν παρεμβληθεί αισθητήρας ήχου) αποφαινόμενος ο *οργανισμός* χρωματικά και ηχητικά απέναντι λ.χ. στην ταυτότητα του συνομιλητή του.
Οι δυνατότητες δυαδικών επιλογών (λ.χ. σε σχέση με τη συμπεριφορά του δεύτερου μέλους της συνομιλίας) μπορεί να τροφοδοτήσει την έρευνα γύρω από το ενδεχόμενο της

αποθήκευσης και της ταξινόμησης των συχνότερων περιπτώσεων για τον προγραμματισμό του οργανισμού ειδικότερα με βάση αυτές, δίνοντας έτσι το σύστημα την εντύπωση της απόκτησης μαθησιακής εμπειρίας είτε της απόκτησης συνείδησης.
Ο *οργανισμός* στη συνέχεια θα μπορούσε να τροποποιεί επιλεκτικά τη συμπεριφορά του από μια γκάμα συμπεριφορών που θα ανακτά απέναντι σε παρόμοιες ή παρεμφερείς περιπτώσεις ή ιδιότητες του εξωτερικού περιβάλλοντος που θα τον επηρεάζουν, δίνοντας την εντύπωση της προγραμματισμένης νοημοσύνης (ευφυΐας) παρά της εκδήλωσης αυτοματοποιημένων αντιδράσεων.

τροχήλατες διατάξεις cipo_08, _09

Οι μετακινούμενες διαλογικές διατάξεις cipo_08 <trailer> και cipo_09 <laterna> [30] επιτρέπουν τοπικές συμμετοχικές προσωρινές παρεμβάσεις στην πόλη.
Καθοδηγούνται από το σώμα ως ακόλουθοι και το καθοδηγούν ως οδηγοί σε περιπλανήσεις αστικών διαδρομών, προκαλώντας διεσπαρμένες, τοπικές, μη- συνεκτικές παρεμβάσεις μετακινούμενων περιοδικών συμβάντων δρόμου.
Διαπραγματεύονται την ανθρώπινη παρουσία προσεγγίζοντας ΄ευαίσθητους΄ (κρίσιμους) δημόσιους χώρους της πόλης.
Διερευνούν τον χαρακτήρα του δημόσιου μέσα από νομαδικές ρευστές μετακινήσεις και εντοπισμένες απεδαφικοποιημένες πορείες.
Διασχίζοντας ευάλωτες περιοχές, προσπερνούν, υπερβαίνουν, ή παρακολουθούν τα φυσικά και άλλα όρια, παράγοντας νέους χάρτες από τις πορείες τους, μετατρέποντας τις αναλογικές αναπαραστάσεις ή τους ήχους της ανθρωπογεωγραφίας και του ηχητικού θορυβικού περιβάλλοντος της πόλης.
Διανύουν αστικά υπόλοιπα, κοινωνικά φορτισμένες περιοχές, επιδιώκοντας μορφές συνέχειας και επικοινωνίας μέσω μιας αναπτυσσόμενης ανοικτής απρογραμμάτιστης αλληλεπίδρασης που επικεντρώνεται στην ενεργοποίηση της δημόσιας σφαίρας.
Κατευθύνουν την προσοχή μας στην ετερότητα (νοούμενη ως αρνητική ταυτότητα)[31] και προσελκύουν διαθέτοντας ανοσία στον ρατσισμό και στις παραδοσιακές εξουσίες που οδηγούν σε λογικές αποκλεισμού και βίας.
Επιζητούν τη συνομιλία στον κοινωνικό χώρο ενδυναμώνοντας τον δημόσιο λόγο ευάλωτων ζωών, απέναντι στα αισθήματα τρωτότητας και επισφάλειας, ενθαρρύνοντας προσωπικά και συλλογικά βιώματα (σε λανθάνουσα κατάσταση) στους απόξενους χώρους ή στους χώρους έντονης ομογενοποίησης.

Οι μετακινούμενες διαλογικές διατάξεις cipo_08 <trailer>[32] και cipo_09 <laterna>, προέρχονται από δημιουργικές συζεύξεις μέσων, συναρμογές συσκευών, πραγμάτων ή μερών αντικειμένων και από την ανάγνωση του λαϊκού φορητού εξοπλισμού που επιβιώνει στην καθημερινή ζωή του δρόμου. Μελετούν τα αυτοσχέδια λαθραία τροχήλατα, που φαντάζουν ως πρωτότυπες αειφόρες επινοήσεις, ανθεκτικές στους επίσημους περιορισμούς και την τυποποίηση της ζωής στην πόλη. Ο σχεδιασμός τους κατευθύνθηκε στις κινητές ελαφρές χειροκίνητες πλατφόρμες από ανακυκλούμενα υλικά (-αχθοφόρων, -πλανόδιων πραματευτών, -περιοδευόντων μουσικών, -συλλεκτών κ.α.).

Προτείνονται ως *κοινωνικά αντικείμενα* που προτρέπουν γύρω τους σε συμπτωματικές επιτελέσεις μετακινούμενων καθημερινών συμβάντων δρόμου και εκδηλώσεις οι οποίες παράγουν εφήμερες σχεσιακές *μεμβράνες* κοινωνικής ομαδοποίησης.
Οι αναπτυσσόμενες επικοινωνιακές χωρικές πρακτικές βασίζονται στο χρόνο και στις σχέσεις συνύπαρξης με διευρυμένες μορφές ζωής - μονάδες (ρομπότ) στον δημόσιο χώρο για την ανάδυση μορφών συλλογικότητας (σε συνομιλητικά περιβάλλοντα) με υπάρχουσες κοινότητες (πανεπιστήμιο, καταυλισμός μεταναστών) σε ανεπίσημες σποραδικές καθημερινές δράσεις στην πόλη.

Οι διατάξεις (ανιστορικές, αχρονικές) βασίζονται στις ιδέες, του τεχνοσώματος, της προσωρινότητας, της νομαδικής μετακίνησης, του δώρου, του παιχνιδιού και της επιτελεστικότητας η οποία διατρέχει όλες αυτές τις κατηγορίες.
Ειδικότερα:
Το δίκτυο των τριών (3) μετακινούμενων τροχήλατων διαλογικών μουσικών κουτιών (DIY) cipo_09 <laterna>, βασίζεται στις αρχές και στην κατασκευαστική επινοητικότητα των παλιών μικρών μουσικών κουτιών (του 19^{ου} αιώνα) και της παραδοσιακής λατέρνας, αντλώντας στοιχεία επίσης από την πρακτική της δημόσιας περιφοράς από τους πλανόδιους μουσικούς *περφόρμερ*.
Οι πράξεις λήψης και μεταγραφής (cipo_08), -και εκπομπής ήχων (cipo_09), μέσα από τις φορητές αυτές διατάξεις, αναθεωρούν την ιδέα της αστικής παθητικής (αμέτοχης) περιπλάνησης με την ενεργητική παρασιτική (στάση - μετακίνηση) περιπλάνηση που συνοδεύεται από τη νομαδική προσωρινή εγκατάσταση ανοικτών απρογραμμάτιστων συμμετοχικών δράσεων.

περιγραφή ρομποτικής διάταξης: cipo_08 <trailer>

Η τροχήλατη διάταξη Cipo_08 <trailer> (τεχνητής, ασαφούς ευφυΐας) γίνεται προέκταση για το σώμα[33]. Συλλαμβάνει φευγαλέους θορύβους και ήχους της πόλης υλοποιώντας συνεργατικά γραφικές αποτυπώσεις ενός υλικού που περιγράφει ρευστές χαρτογραφήσεις ιχνών, *που τοποθετούνται στον χώρο και πέρα από αυτόν*. (Chatwin, 1990).
Οι γραφικές αυτές συλλογές είναι τεκμηριώσεις από γραφήματα ή αποξέσεις σε χαρτιά που αρχειοθετούν τις εμπειρίες των μετακινήσεων [34] και παράγονται ως αποτελέσματα των αναδράσεων της μονάδας ρομπότ στα ερεθίσματα του ηχητικού περιβάλλοντος.
Οι καταγραφές προέρχονται, από τους διάχυτους (και εστιασμένους) ήχους της κυκλοφορίας, από τις γενικές πηγές θορύβων στο αστικό περιβάλλον, και από εντάσεις σε ομιλίες και επιφωνήματα συντελεστών ή συμμετεχόντων στην δράση.
Η γραφική ποικιλία των εκτυπώσεων εξαρτάται από την κλίμακα των εντάσεων, τις διακοπές και τις συχνότητες των ήχων (θορύβων) από το θορυβικό φόντο της πόλης. Τα ίχνη αυτά αναπαράγονται παράλληλα (σε βίντεο προβολή) στην πτυσσόμενη τέντα της διάταξης.

Η διάταξη συναρθρώνει ηλεκτρονικά και μηχανικά μέρη (βραχίονες, μοτέρ, αισθητήρας ήχου, μικροεπεξεργαστής ρομπότ).

Το αυτοδηγούμενο σύστημα (χειριστής – διάταξη) διευθύνεται διαλογικά σχεδιάζοντας την πορεία του στο πεδίο της δράσης[35]. Μπορεί να οδηγείται σε αναπάντεχες διαδρομές, αποπροσανατολισμένες πορείες (που υποδεικνύει ασαφώς το σύστημα-πυξίδα) και σε περιπλανήσεις κάτω από τις τυχαίες αλληλεπιδράσεις του με την ηχογεωγραφία της πόλης.

Η διαλογική (αυτοσχέδια) διάταξη περιφέρθηκε στην Πάτρα επιδιώκοντας ανοικτές παρεμβάσεις στο δρόμο. Προσέγγισε ευαίσθητους κοινωνικά – πολιτικά αστικούς δημόσιους χώρους, διαπραγματευόμενη την διαφορετική της παρουσία.
Στη διαδικασία του σχεδιασμού επεξεργάστηκαν τεχνικές επινοήσεις από το παρελθόν και η ιδέα της νομαδικότητας:
α/ λαθραία επινοήματα, ανεπίσημες, πρόσκαιρες, ελαφρές υποδομές μιας προσωρινής παράνομης αυτοσχέδιας (άτυπης αρχιτεκτονικής) στην πόλη, τροποποιημένα (ιδιότυπα) αστικά τροχήλατα,
β/ η παρασιτική μετακίνηση σε σημεία διέλευσης (υπέρβασης) ορίων,
γ/ μετασκευές συσκευών που οδηγούν την προσοχή μας στην ιδρυτική τους αρχή, σε ανθεκτικές εκφράσεις αντίστασης μπροστά στους περιορισμούς της επίσημης, τυποποιημένης τεχνολογίας.

-Η μετακινούμενη συλλογική δράση (τροχήλατη διάταξη) Cipo_08 <trailer> αναζήτησε την υπέρβαση των κοινωνικών, πολιτικών κ.α. ορίων (τακτικό μέσο) μέσα από ρευστές χαρτογραφήσεις και χωρικές πρακτικές που βασίζονται στον εφήμερο χαρακτήρα.
-Επιδίωξε την άμεση επαφή με όσους (τυχόν) προσελκύονταν από την περίεργη παρουσία της, σε απροσδόκητες καθημερινές διαδράσεις, σε μετακινούμενα συμβάντα με σωματικά ενεργήματα.
-Το ανοίκειο της διάταξης (όπως το τεχνοσώμα) κατεύθυνε την προσοχή μας στη διαφορετικότητα, επιδιώκοντας την ανθρώπινη εγγύτητα για την υπέρβαση των ορίων, ξένο - μη-ξένο[36], οργανική - ανόργανη ζωή.
-Η παρουσία της σε ευαίσθητες πολιτικά και κοινωνικά οικολογίες περιοχών της πόλης με στοιχειώδεις ή χαλαρές μορφές αστικότητας, διαπραγματεύτηκε μορφές επικοινωνίας σε *κοινωνικές μεμβράνες*, *κοινών-και-σε-απόσταση* τόπων, προς την παραγωγή δημόσιας σφαίρας.

σημειώσεις από τον τόπο της δράσης

[ώρα 21:00] (η δύση του ήλιου στον τόπο της δράσης)
Πριν σκοτεινιάσει Αφγανοί πρόσφυγες συγκεντρώνονταν έξω από τα όρια του καταυλισμού τους, κατά μήκος του κεντρικού οδικού άξονα Ηρώων Πολυτεχνείου, στην ανοικτή πλατεία. Οι επιτακτικές παραινέσεις των αστυνομικών αρχών αποθάρρυναν την παρουσία τους σε αυτούς τους χώρους (του επίσημου προσώπου της πόλης) απαιτώντας να οπισθοχωρήσουν στον καταυλισμό τους.

[ώρα 22:30] (σκοτεινιάζοντας, ενώ είχαν ήδη αποχωρήσει οι αστυνομικοί υπάλληλοι από την περιοχή)

Ξεκίνησε το μοντάζ της πτυσσόμενης κατασκευής και η σύνδεση και ρύθμιση των συσκευών της διάταξης. Παρουσιάστηκε πρόβλημα αποσυντονισμού στη μνήμη του προγράμματος της μονάδας (στη συνέχεια η μονάδα αντικαταστάθηκε) όπως επίσης πρόβλημα στην ένταση της λήψης του αισθητήρα (στην ευαισθησία του) καθώς ήταν προ-ρυθμισμένος σε ηπιότερες συνθήκες ήχων περιβάλλοντος.
Η περίεργη παρουσία της διάταξης και η παρουσία αρκετών σπουδαστριών/-στών, προκάλεσε το ενδιαφέρον και ενθάρρυνε αρκετούς Αφγανούς να πλησιάσουν από περιέργεια γύρω της, διερευνώντας την ΄πειραματική΄ διάταξη και καλλιεργώντας διστακτικά το κλίμα μιας άτυπης συνάντησης.

[ώρα 23:00]
Παρεμβλήθηκαν αποσπασματικά και συνεχόμενα διαφορετικές έντονες πηγές θορύβων, και στιγμιαίοι διάχυτοι ήχοι από την κυκλοφορία του δρόμου, κυρίως από βαριά οχήματα (φορτηγά) από και προς το λιμάνι. Το ηχητικό γενικό φόντο της πόλης, ο γενικός θόρυβος του δρόμου (βουητό), όσο και οι φωνές των συντελεστών της δράσης, σε ένα παιχνίδι που παρακινούσε σε λειτουργία την αποσυντονισμένη διάταξη, επηρέαζαν (ασαφώς) το λειτουργικό της πρόγραμμα προς μια απορρυθμισμένη αλλόκοτη συμπεριφορά όπου εκτύπωνε καταγραφές με απρόβλεπτο τρόπο μέσα από τις ασαφείς διαδράσεις της.

[ώρα 23:30]
Οι δοκιμαστικές εκτυπώσεις, άλλες δωρίστηκαν σε συμμετέχοντες και άλλες εγκαταλείφθηκαν στον τόπο, ενώ στη συνέχεια επιχειρήθηκε άλλες επίσης να ερμηνευτούν. Οι αποσπασματικές γραφικές παραστάσεις αναλογούσαν σε μια απουσία ταυτοτήτων ή προσώπων πίσω από αυτές (όπως οι πρόσφυγες) σύμφωνα με την πολιτική και νομική κατάσταση του κενού αυτών των προσώπων.
Η παράξενη ασυνήθιστη διάταξη (ετερότητα) διαπραγματεύθηκε διακριτικά την παρουσία της στην περιοχή, αρκώντας ως πρόσχημα για συνάθροιση γύρω της, κάτι που διευκόλυνε πρόσκαιρες εκδηλώσεις επαφής και επικοινωνίας (συνομιλίας, ανταλλαγής) σε *κοινούς-και-σε-απόσταση* χώρους.

περιγραφή ρομποτικής διάταξης: cipo_09 <laterna>

Οι φορητές διατάξεις cipo_09 <λατέρνα> είναι τρία (3) τροχήλατα που ενσωματώνουν την ιδέα της παλιάς λατέρνας και των μουσικών κουτιών.
Σχεδιάστηκαν ως τρεις (3) (*DIY*) αυτόνομες συσκευές που παράγουν αλληλεπιδραστικά συνθέσεις ήχων (ή θόρυβο) τους οποίους εκπέμπουν στους δρόμους της πόλης.
Τα τρία μουσικά κουτιά cipo_09 (όπως αναφέρθηκε) βασίζονται στην τυπολογία και την λειτουργία των μουσικών κουτιών (αρχές 19^{ου} αιώνα) και της παραδοσιακής λατέρνας (αρχές 20^{ου} αιώνα), και επεξεργάστηκαν αυτές τις αρχαιολογίες συναρθρώνοντας τεχνικές προγενέστερων και νεότερων τεχνολογιών[37].
Ακολουθούν την πρακτική της περιφοράς, όπως από τους πλανόδιους μουσικούς, προκαλώντας διαλογικά αποτελέσματα (μελωδία και φασαρία).
Η ποιητική τριμερής διάρθρωσή τους ακολουθεί την μεταφορά της τριμερούς ποιητικής

οργάνωσης στη φανταστική σωφρονιστική μηχανή βασανισμού του Franz Kafka[38].

Οικειοποιούνται:
α/ τη δομή (λειτουργία), β/ το εννοιολογικό περιεχόμενο (διανομή), και γ/ τους ήχους (τμήματα μουσικών συνθέσεων, φθόγγοι, ηχητικά αντικείμενα) των μουσικών κουτιών και της παραδοσιακής λατέρνας[39].
Προσκαλούν το κοινό (συμμετέχοντες = παραγωγοί) σε εκπομπές αποσπασμάτων, σε συνεκτελέσεις (διακοπές, επαναλήψεις) και αναπαραγωγές φυσικών ήχων (κουδουνίσματα, θόρυβο, ενόργανους ήχους).
Ανάλογα ως προς την προσέγγιση, οι συμμετέχοντες αντλούν εκτελέσεις αποθηκευμένων (προγραμματισμένων) ηχητικών αντικειμένων, αποσπασματικές συνθέσεις εκπομπών αποθηκευμένων ήχων από μουσικά θραύσματα, παρεμβολές ηχητικών μερών -σε πραγματικό χρόνο αναπαραγωγές, εναλλαγές, επαναλήψεις και διακοπές ηχητικών φράσεων, σε συνδυασμό με φυσικούς θορύβους (κουδουνίσματα).
Οι διεπαφές αυτές ενεργοποιούν στον υπολογιστή ακούσιες αναδρασιακές αντιδράσεις, που στη συνέχεια μετατρέπονται στον μικροεπεξεργαστή (ρομπότ) σε προγραμματισμένη τυχαιότητα.

Από μια κλειστή μουσική συσκευή ή όργανο, συγκεκριμένης χωρητικότητας σε ψηφιακή κωδικοποιημένη πληροφορία, η λατέρνα μετατρέπεται σε μια σχεσιακή ανοικτή επικοινωνιακή *οντότητα*.
Οι είσοδοι παρεμβολών στο διαλογικό αυτό περιβάλλον γίνονται είτε από την περιστροφή της μανιβέλας είτε από μια κλειστή χειρονομιακή σωματική γλώσσα μέσα από το παιχνίδι της διεύθυνσης του μαέστρου (διευθυντή ορχήστρας) δίπλα στη συσκευή.
Οι (ενισχυμένοι) ήχοι από τις τρεις (3) <λατέρνες> αποθέτουν πλέγματα ηχητικών υποστρωμάτων στο περιβάλλον της πόλης κάτω από την συμμετοχή της ηχογεωγραφίας της πόλης, που κινητοποιεί ανοικτές ρευστές διαδράσεις (αποκρίσεις) και δημιουργικές συνθέσεις νέων διευρυμένων ηχητικών τοπίων.
Οι (πρωτότυπες) αναπαραγωγές και εκτελέσεις των τυχαίων συνδυασμών, των φυσικών ήχων (κουδούνισμα) και των αποθηκευμένων ήχων (θραύσματα από μελωδίες κ.α.), εναλλάσσονται στις επαναλήψεις και στις διακοπές των ηχητικών εκπομπών[40].

Οι περιφερόμενες αυτοσχέδιες (DIY) διαλογικές διατάξεις ρομπότ, οργανώνουν ασχεδίαστα γεγονότα και μετακινούμενες παραστάσεις δρόμου άγνωστης εξέλιξης.
Συμπερασματικά:
-Σχεδιάστηκαν ως *–μεταξύ* οντότητες του ψηφιακού και του αναλογικού (υβριδικές διατάξεις) που παρεμβάλλονται στην ιδέα της εισαγωγής κωδικοποιημένων ψηφιακών στοιχείων στην παλιά λατέρνα και στα παλιά μουσικά κουτιά.
-Μεθοδεύουν πάνω στην ιδέα της νομαδικής περιφοράς τους, ελεύθερες και απρογραμμάτιστες μορφές επικοινωνίας *ανοικτού* αμφίδρομου χαρακτήρα, ως ενεργοί κοινωνικοί αποδέκτες της ανθρωπογεωγραφίας της πόλης, διεκδικώντας το ανεπίσημο της κυριολεκτικής ζωής.
-Προτρέπουν, κάτω από την τακτική της αστικής εμπλεκόμενης περιπλάνησης (στάση-μετακίνηση), σε πρόσβαση και παραμονή χωρίς αδειοδότηση σε δυσπρόσιτους ή

απαγορευμένους τόπους, αποδιαρθρώνοντας προσωρινά τη λειτουργία τους, ανεγείροντας κριτικά ερωτήματα γύρω από το περιεχόμενο και τον δημόσιο χαρακτήρα τόπων (τακτικά τεχνοπολιτικά μέσα)[41].
-Αποβλέπουν σε επικοινωνιακά περιβάλλοντα γύρω τους, άμεσης σωματικής εμπειρίας, προσκαλώντας σε χειρισμούς προς την εφήμερη παραγωγή *κοινών-και-σε-απόσταση* τόπων.
- Προτρέπουν στο πέρασμά τους σε επιτελεστικές απρογραμμάτιστες σχεσιακές συμπεριφορές, σε ενεργήματα, σε βιωματικές χειρονομίες ή αυτοσχεδιασμούς και σε ανοικτές ηχητικές διαδράσεις, -δημιουργικές αποκρίσεις που παράγουν ηχητικά πλέγματα τοπίων τα οποία αποθέτονται στην πόλη.

τεχνική περιγραφή cipo_09 <laterna>

Η κάθε μια από τις τρείς (3) διατάξεις (το μουσικό κουτί) ακολουθεί τον τριπλό διαχωρισμό της σωφρονιστικής μηχανής του Franz Kafka. Συνεπώς έχουμε, την θήκη του ¨εγγραφέα¨ [.1.], την θήκη του ¨σχεδιαστή¨ [.2.], και την θήκη των ¨ακροάσεων¨ [.3.].

.1. Ο *΄εγγραφέας΄* περιέχει μια (1) μονάδα μικροεπεξεργαστή /ρομπότ & μια (1) κάμερα /ρομπότ.
Είναι η θήκη της επικοινωνίας και του διαλόγου με το εξωτερικό περιβάλλον (που δέχεται εισαγωγές πληροφορίας). Συνδέεται με τον υπολογιστή και εσωκλείει τη μονάδα ρομπότ. Επικοινωνεί με το περιβάλλον και τα άλλα μέρη της διάταξης με έναν (1) αισθητήρα ήχου & έναν (1) αισθητήρα - κάμερα για την μεταβολή της κίνησης.
Σε αυτήν την θήκη επεξεργάζονται οι πληροφορίες (τα εσωτερικά και εξωτερικά ηχητικά ερεθίσματα) που εισάγονται στην μονάδα και υπολογίζονται οι αναδράσεις που εξάγονται, κατευθύνοντας την συμπεριφορά του *οργανισμού* σύμφωνα με τον προγραμματισμό της μονάδας ρομπότ, που καθορίζει τις εκτελέσεις των κρουστών στην θήκη του σχεδιαστή.
Ο ΄εγγραφέας΄ έχει διαστάσεις (17X24X40 cm) και συνδέεται με την θήκη του ΄σχεδιαστή΄, την θήκη των ΄ακροάσεων΄ και τον υπολογιστή.
Οι εξωτερικές κινήσεις και οι εσωτερικοί και εξωτερικοί ήχοι ενεργοποιούν αποθηκευμένα αρχεία ήχων που αντλούνται από τον υπολογιστή (αντιστοιχούν σε ενεργές ζώνες) που εκπέμπονται στη θήκη των ΄ακροάσεων΄.
Οι (αντιδράσεις) αποκρίσεις μεταφέρονται στον ΄σχεδιαστή΄ και στον ΄αναπαραγωγέα΄.

Στη συνέχεια συλλαμβάνονται από τον αισθητήρα ήχου που βρίσκεται στην θήκη των ακροάσεων, ο οποίος επιδράει στη μονάδα ρομπότ. Ο μικροεπεξεργαστής ρομπότ επενεργεί στα μοτέρ τα οποία βρίσκονται στον ΄σχεδιαστή΄ παράγοντας τους κρουστούς ήχους των κουδουνισμάτων.

.2. Ο *΄σχεδιαστής΄* περιέχει μοτέρ & μικρόφωνα, βραχίονες με ελάσματα, μινιατούρες κρουστών (καμπάνες, κουδούνια, πιατίνια).
Ο ΄σχεδιαστής΄ έχει διαστάσεις (50X24X40 cm) και συνδέεται με την θήκη του ΄εγγραφέα΄.
Είναι η θήκη παραγωγής των φυσικών κρουστών ήχων με εγκατεστημένα μικρόφωνα (τα οποία συνδέονται με την κάρτα ήχου του φορητού υπολογιστή) που παραμορφώνουν ή

ενισχύουν αυτούς τους ήχους.
Οι ήχοι αυτοί προκαλούνται από άλλα ηχητικά ερεθίσματα που ενεργοποιούν τη μονάδα (στον ΄εγγραφέα΄) και εκτελούνται σε πραγματικό χρόνο από τα πιατίνια (στους βραχίονες) στις κρουστικές επαφές τους πάνω στα κουδούνια.
Η επιρροή της παρουσίας σχεδιάζει το ηχητικό περιβάλλον και ανακαλεί (αντλεί) αποθηκευμένα αρχεία ήχων (σε μορφές ηχητικών ΄αντικειμένων΄, μουσικών φράσεων, αποσπασμάτων μελωδιών και θορύβων) με φυσικούς ήχους κρουστών.

.3. Ο *΄αναπαραγωγέας΄* περιέχει δύο (2) ηχεία που συνδέονται με τον υπολογιστή & έναν (1) αισθητήρα ήχου που συνδέεται με τη μονάδα του μικροεπεξεργαστή (ρομπότ) που βρίσκεται στον ΄εγγραφέα΄.
Ο ΄αναπαραγωγέας΄ έχει διαστάσεις (17X24X40 cm) και (δια)συνδέεται με την θήκη του ΄εγγραφέα΄ και τον υπολογιστή.
Είναι μια ηχομονωμένη θήκη (κάψουλα) ΄ακροάσεων΄ (ή θάλαμος ήχων) με έναν (1) αισθητήρα ήχου. Το κλειστό αυτό περιβάλλον μπορεί να παραμένει σχετικά απομονωμένο και ανεπηρέαστο από το εξωτερικό περιβάλλον αλλά επίσης να ανοίγεται (σηκώνοντας το καπάκι του) ώστε να παρεμβαίνουν οι εξωτερικοί ήχοι όσο και οι εκπομπές από τον υπολογιστή που εκπέμπονται από τα δύο (2) ηχεία στο (μικρο)περιβάλλον αυτό.

Β. τεχνολογική πλατφόρμα LEGO MINDSTORMS

Το 1980 ο Seymour Papert[42] έγραψε ένα βιβλίο με τίτλο *Mindstorms: Children, Computers and Powerful Ideas*. Στο βιβλίο του σημειώνονται δύο κεντρικά ζητήματα: .1. ότι τα παιδιά μπορούν να γίνουν προχωρημένα στους υπολογιστές, και .2. ότι μπορούν να μάθουν να χρησιμοποιούν τους υπολογιστές μεταβάλλοντας τον τρόπο μάθησής τους και στις υπόλοιπες περιοχές. (Papert 1993).
Ο Martin James Howard αναφέρει ότι αρχικά (το 1985) εκδόθηκε το βιβλίο του William Clark με τίτλο *Make and program your own robots* (Clark, 1985) που χρησιμοποιούσε τα LEGO Robotics με τον υπολογιστή *Sinclair ZX-Spectrum*. Από τότε έχουν χρησιμοποιήσει αρκετοί μια ποικιλία διαφορετικών μεθόδων για να ελέγξουν τα μοντέλα LEGO.
Ο Seymour Papert πραγματοποίησε τα οράματά του σε πειραματικούς τύπους που είχαν εμπλακεί παιδιά, κατευθύνοντας στη συνέχεια τη συνεργασία του με την Lego. (Papert, 1993).
Η ομάδα του MIT συνέδεσε έναν προσωπικό υπολογιστή που ΄έτρεχε΄ Logo για να ελέγξει μια μονάδα ρομπότ μέσα από μια σειριακή είσοδο (με βύσματα) που συνδέονταν καλωδιακά καθοδηγώντας τα μοτέρ και τους αισθητήρες Lego. Οι αισθητήρες, τα μοτέρ και τα τυποποιημένα κομμάτια Lego μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν για την δημιουργία ρομπότ που ελέγχονταν με την γλώσσα Logo[43].

Επιδιώχτηκε να δοθεί στους εκπαιδευόμενους η δυνατότητα όχι μόνο να αναλύουν τα προβλήματα που παρουσιάζονταν αλλά να σχεδιάζουν λύσεις για αυτά τα προβλήματα.
Τα παραγόμενα αποτελέσματα κωδικοποιήθηκαν από την Lego με την ονομασία "Dacta". (Resnick and Ocko, 1998).
Όμως η κινητικότητα των ρομπότ που υλοποιήθηκαν με την LEGO Logo περιορίζονταν από τα καλώδια του υπολογιστή που συνδέονταν με την σειριακή μονάδα ελέγχου.
Από τα μέσα της δεκαετίας του 1990 η υπολογιστική τεχνολογία βελτιώθηκε και οι τιμές αγοράς μειώθηκαν κάνοντας εφικτό για την ομάδα του MIT Medial Lab να αναπτύξει το ΄παιχνίδι΄ LEGO που μπορούσε να χειριστεί χωρίς να είναι πια συνδεμένο με τον υπολογιστή.
Το προγραμματιζόμενο αυτό τεμάχιο έγινε τελικά το γνωστό Lego RCX.
Η ομάδα δημοσίευσε το 1996 ένα άρθρο με τίτλο *Programmable Bricks: Toys to Think With*. (Resnick et.al.,1996). Η Lego προώθησε στην αγορά ένα ολοκληρωμένο σύνολο ρομποτικών κατασκευών το οποίο περιείχε την μονάδα RCX, μοτέρ, αισθητήρες (αφής και κίνησης), το λογισμικό του Robolab για τον προγραμματισμό του RCX, καθώς επίσης εκατοντάδες τεμάχια από τα γνωστά τυποποιημένα Lego τουβλάκια, συμπεριλαμβάνοντας σε αυτά γρανάζια και τροχούς.
Το σύνολο αυτό ονομάστηκε Mindstorms, υιοθετώντας τον τίτλο που είχε δώσει ο Seymour Papert στο βιβλίο του το 1980.
Η νεότερη επινόηση του MIT Media Lab, που είναι μια μονάδα πολύ μικρότερη και πιο εύχρηστη από το RCX, ονομάστηκε *Cricket* (2008) (*Handy Cricket*)[44] και λανσάρεται από το (2006-2010) με την εμπορική έκδοση που είχε την ονομασία *PicoCricket* [45] (*PicoBoard*)[46] με τη δυνατότητα να συνεργάζεται με το λογισμικό Scratch™.

Lego Robotics: διαλογική εκπαίδευση

Στο *Computer Clubhouse*[47] του MIT εξασκούνται οι νέοι πάνω στη λογική να μπορούν να γίνονται σχεδιαστές και δημιουργοί παρά απλοί καταναλωτές προϊόντων[48]. (Resnick, 1998), (Resnick, 2009).
Η ανάγκη δημιουργίας του *Computer Clubhouse* ξεκίνησε ως αποτέλεσμα ενός εργαστήριου ρομποτικής για οικογένειες, που οργανώθηκε στο μουσείο υπολογιστών της Βοστώνης τον Δεκέμβριο του 1989, το οποίο χρησιμοποιούσε τα υλικά LEGO-Logo robotics, που παρέχονταν από το MIT Media Lab.
Τα επόμενα δεκαπέντε χρόνια (από το 1993) το δίκτυο του *Computer Clubhouse* διευρύνθηκε σε 100 νεότερους τόπους. (Resnick, 2009). Το *Computer Clubhouse* κάλυπτε την ανάγκη πλαισίου υποστήριξης σε κοινότητες νέων, παρέχοντας πρόσβαση στις νέες τεχνολογίες (όπως το LEGO - Robot) και σε τεχνολογικά Κέντρα, ενώ παράλληλα επιτελούσε ένα εκπαιδευτικό πρόγραμμα συνεργασίας με νεότερα Clubhouses που είχαν ιδρυθεί αργότερα.

Το εκπαιδευτικό πλαίσιο του *Computer Clubhouse* βασίστηκε στο πνεύμα, στις αρχές, και στην φιλοσοφία της *πνευματικής χειραφέτησης των μαθητευόμενων* που ξεκινά από τον τρόπο και το περιεχόμενο της διδασκαλίας. (Resnick, 1998).
Η εκπαιδευτική δραστηριότητά του εντοπίζεται στον σχεδιασμό, δίνει έμφαση στην μάθηση, σε ένα πλαίσιο ανακλαστικό, αποκριτικό και διαλογικό. (Resnick, 1998).
Οι συνεργασίες γίνονται διεπιστημονικές και εμπλέκουν τους νέους ως ενεργούς συμμετέχοντες στον ρόλο να ελέγχουν και να καθοδηγούν την εκπαιδευτική διαδικασία.
Στο πνεύμα της *συνεργασίας* και της *συμμετοχής* ενθαρρύνονται: -η δημιουργική επίλυση των προβλημάτων, -οι προσωπικές συνδέσεις και αναφορές με την γνώση που παράγεται (πώς να εκφράζουν οι νέοι τον εαυτό τους μέσα από αυτά τα εργαλεία που χρησιμοποιούν), -η πνευματική κυριότητα του αποτέλεσματος, και, -η αίσθηση συμμετοχής στην κοινότητα και προσαρμογής στους κοινούς τόπους. (Resnick, 1998).
Η έμφαση που δίνεται στις (μετα)σχεδιαστικές αυτές πρακτικές αποτελεί μέρος μιας ευρύτερης εκπαιδευτικής θεώρησης και φιλοσοφίας που εστιάζει στην *κατασκευή* γνώσης παρά στην διδασκαλία. (Resnick, 1998).
Η μέθοδος αυτή είναι γνωστή ως κονστρουκτιονισμός (*constructionism)* βασιζόμενη σε δύο κοντινούς τύπους ΄παραγωγής΄ γνώσης), που αναπτύχθηκε από τον καθηγητή Saymourt Papert.

Ο Saymourt Papert διοργάνωσε το (1970) ένα συμπόσιο στο MIT με τον τίτλο *«διδάσκοντας τα παιδιά να σκέφτονται», στο οποίο πρότεινε να χρησιμοποιούνται οι υπολογιστές ως μηχανές τις οποίες οι μαθητές θα μπορούσαν να τις διδάξουν, έτσι ώστε οι μαθητές να μάθουν μέσα από την διδασκαλία αυτή* (Negroponte, 2001 σ. 205), -στα πρώτυπα του *΄αδαή δάσκαλου΄*, της καθολικής μεθόδου διδασκαλίας, και της πνευματικής χειραφέτησης των εκπαιδευόμενων από τον παιδαγωγό φιλόσοφο Joseph Jacotot.
Ακολουθεί τον τύπο της γνώσης, σε συνέχεια με τις κονστρουκτιβιστικές θεωρίες του Jean Piaget, στο μοντέλο εκμάθησης για παιδιά που τα θέλει παραγωγούς της δικής τους διανοητικής κατασκευής. (Papert, 1980).
Η εκμάθηση κατανοείται ως μια ενεργή επιτελεστική διαδικασία κατασκευής γνώσης στην

οποία οι εμπλεκόμενοι παράγουν γνώση από την εμπειρία τους μέσω της αυτοκαθοδηγούμενης (αυτοκατευθυνόμενης) μάθησης, -*δεν συλλαμβάνουν μόνο ιδέες αλλά τις υλοποιούν κιόλας*. (Resnick, 1998).
Οι νέοι μαθαίνουν: -να πειραματίζονται και να ερευνούν αλληλεπιδρώντας, -να χρησιμοποιούν τα εργαλεία, και -να εμπλέκονται ενεργά κατασκευάζοντας νέα γνώση. (Resnick, 1998).
Σε αυτό το σημείο ο Saymourt Papert εξειδικεύει περισσότερο σε σχέση με τον Jean Piaget, διατυπώνοντας έναν επόμενο τύπο ΄κατασκευής΄ γνώσης (Resnick, 2009) όπου η παραγωγή σχετίζεται με τα προϊόντα (DIY) που αφορούν τους εμπλεκόμενους σε προσωπικό επίπεδο γύρω από τα ιδιαίτερα ενδιαφέροντά τους.
Τα προσωπικοποιημένα αποτελέσματα προέρχονται από τις στενές επιλογές των συμμετεχόντων απορρέοντας από εκείνους, και αποκτούν ειδικό περιέχομενο και νόημα ειδικά για εκείνους και τον περίγυρό τους.

Οι νέοι στο *Computer Clubhouse*[49] μαθαίνουν ξεκινώντας μιμούμενοι: -πώς να κάνουν χρήση των διαθέσιμων υλικών (εργαλεία, περιβάλλον), -πως να εννοιολογούν και να μορφοποιούν τις ιδέες τους (λ.χ. σχέσεις ζώου –ρομπότ), -πώς να βρίσκουν εναλλακτικές όταν τα πράγματα δεν πάνε καλά, και -πώς να διευθύνουν ένα σύνθετο πρόγραμμα σε όλα τα στάδιά του, επιτρέποντας παράλληλα την περιφερειακή συμμετοχή από κοινότητες άλλων μαθητευόμενων. (Resnick, 1998).
Τα στάδια της εκπαίδευσης περιλαμβάνουν την εκμάθηση της γλώσσας προγραμματισμού LEGO Logo (που επεκτάθηκε στα σχολεία από την δεκαετία του ‘80), την ανάμειξη εργαλείων οθόνης, και την κατασκευή οδηγιών (DIY, Manual) για την υλοποίηση και τον έλεγχο ρομποτικών μηχανών ή μηχανισμών κ.α. στοιχείων, όσο και ρομποτικών εφευρέσεων που ενορχηστρώνουν εικονικές χορογραφίες[50]. (Resnick, 1998).

Η Anne Galloway[51] συνδέει την χάκερ-πρακτική με τις δυνατότητες που προσφέρονται στα ρομπότ της Lego. Διακρίνει ως χαρακτηριστικό παράδειγμα χάκερ-ηθικής την δουλεία του Mitchel Resnick στο MIT, ο οποίος ανέπτυξε τα προγραμματισμένα στοιχεία τα οποία εμπορεύθηκαν με την επωνυμία LEGO Mindstorms, που βασίστηκαν σε υπολογιστές για να μπορούν να προγραμματίζονται ανοικτά από χρήστες και μέλη κοινοτήτων. (Panel: Design for Hackability, 2004). [Βλ. στο 2^{ο} κεφ. § *χάκερ χωρικές και σωματικές πρακτικές (DIY)*].
Σύμφωνα με εκείνη, ο χάκερ - σχεδιασμός μπορεί να περιγραφεί από μια κριτική και παιχνιδιάρικη σχεδιαστική πρακτική που εμπνέεται από τους ιστορικούς πολιτισμούς και τις τρέχουσες πρακτικές, των χάκερ, της τέχνης του διαδικτύου (*net art*), του (DIY) πολιτισμού και της ανάμειξης (*re-mix*).
Οι χάκερ - πρακτικές *καλλιεργούν την αμοιβαιότητα μεταξύ σχεδιαστών και χρηστών υποστηρίζοντας την διαφάνεια της τεχνολογίας.* (Panel: Design for Hackability, 2004).

παραδείγματα (σύνθετες μηχανές με τη χρήση LEGO)

Υπάρχουν εκτενείς αναφορές ότι τα προϊόντα LEGO – Robotics είναι προσβάσιμα, κάτι που δε συμβαίνει με άλλα ειδικά στοιχεία στον κόσμο των εξαρτημάτων υπολογιστή (hardware). Τα LEGO αποτελούν ικανά εργαλεία κατασκευής πρωτότυπων κατασκευαστικών συστημάτων, αφού τα τεμάχια LEGO μπορούν να προσφέρουν μια ευέλικτη και χαμηλού κόστους μέθοδο για την ανάπτυξη και την έρευνα ολοκληρωμένων συσκευών (μηχανο)ηλεκτρονικών (*mechatronic*).

.1. Ο Martin James Howard σημειώνει[52] ότι μάλλον δεν είχε αγόρασε ποτέ ο ίδιος κάποιο κουτί με το σετ της LEGO Mindstorms.
Το πειραματικό τούβλο του μικροϋπολογιστή που σχεδίασε και κατασκεύασε σε πρωτότυπο μοντέλο[53] ο ίδιος είχε έξι (6) εισαγωγές και έξι (6) εξαγωγές, χρησιμοποιώντας τους υπάρχοντες αισθητήρες των Mindstorms. Στην συνέχεια αντικατέστησε την παράλληλη θύρα που είχε σχεδιάσει και κατασκευάσει ο ίδιος πριν από χρόνια, προβλέποντας ότι το συνολικό κόστος για την κατασκευή του καινούργιου RCX τελικά θα έφτανε τα 80 pounds (περίπου στην μισή τιμή των Mindstorms). Τοποθέτησε αυτή την ηλεκτρονική μονάδα (πλακέτα ή εγκέφαλο) μέσα σε ένα παλιό κουτί, (που μπορεί να το βρει κανείς πολύ συχνά στο Ebay) το που δέχεται έξι (6) μπαταρίες των 4.5V.

.2. Ο Kevin Warwick[54] είχε παροδικά μετατρέψει το 1998 τον εαυτό του σε ένα πειραματικό cyborg, ελέγχοντας από ένα μικροτσίπ από σιλικόνη, που ήταν εμφυτευμένο στο αριστερό χέρι του και επικοινωνούσε απευθείας από το νευρικό του σύστημα, διάφορα υπολογιστικά ηλεκτρονικά συστήματα, όπως και το ρομπότ LEGO. (Warwick, 2002), (Franchi, 2005).

.3. Η ολοκληρωμένη μυοηλεκτρική πλατφόρμα της LEGO μπορεί να ενθαρρύνει χαμηλού κόστους παραγωγές για συνεργατική έρευνα, προς την μακροπρόθεσμη ανάπτυξη και την υλοποίηση προσβάσιμων στοιχείων.
Ένα από τα ενδιαφέροντα του *Open Prosthetics Project* ήταν να αναπτυχθεί μια χαμηλού κόστους πλατφόρμα πρωτότυπων μοντέλων για τον έλεγχο συστημάτων και μηχανισμών, προς την ενθάρρυνση, τον πειραματισμό και τη συνεργασία πάνω σε νέες σκέψεις[55].
Ο John Bergmann εργάστηκε σκληρά πάνω στο πρωτότυπο αρθρωτό χέρι (χαμηλού κόστους) με LEGO της (NXT *platform*) σημειώνοντας πρόοδο πάνω σε προωθημένους μηχανισμούς. Χρησιμοποίησε προωθημένες συνδέσεις για να το ολοκληρώσει με πλήρως αρθρωτά δάκτυλα και αντίχειρα, στην κλίμακα του μέσου ανδρικού χεριού έτσι ώστε να κινείται ο καρπός φυσιολογικά, μιμούμενος την φύση, αρχικά σε ελεύθερο χειρισμό από το χέρι (χωρίς μοτέρ και ενέργεια, Απρίλιος 2012) και αργότερα στηρίζοντάς τον. Έπειτα από αρκετές δοκιμές έφτιαξε και τις οδηγίες του. Οι συνδέσεις αυτές έγιναν με ηλεκτρολογικά δετικά θεωρώντας ότι τα δετικά (*zip ties*) αντιδρούν σε έναν μεγάλο βαθμό παρόμοια με τους αληθινούς τένοντες. Μια άλλη εφαρμογή που αναπτύχθηκε στη βασιζόμενη πλατφόρμα LEGO NXT και τον αισθητήρα, συνδυάστηκε με έναν μηχανισμό χεριού. Το χαμηλού κόστους μυοηλεκτρικό σύστημα αισθητήρων μπορούσε να κατασκευαστεί με τη χρήση των LEGO Minstorms NXT (όπου το κόστος των υλικών δεν ξεπερνούσε τα $500 δολάρια).

.4. Ο Andrew Carol, έφτιαξε έναν πρωτότυπο μηχανισμό πάνω στην μηχανή διαφορικού λογισμού (*Difference Engine*)ψτου Charles Babbage, διερευνώντας το σημείο που συναντιούνται οι υπολογιστικοί μηχανισμοί και τα LEGO. Χρησιμοποίησε τέσσερα (4) επιμέρους καμπυλωμένα τμήματα (τόξα) για έναν συνολικό κύκλο που έχει είκοσι (20) οδοντωτές διαχωρισμένες διαβαθμίσεις. Δεν πρόκειται για ένα παιχνίδι Lego ή για κάποια μορφή τέχνης (όπως αναφέρει) αλλά για τη συνάντηση της πρακτικής του Steampunk με τα Lego MindStorms, ως χειροποίητες εκκεντρικές συσκευές που θα επιτελούν σύνθετες μηχανικές πράξεις[56].

.5. Ο μηχανισμός των Αντικυθήρων από LEGO κατασκευάστηκε πάνω στο μοντέλο του πρότυπου αρχαίου ελληνικού και μπορεί να προβλέπει τις εκλείψεις. Μπορεί να υπολογίζει με ακρίβεια ημέρας, την ημερομηνία, τον ηλιακό χρόνο (τις θέσεις του ηλίου και της σελήνης στον ζωδιακό κύκλο και τους σεληνιακούς μήνες), και τις εκλείψεις της σελήνης, για μια περίοδο πάνω από εκατό χρόνια. Είναι ένας αναλογικός υπολογιστής που έχει πάνω από εκατό (100) γρανάζια και επτά (7) διαφοροποιημένα κιβώτια γραναζιών Lego.

.6. Στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών του Τμήματος Βιομηχανικού Σχεδιασμού στο Πανεπιστήμιο τεχνολογίας του Αϊντχόβεν[57] η μηχανή διδασκαλίας Lego μαθαίνει τους σπουδαστές να σχεδιάζουν πάνω στην ιδέα ότι δεν αρκεί *η καθαρή γνώση στο επάγγελμα του βιομηχανικού σχεδιαστή. Ενσωματώνοντας την πλατφόρμα Lego Mindstorm NXT στο μαθησιακό σύστημα παρέχεται στους σπουδαστές ένα εργαλείο κατανόησης που θα τους κάνει να αντιληφθούν και να διαδράσουν με το μαθησιακό σύστημα.*

.7. Η αυτόνομη αράχνη που μαθαίνει να περπατά από μόνη της στον τύποο μιας ενισχυμένης αυτομαθησιακής δραστηριότητας προγραμματίστηκε σε γλώσσα C (η οποία υστερεί σε σχέση με την C++), ως μια ευέλικτη γλώσσα που μπορεί να χρησιμοποιηθεί στον (μικρο)υπολογιστή LEGO Robot σε λειτουργικό Linux. Αρχικά είναι αδύνατο να περπατήσει αφού δεν έχει προγενέστερη εμπειρία ή αποθηκευμένη πληροφορία, όμως αυτή τη γνώση την δημιουργεί η ίδια μέσα σε τέσσερα (4) μόλις λεπτά. Στο εγχείρημα αυτό χρησιμοποιήθηκε ο Dyna-Q αλγόριθμος[58].

.8. Το αυτο-προσαρμοστικό LEGO Robot που περπατά με γενετικό αλγόριθμο ο οποίος το βοηθά να μάθει πώς να περπατά[59].

.9. Το ρομπότ ΄Raymond΄ (2004) από την σχεδιάστρια Lina Kovačević, είναι ένα σχεδιασμένο ρομπότ που έγινε από τις βασικές μονάδες, τουβλάκια LEGO με την τεχνολογία των Lego Mindstorms. Συσχετίζεται με το περιβάλλον του αντιδρώντας αυτόνομα στα εξωτερικά ερεθίσματα εκφράζοντας τον εαυτό του χωρίς να ελέγχεται από τον άνθρωπο. Κινείται σύμφωνα με έναν αλγόριθμο που έθεσε τη βάση των κατευθύνσεών του και την ταχύτητα της κίνησής του. Το ρομπότ κινείται και αντιλαμβάνεται το περιβάλλον με τη βοήθεια των βασικών αισθητήρων του (λ.χ. φωτός και αφής). Οι δράσεις του συμβαίνουν ΄τυχαία΄ και είναι απρόβλεπτες καθορίζοντας από μόνο του τη ζωή του. Απέναντι σε κάποια δοσμένη εισαγωγή (ερέθισμα) γεννά κάποια απάντηση (έξοδο) που σχεδιάζεται απευθείας με μαρκαδόρο στο χαρτί[60] και/ή παράλληλα εμφανίζεται στην οθόνη του υπολογιστή

εναλλακτικές Mindstorms RCX: (DIY) χάκερ κοινότητα, οικιακοί ερασιτεχνικοί αισθητήρες

(without authorization from The LEGO Company, without any warranty, use them at your own risk).

http://bricxcc.sourceforge.net/[61]
http://www.extremenxt.com/lego.htm#sensors //Michael Gasperi's LEGO Mindstorms NXT/RCX Homebrew Sensors
http://www.extremenxt.com/viscommand.htm //Michael Gasperi's hackers guide to LEGO Mindstorms Vision Command
http://www.philohome.com/sensors.htm //Philippe Hurbain's Sensors
http://www.convict.lu/Jeunes/RoboticsIntro.htm //Boulette's Sensors
http://www.extremenxt.com/linetrak.htm //Sven Horstmann, Line Tracking Sensor
http://www.extremenxt.com/speed.htm //John Barnes' Ultrasonic Range, Measures distance for the RCX
http://www.stormyprods.com/lego/ //Brian Stormont's Sensors, Temperature Sensor, Light Sensor, Bend Sensor, Rokenbok radio control module
http://www.akasa.bc.ca/tfm/lego.html // Dean Husby's Sensors, Temperature Sensor, Resistor Switch Pad, Motor/Light Block, Motor /Sensor Expander - expand RCX's ports
http://web.mit.edu/esg/proj/ic/www/sensors.html //ESG Lego Robotics Seminar
http://hempeldesigngroup.com/lego/ //Ralph Hempel's RCX Light Sensor Tricks
http://www.mrob.com/robot/adapter.html //Robert Munafo's Motor Velocity, Motor Speed Input Adapter Plates
http://www.ben.com/LEGO/rcx/train-sensor.html //Ben Jackson's Train Axle 9v Train Axle Sensor, Use an RCX Light Sensor to detect train position
http://www.thepoetters.de/rcx/rotation/index.html //Heinrich Poetter's Rotation, A rotation sensor using read switches
http://www.extremenxt.com/pyro.htm //Greg Blount's, Low cost heat sensor, Pyroelectric Sensor
http://users.informatik.haw-hamburg.de/~lego/Projekte/multi_sharp/multi_sharp_englisch.htm //Rainer Balzerowski's IR Distance
http://www.extremenxt.com/hallrotate.htm //Mark Dresser's Hall Effect, rotation sensor
http://www.smm.org/heart/tools/heartsensor/top.html#circuit //Science Museum of Minnesota's Heart Monitor, heart rate sensor
http://www3.sympatico.ca/lloyd.gordon3/Rotation.htm //LLoyd Gordon's Double Rotation sensor
http://www.visi.com/~dc/slipring/index.htm //Doug's Rotating Electrical Connection Uses a telephone cord connector
http://www.tau.ac.il/~stoledo/lego/ //Sivan Toledo's NXT Projects Expand NXT
http://www.plastibots.com/misc/touchmultiplexer.asp //Plasti-Bots, Cybermaster Touch Sensor Multiplexer on the NXT
http://www.norgesgade14.dk/index.php //Anders' Mindstorms, RCX Scanner RCX Candy Machine, Cooler, Pinball Machine
http://robotics.benedettelli.com/sensors.htm
http://people.cs.uu.nl/markov/lego/links/index.html
http://www.techno-stuff.com/RCX.htm //by Pete Sevcik[62]

The LEGO® Company[63]

http://robotics.benedettelli.com/8MUX.htm //Danny's Lego Mindstorms® RCX 8 Input Multiplexer. (connect up to 8 active sensors to one single RCX Input port)

http://www.philohome.com/sdk25/sdk25.htm //MINDSTORMS® SDK2.5

http://www.philohome.com/sensors.htm //LEGO MINDSTORMS® compatible devices

http://goldfish.ikaruga.co.uk/diyrcx.html

σχετική βιβλιογραφία για το πρόγραμμα CIPO_

Daflos, Kostas. 2010. Cipo_08 <trailer>, cybernetic intelligent parasitic object. [συγγρ. βιβλίου] Συνέδριο [Monash University]. *The 6th IET International Conference on Intelligent Environments.* Kuala Lumpur : IE΄ 10, 2010, σσ. 315 -317. [program chairs: Victor Callaghan, Achileas Kameas].

—. 2009. Cipo_09 music box, hybrid <organism> - [laterna]. [συγγρ. βιβλίου] Proceedings of the 5th International Conference on Intelligent Environments IE΄ 09. [επιμ.] A. Kameas, A. Reyes, D. Royo, M. Weber, V. Callaghan. *IE 09, Intelligent Environments 2009.* Barcelona : Ios Press, 2009, Τόμ. 2, Ambient Intelligence and Smart Environments, σσ. 493-496.

—. 2007. Music box c(2)ipo_06. [επιμ.] Daniel Tercio. *TeDance, Perspectives on Technologically Expanded Dance.* Lisbon : fMH, 2007, σσ. 228-231.

—. 2006. Robotic interactive installations. [συγγρ. βιβλίου] Conference. *2nd IET International Conference on Intelligent Environments, IE΄ 06.* Athens : N.T.U.A., 2006, Τόμ. One, σσ. 81-87.

—. 2007. Robotic interactive installations, progressive body performances & interactive improvisations. [συγγρ. βιβλίου] Conference. *Technologically Expanded Dance.* Lisbon : FMU TU Lisbon - Culturgest, 2007, σσ. 19 - 20. [abstracts].

—. 2007. The music box C(2)IPO_06, interactive hybrid robotic sculpture. [συγγρ. βιβλίου] Conference. *IE΄ 07, 3rd International Conference on Intelligent Environments, Ulm University.* Ulm : IE 07 - Ulm University, 2007, σσ. 572 – 576.

Ntaflos, Kostas. 2010. Bizarre spectacles in the public space – interactive robotic installations. [επιμ.] F. Setaki, T. Tzoka, E. Antonopoulou. *City Index - Elefsina, Easa007_Final Report.* Athens : School of architecture NTUA, 2010, σσ. 58-63.

2003. *Science and Art: international digital art exhibition & pro-seminar.* Shanghai : College of Fine Arts Shanghai University, 2003. [Catalog].

Ντάφλος, Κώστας. 2007. *Εγχειρίδιο, Τρέχουσες εικαστικές διαλογικές εγκαταστάσεις 00_06 - Πλάνα διαλογικών εγκαταστάσεων.* Αθήνα : Παπασωτηρίου, 2007.

—. 2011. Θ4. Οι διαλογικές μετακινούμενες διατάξεις cipo_08 & cipo_09. [συγγρ. βιβλίου] Συνέδριο. *Public Space, Δημόσιος χώρος… αναζητείται,.* Θεσσαλονίκη : Cannot Not Design Publications - ΤΕΕ/ΤΚΜ, 2011, σσ. 511-514.

—. 2010. *Μετακινούμενες διαλογικές διατάξεις για την ενίσχυση του δημόσιου χαρακτήρα του δρόμου*. Συνέδριο. 6^{ο} Διεπιστημονικό διαπανεπιστημιακό συνέδριο του Ε.Μ.Π. - Μ.Ε.Κ.Δ.Ε. [http://www.ntua.gr/MIRC/6th_conference/presentations/2_parallel_sessions/1st_session/DAFLOS%20KOSTAS.pdf].

—. 2007. *Αλληλεπιδραστικές εγκαταστάσεις: παράξενες διατάξεις σε δημόσιους χώρους της πόλης.* Συνέδριο. 5° Διεπιστημονικό Διαπανεπιστημιακό συνέδριο του Ε.Μ.Π. - Μ.Ε.Κ.Δ.Ε. *Παιδεία, Έρευνα, Τεχνολογία: Από το χτες στο αύριο*. Τόμος Β, Ε.Μ.Π., 2011, σσ.320-336.

[1] *΄Αυτόματα τεχνητά νοήμονα παρασιτικά αντικείμενα΄* είτε *΄Κυβερνητικά ευφυή παρασιτικά αντικείμενα΄*.

[2] Αμφίδρομες αναδραστικές διατάξεις με εισόδους επικοινωνίας που αλληλεπιδρούν με την ανθρώπινη παρουσία για την υποστήριξη διαλογικών ενεργών τόπων από συνδυασμένες τεχνολογίες.

[3] από ιστότοπους δημοπρασιών και αγορών στο διαδίκτυο (λ.χ. ebay, Techno-stuff, Robolab, //Wire Wires Lead, RCX Mindstorms 1.0 1.5, 2.0, Lego Technic 9Vmotor, music sensors κ.α.), κάτω από τις πράξεις της επανάχρησης, της ανακύκλωσης, της αναστρεψιμότητας στοιχείων Lego Robotics.

[4] Χρησιμοποιούνται τα στοιχεία των Lego Robotics, οι επίσημες ή κάποιες ανεξάρτητες εκδόσεις από ερευνητές και τεχνικές κοινότητες.
-Software: Lego Mindstorms [1.0, 1.5, 2.0], Robotics Invention system, Vision Command.
-Hardware: RCX (brick), Robotic interactive camera, (+motors, sensors).
-Αισθητήρες (αφής, κίνησης, ήχου, φωτισμού, χρώματος) και περιφερειακά υπολογιστή λ.χ. ανεμιστήρας, μικρόφωνο, φωτοδίοδοι (led), και άλλες συσκευές και hardware όπως, καπνομηχανή (multi –connector), motors 9v Lego Technic, φωτοβολταϊκό Lego Technic, Musical Pitch sensor, μονάδα Lego Spybotics, μοτέρ.

[5]

Dual Infra-Red Proximity Detector	//αντιλαμβάνεται τα όρια του χώρου
Infra-Red Relative Distance Indicator	//αντιλαμβάνεται σχετικές αποστάσεις
Musical Pitch sensor	//αντιλαμβάνεται και ελέγχεται από μουσικές νότες
Acceleration/Tilt sensor	//αντιλαμβάνεται διακυμάνσεις ώστε να ισορροπεί
Air Pressure sensor	//μετράει την πίεση του αέρα στον κύλινδρο
Switch Multiplexer	//συνδέει 3 διακόπτες σε μια είσοδο της RCX
Passive Infra-Red sensor	//εντοπίζει κίνηση ανθρώπου ή ζώου
Current sensor	//μετράει πόσο καταπονείται το κάθε μοτέρ
Three-wire converter	//εύκολη στη χρήση διεπαφή
Angle sensor	//μετράει από 0-270 º γωνίες με ακρίβεια
IR Flame sensor	//αντιλαμβάνεται φωτιά ή άλλη υπέρυθρη πηγή
UV Flame sensor	//αντιλαμβάνεται φωτιά
Force sensor	//μετράει πόσο σκληρά πιέζεται
Galvanic Skin Response Sensor	//αντιδρά στο γαλβανικό ρεύμα του δέρματος
Controls //Relay	//ελέγχει άλλες ηλεκτρικές συσκευές από την RCX

[6] Η σωματική δράση δεν μεταβάλλει απλά το νόημα ή το περιεχόμενο των χώρων αλλά τους υλοποιεί.

[7] κρίσιμοι όροι:
διάδραση, διάλογος, θεωρία της συνομιλίας, διανεμημένη (διαμοιρασμένη) εκτέλεση παράστασης, συλλογική εκτέλεση δράσης, περιβάλλοντα ανάμικτης πραγματικότητας, επαυξημένη - ενισχυμένη πραγματικότητα, εικονική πραγματικότητα, διευρυμένη πραγματικότητα, διευρυμένη δυνητικότητα, διάχυτος υπολογισμός, ενσωματωμένος υπολογισμός, άμεση εμπειρία, μεσολαβημένη εμπειρία, κοινή πρόσληψη, ψευδαίσθηση, μεσολαβημένη πρόσληψη, μεσολαβημένη δράση, αυτόματο, κυβερνητική, τηλερομποτική - τηλεπαρουσία.
-Βλ. βιβλ.: Κώστας Ντάφλος, *Εγχειρίδιο, τρέχουσες εικαστικές εγκαταστάσεις, 00_06, Πλάνα διαλογικών εγκαταστάσεων*, (2007). Αθήνα: Παπασωτηρίου.

[8] Πέρα προς ένα άκαμπτο αναδρασιακό πρότυπο που παράγει τυποποιημένες αυτόματες αλληλεπιδράσεις, περιλαμβάνοντας πεπερασμένη ποσότητα πληροφοριών.

[9] Βλ. βιβλ.: Umberto Eco, *The Open Work*, (1989). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. (pp.4,19).

[10] εκδηλώνοντας ενδιαφέρον για συμμετοχή όπως στα: body>data>space: (*Robots and Avatars*), *2011 / Transmediale 09*, (*Survival and Utopia*), Berlin / Ars Electronica Center, *Prix Ars Electronica, :2007, :2009, :2011*, Linz, Austria / Art and Technology Platform, *Amber festival* :*09*, BIS -Body Process Arts Association, Istanbul / International Competition *Vida :9.0, :10.0, :11.0, :12.0*, Fundación Telefónica, Spain / International Conference & Exhibition (on computer graphics and interactive techniques), SIGGRAPH, *Unraveled* :2007, *TouchPoint* :2010, *Tracing home* :2011, Break festival, *new species - 2.3, 2.4*, Ljubljana, Slovenia / TeDance, (*Technologically Expanded Dance*), Lisbon, Portugal / *Paraflows 07*, Vienna, Austria / *P.Art.y*, People, Art & Technology, art centre Nabi, Seoul, Korea / *16 videofestival*, Brazil / *Labcyberspaces 2007*, Laboral, Art and Industrial

Creation Centre, Spain / NFF6, New Forms Festival 06: *Transformations*, Canada / International Festival of new Technologies, Art and Communication, *CIBER@RT*, Bilbao, 2004 / Interactive Futures 07: *The New Screen*, Victoria, Canada, / ArtBots 2008, *The Robot Talent Show /* International festival for computer based art, *CYNETart 08*, Dresden.

[11] Βλ. βιβλ.: Otto von Busch, Karl Palmås, *Abstract Hactivism: the making of a hacker culture*, (2006).

[12] Οι πρακτικές αντλούνται από έναν νομαδισμό (σε κείμενα) στις περιοχές της πολιτικής θεωρίας, των θεωριών ταυτότητας (φύλου), που μεταφέρονται στην περιοχή της τέχνης και της αρχιτεκτονικής, ως *κριτικές χωρικές επιτελεστικές πρακτικές* κάτω από τις *τακτικές των τεχνοπολιτικών μέσων*.

[13] Αντιστοιχεί στο *΄μαύρο κουτί΄* που δεν γνωρίζουμε το περιεχόμενό του *ενώ ταυτόχρονα παραλύει και απομυζά*. (Serres, 2009).

-Βλ. βιβλ.: Michel Serres, *Το παράσιτο,* (2009). Αθήνα: Σμίλη. (Le Parasite, 1980).

[14] Αυξάνει την πολυπλοκότητα, την εντροπία, και την ασάφεια οδηγώντας σε πτώση τάξης του συστήματος, προς μια νέα κατάσταση ομοιοστατικής ισορροπίας.

[15] Ο G.Bateson το κατανοεί ως αγωγό πληροφορίας, *«…το σώμα του cyborg δεν περιορίζεται από το δέρμα αλλά εμπεριέχει όλα τα εξωτερικά μακρινά μονοπάτια στα οποία η πληροφορία μπορεί να ταξιδεύει»* (G.Bateson: 1969). Ο Stelarc επιβεβαιώνει την ύπαρξή του στη σκέψη μας ως μια καθημερινή ανοίκεια οντότητα, αναφέροντας χαρακτηριστικά ότι *«…φοβόμαστε το cyborg, όμως φοβόμαστε στην πραγματικότητα εκείνο που πάντοτε ήμασταν και εκείνο που έχουμε ήδη γίνει».* (Stelarc: 1999).

[16] Ο M. de Certeau αναφέρεται στην πρακτική της μεταπαραγωγής: *ακούγοντας μουσική, ή διαβάζοντας ένα βιβλίο* θεωρεί ότι παράγουμε ένα νέο υλικό και γινόμαστε παραγωγοί, όπως επίσης, χρησιμοποιώντας ένα αντικείμενο θεωρεί ότι αναγκαστικά το ερμηνεύουμε, είτε χρησιμοποιώντας ένα προϊόν ότι παραδινόμαστε στην Ιδρυτική αρχή του, ώστε κάθε νέα χρήση που του αποδίδουμε προϋποθέτει μια δράση μικρο-πειρατείας.

-Βλ. βιβλ.: Nicholas Bourriaud, *Postproduction, culture as screenplay: how art reprograms the world*, (2002). N.Y.: Lucas & Sternberg.

[17] Οι εικαστικές δουλειές συνιστούν μορφές διατάξεων οι οποίες γεννούν σχέσεις ανάμεσα στα υποκείμενα. Οι σχέσεις από μόνες τους παράγουν την σχεσιακή πραγματικότητα που προκύπτει από την κοινωνική διαδικασία της διανθρώπινης ανταλλαγής. Η *σχεσιακή αισθητική* απομονώνει το σχεσιακό στοιχείο ως ένα ολοκληρωμένο αισθητικό αυτόνομο αντικείμενο (ή προϊόν) που αποδρά από την καθημερινότητα της ζωής που παράγεται, για να περιοριστεί στο δομικό σύστημα της αυτόνομης τέχνης. (Bourriaud, 1998). *΄΄Τα όρια μεταξύ καλλιτεχνικής δραστηριότητας και καθημερινών ασχολιών είναι ακαθόριστα στον κοινό αφηγηματικό χώρο, με τα υποκείμενα να συνιστούν συστατικό στοιχείο αυτού του χώρου΄΄* (A.Kaprow).

Σημαντικό στοιχείο στη σχεσιακότητα (περιγράφει ο N.Bourriaud) αποτελεί η ιδέα της κινητικότητας με αντιπροσωπευτικά παραδείγματα: -τα προσωρινά καταφύγια, τις κατασκηνώσεις, τα εργαστήρια, τις αποσκευές, τα κοινωνικά αντικείμενα και τις μπανάλ κοινότυπες κατασκευές, που εισάγουν την προβληματική του ταξιδιού και την νομαδική διάσταση *να κατοικίσεις τον κόσμο χωρίς να διαμένεις πουθενά σταθερός*. (Bourriaud, 1998).

-Βλ. βιβλ.: Nicholas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, (1998). Dijon: les presses du reel.

[18] Στα αυτοποιητικά συστήματα τα μόρια μπορούν να αναπαράγονται μέσα από τις αλληλεπιδράσεις στο μέσο τους, αναπαράγοντας το ίδιο το μοριακό τους σύστημα από το οποίο προέρχονται. Η αυθόρμητη συντήρησή τους και το συστημικό αποτέλεσμα της ύπαρξής τους υποστηρίζονται από τις επαναλαμβανόμενες διαδράσεις που εξελίσσονται μέσα στο περιβάλλον τους.

Παραμένουν στη ζωή όταν οι δομικές αλλαγές τους είναι ικανές να συντηρούν την αυτοποιητική τους δραστηριότητα και όσο μπορούν να ΄γλιστρούν΄ στο μέσο τους ακολουθώντας μια πορεία αλληλεπιδράσεων. Οι αλληλενέργειες αυτές προκαλούν συνεχείς δομικές αλλαγές στη σύνθεσή τους οδηγώντας στη συνέχεια σε αλλαγές του συστήματος στο σύνολό του.

[19] Όπως η κατηγορία του ήπιου περιοδικού παρασιτισμού που αναπτύσσεται σε ανόργανα υλικά κάτω από ειδικές συνθήκες (λ.χ. απουσία φωτός) και εξελίσσεται σταδιακά σε παράγοντα προστασίας και άμυνας για τους ξενιστές οργανισμούς.

[20] Τα αποθέματα των δράσεων των έμβυων συστημάτων ενεργοποιούνται όταν οι συνθήκες αποξένωσης των οργανισμών από το περιβάλλον τους γίνονται έντονες και κινδυνεύει να αποκοπεί η

(διαλογική) σχέση επιβίωσής τους, έτσι ώστε κρίνεται επιτακτική η έναρξη ενός μηχανισμού αυτορρύθμισης του οργανισμού τους και έπειτα όλου του περιβάλλοντος.
[21] Το περιβάλλον προβολής είναι ασπρόμαυρο βίντεο σε συνεχή ή διακοπτόμενη (σπασμένη) ροή. Πρόκειται για φευγαλέες βίντεο-ροές και ηχητικά μέρη, υλικά χαμηλής ανάλυσης στην αμεσότητα του πραγματικού χρόνου.
[22] Προκαλούν την αντίδραση της αυτοματοποιημένης ρομποτικής κάμερας που κατοπτεύει τη δράση τους.
[23] Οι *μαγικές λατέρνες* ήταν πρώιμες συσκευές αναπαραγωγής στατικών εικόνων σε κίνηση στο εσωτερικό ενός μικρού σκοτεινού θαλάμου.
Η *μαγική λατέρνα* (magic lantern - Laterna Magica) ήταν πρόγονος του μοντέρνου προβολέα διαφανειών (slide projector).
Το *κινετοσκόπιο* (kinetoscope) ήταν μια πρώιμη συσκευή προβολής κινούμενων εικόνων (από τον Thomas Edison).
[24] Το *mutoscope* ήταν μια πρώιμη συσκευή κινούμενων εικόνων που κατοχυρώθηκε με δίπλωμα ευρεσιτεχνίας από τον Herman Casler (1894). Ήταν ένας κλειστός μικρός θάλαμος (κουτί) που λειτουργούσε στην ίδια αρχή με το "*flip book*" με δυνατότητα οπτικής για ένα άτομο. Φτηνότερο και απλούστερο από το *Kinetoscope* κατασκευάστηκε από την αμερικανική επιχείρηση Mutoscope με κερματοδέκτη ως πρώιμος κινηματογράφος. Ο χειριστής τους μπορούσε να ελέγχει σε περιορισμένο βαθμό την ταχύτητα της παρουσίασης γυρίζοντας με το στρόφαλο (δεξιόστροφα ή αριστερόστροφα) ανάλογα παράγοντας εικονοροές.
Ένας μεγάλος αριθμός από αυτά τα παιχνίδια τροφοδοτήθηκε αργότερα από ηλεκτρικούς μηχανισμούς ενώ κάποια από αυτά έμπαιναν σε λειτουργία με ένα χειροκίνητο στρόφαλο. Η δράση τους συνοδεύονταν από μια γενική ηχητική υπόκρουση περιβάλλοντος, και ίσως και κάποιους πλουσιότερους ήχους πρώτου πλάνου που αναπαράγονταν σύμφωνα με την δράση του παίκτη και εντείνονταν όσο μεγάλωνε η δραστηριότητα του παιχνιδιού προκαλώντας σασπένς.
Τα ψυχαγωγικά (μικρο-)περιβάλλοντα των *mutoscopes* (μέσα σε κονσόλες) επανεμφανίστηκαν το 1910 σε δημόσιους χώρους στην Αμερική, ως εξελίξεις των παλιότερων παιχνιδιών αναψυχής δρόμου. Αυτά τα παιχνίδια μέσα από μια κατευθυνόμενη διαδικασία από τους παίκτες χειρίζονταν επίσης με τη βοήθεια ειδικών μοχλών από τους παίκτες, και από απλές μηχανοκίνητες παρουσιάσεις εικόνων εξελίχθηκαν την δεκαετία του ’50, στα επόμενης γενιάς, ηλεκτρο-μηχανικά καθοδηγούμενα αυτόματα, νεότερα παιχνίδια.
Στις βιτρίνες τους περιορίζονταν (μικρο-)περιβάλλοντα παιχνιδιών από μινιατούρες, σε ένα ζωηρό σκηνικό φόντο στατικών κυρίως εικόνων και ενσωματωμένων αντικείμενων που σχετίζονταν με τη θεματολογία του παιχνιδιού, με σταθερά και κινούμενα μέρη. Αρκετές από αυτές τις κατασκευές επεξεργάζονταν, αποκτώντας ιδιαίτερες υφές από γυαλισμένα έγχρωμα μεταλλικά τελειώματα και ξυλουργικές λεπτομέρειες που θύμιζαν λεπτεπίλεπτα ξύλινα έπιπλα ή μικρές βιτρίνες σε ύφος *Art-Deco*.
-Βλ. βιβλ.: Roland Barthes, *Pachinko*, (1984). στο: Roland Barthes, Η επικράτεια των σημείων. Αθήνα: Ράππα. (1984). (σελ.39).
[25] Το στοιχείο του καπνού θυμίζει την ρευστή πρώιμη μορφή επικοινωνίας των σινιάλων (των φρυκτωριών) της αρχαιότητας.
[26] *Οργανισμός* εμπνευσμένος από τη θεωρία της συνομιλίας του Gordon Pask (και του Ross Ashby), και τη θεωρία ελέγχου και επικοινωνίας μηχανών, του Norbert Wiener.
[27] Ομοιόσταση είναι η προσαρμογή και η αυτορρύθμιση ενός δυναμικού συστήματος στις εξωτερικές συνθήκες με τον όρο να διατηρείται το εσωτερικό του συστήματος σε κατάσταση ισορροπίας. (1932: W. Cannon). Η ομοιόσταση αναφέρεται σε αυτορυθμιζόμενα συστήματα αρνητικής ανάδρασης που μπορούν να διατηρούν την εσωτερική τους ισορροπία αποφεύγοντας την κατάρρευση απέναντι σε τυχαίες διαταράξεις ή σε αποσταθεροποιήσεις του εξωτερικού περιβάλλοντος.
[28] Η κυβερνητική διάταξη *΄homeostat΄* (1952) χαρακτηρίστηκε από τον δημιουργό της, τον νευροψυχίατρο Ross Ashby, ως ένα *υπερβολικά σταθερό* σύστημα.
Η διάταξη *΄homeostat΄* έκανε αναφορά στην προπολεμική σύλληψη του βιολογικού ομοιοστατικού μοντέλου από τον Walter Cannon, σύμφωνα με το οποίο, εξετάζονταν η σταθερότητα των εσωτερικών παραμέτρων στους ζωντανούς οργανισμούς, όπως για παράδειγμα η διατήρηση της θερμοκρασίας του σώματος, σε ένα κυμαινόμενο, από άποψη τιμών, εξωτερικό περιβάλλον.

Ήταν μια παραδειγματική διάταξη, ομοιοστατικού *οργανισμού*, κατασκευασμένη με τέσσερις (4) μαγνητικές ακίδες οι οποίες αλληλεπιδρούσαν μεταξύ τους διαμέσω ηλεκτρικών διερχόμενων ρευμάτων. Οι αναδράσεις του *οργανισμού* διορθώνονταν από ομοιοστατικές επενέργειες αυτοπροσαρμογής. Οι αποκρίσεις στις εξωτερικές διαταραχές (αυτο)μετασχημάτιζαν την διάταξη σε επόμενες καταστάσεις ισορροπίας χωρίς την ανάγκη επέμβασης από κάποιον εξωτερικό τρίτο παράγοντα. Σχεδιάστηκε ως μια αυτοργανωμένη συσκευή, (ως ένας μηχανισμός κατανόησης της οριακής περιοχής μεταξύ ζωής και νεκρής κατάστασης). Οποιαδήποτε αλλαγή στους μαγνήτες του ή σε ενδεχόμενες επιδιορθώσεις και μεταβολές στις εσωτερικές του συνδέσεις προκαλούσαν μια νέα αυτομετατροπή του μέσα από μια αυτορρύθμιση που του εξασφάλιζε την φυσική του ισορροπία.
-Βλ. βιβλ.: Stefano Franchi & Guven Guzeldere, *Mechanical Bodies, Computational Minds: Artificial Intelligence from Automata to Cyborgs,* (2005). Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press.

[29] Οι νέες αυτές προσθήκες (-επεκτάσεις, απολήξεις των αισθητήρων -ακροδέκτες) μπορούν να αναπτύσσονται σε (ασχημάτιστες) διακλαδώσεις συμμετέχοντας σε κόμβους που ενσωματώνονται στο σύστημα, υλοποιώντας ένα εξαπλωνόμενο χωρικό δικτύωμα, ενεργών εισόδων (αποφύσεων ερεθισμάτων). Με τον ίδιο τρόπο θα μπορούσε να διευρυνθεί το κινητικό σύστημα του *οργανισμού* αναλαμβάνοντας προσθήκες νέων (μικρο-)βραχιόνων (με την προσθήκη μοτέρ Lego Spybotics, χαμηλότερης τάσης) σύμφωνα με τη διαθεσιμότητα της τροφοδοσίας σε καταναλώσιμη ενέργεια, είτε με την προσθήκη ανορθωτή (κατανεμητών και ενισχυτών) ώστε να ανταποκρίνεται το κύκλωμα σε ένα νέο όριο επέκτασης της ισχύος για τις απαραίτητες διαδράσεις.

[30] [cipo_09] Hardware (1) music box: (1) net book, (1) Rcx robot unit, (4) motors, (1) sound sensor, (4) microphones, (1) robotic interactive camera, (2) sound boxes.
[cipo_08] Hardware: (1) Rcx robot unit, (6) motors, (1) sound sensor (1) data projector +battery (ή UPS), (1) video camera, (GPS).

[31] Βλ. βιβλ.: Michael Hardt - Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, (2002). Αθήνα: Scripta. (σσ.174-177).

[32] Η τροχήλατη διάταξη ΄γυρολόγος΄ cipo_08 <trailer> παρουσιάστηκε στις 12/7/08 (από τις 11:30 μ.μ.), στα όρια με τον καταυλισμό των Αφγανών προσφύγων στην Πάτρα, στις εκβολές του ρέματος Μειλίχου, -μια συμμετοχή στα διεθνή γεγονότα αρχιτεκτονικής έρευνας 2008 - ΄Ά-κτιστον΄, στα πλαίσια του εργαστήριου, *Περπατώ: σωματική επανασχεδίαση της πόλης*.
Το εργαστήριο διερευνούσε *΄΄τακτικές καθημερινού επανασχεδιασμού της πόλης και ενεργοποίησης της δημόσιας σφαίρας διαμέσω του περπατήματος. Το περπάτημα, ένα είδος προφορικότητας στο χώρο, αποτελεί δημιουργική δράση που επαναπροσδιορίζει κριτικά τη σχέση μας με τους τόπους και τους άλλους.* (…)΄΄. Σχεδιασμός & συντονισμός: Π. Κούρος, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Παν. Πατρών.

[33] Επεξεργάζεται θεωρητικά τις προγενέστερες τεχνικές επινοήσεις και εφευρέσεις όπως: / Th. Edison, electric pen (mimeograph) / Blaise Pascal (1623-1662), Leonardo da Vinci, odometers, distance-recording devices, odometer / G. Leibniz, steps-counting device (pedometer) / Etienne J. Marey, la machine animale (1873).

[34] Για τον Vilem Flusser ΄΄γραφή δεν είναι η τοποθέτηση ενός υλικού σε μια επιφάνεια αλλά το ξύσιμο μιας επιφάνειας. Γράφω σημαίνει χαράσσω, από το ελληνικό ρήμα «γράφειν». (…) *Πρόκειται για τη διάτρηση, τη διείσδυση στην επιφάνεια* (…) *η γραφή εξακολουθεί να είναι εγγραφή. Δεν πρόκειται για μια χειρονομία κατασκευής αλλά διείσδυσης,* (...) *η γραφομηχανή χτυπά την επιφάνεια με τα σφυριά της και το χτύπημα είναι συνεπώς πιο διεισδυτικό* (…) *η γραφή είναι επιθυμία διείσδυσης στην επιφάνεια΄΄*. (Flusser, 2007).
-Βλ. βιβλ.: Vilem Flusser, *Οι χειρονομίες*, (2007). Θεσσαλονίκη: University Studio Press. (σσ.27,30,31).

[35] Μπορεί να εντοπίζει τη θέση του στο παγκόσμιο γεωγραφικό σύστημα (με GPS).

[36] Βλ. βιβλ.: Krysztof Wodiczko, *Public Address,* (1993). Minneapolis: Walker Art Center. (pp.54-72).

[37] Τα παραδοσιακά *παλιά μουσικά κουτιά* αναπαρήγαν ενόργανους ήχους δημοφιλών ακουσμάτων που έθεταν σε λειτουργία (κουρδίζοντας) οι ακροατές από μια γκάμα προγραμματισμένων εκτελέσεων που αποθηκεύονταν αναλογικά και ψηφιακά. Οι αποθηκευτικοί φορείς τους είχαν κωδικοποιημένα ψηφία, ήταν στιγματισμένοι μεταλλικοί δίσκοι ή κύλινδροι, προ-τρυπημένοι χάρτινοι δίσκοι ή ταινίες. Εσωκλείονταν στην κατασκευή των ξύλινων μικρών υποδοχέων μαζί με υποτυπώδη κρουστά (μικρές καμπάνες και μινιατούρες μουσικών οργάνων) στα οποία παρέμβαιναν μικρο-υλικά μηχανικά μέρη (γλωσσίδια, ελάσματα, μεμβράνες, ή στήλες αέρα που παρήγαγαν ήχους)

τα οποία συνάρμοζαν με ωρολογιακούς μηχανισμούς που προγραμμάτιζαν την δράση τους και τους προσέδιδαν αυτόματη λειτουργία.

[38] Σύμφωνα με τη διαμερισματοποίηση της φανταστικής διατρητικής μηχανής εγχάραξης των νόμων στο δέρμα των καταδίκων στο αφήγημα του Franz Kafka, *In the Penal Colony*, μεταφρασμένο με τους διαδοχικούς τίτλους: *Η σωφρονιστική αποικία, Στη σωφρονιστική αποικία, Στην αποικία των τιμωρημένων*.

-Βλ. βιβλ.: Franz Kafka, *In der Strafkolonie*, (1919).

[39] Μελωδίες νανουρισμάτων και βαλς από χειροποίητα μηχανικά μουσικά κουτιά (με κωδικοποιημένα ψηφία σε στιγματισμένους μεταλλικούς δίσκους, σε κυλίνδρους, και σε προ-τρυπημένους χάρτινους δίσκους και ταινίες): -caixa de musica – orquestra, (τέλος 19^{ου} αιώνα) / διαστάσεις: 46 x 28 x 20 cm / διάρκεια εκτέλεσης: 51 sec/ [μεταλλικός κύλινδρος, (χτένι) χαλύβδινο έλασμα, 3 καμπάνες, 2 τύμπανα μινιατούρες, ωρολογιακός μηχανισμός], -la radieuse, (τέλος 19^{ου} αιώνα) / διαστάσεις: 70 x 33 x 126 cm / διάρκεια εκτέλεσης: 94 sec/ τίτλος μουσικού θέματος: ΄΄Mimosa Valsa de Noronha΄΄/ [μεταλλικοί δίσκοι διαμέτρου 56 cm - 800 kgr, (χτένι) χαλύβδινο έλασμα 85 απολήξεων, 6 καμπάνες, μανιβέλα, κερματοδέκτης], -kalliope (calliope), (1890-1900) / διαστάσεις: 65x58x26 cm / διάρκεια εκτέλεσης: 62 sec/ τίτλος μουσικού θέματος: ΄΄Bonher Perdu΄΄/ [μεταλλικός δίσκος, (χτένι) χαλύβδινο έλασμα, 5 καμπάνες, μανιβέλα].

[40] Τα αποσπάσματα ήχων αντλήθηκαν από το μουσικό υλικό που διέθεσε ο Πάνος Ιωαννίδης.
Τα θραύσματα των ήχων αντλήθηκαν από μουσικά CD και εξειδικευμένες για το πλαίσιο πρωτότυπες μουσικές συνθέσεις του μουσικού συνθέτη, sound designer, Χρήστου Γιαννούλη.

-Βλ. (CD): Πάνος Ιωαννίδης, *Λατέρνα, η αρχόντισσα του δρόμου*, (2008). Αθήνα: Music Corner.

-Βλ. (CD): Luis Cangueiro, *Instrumentos de Musica Mecanica*, (2007). Lda, Quinta do Rei – Lazer e Cultura.

-Βλ. (CD/ DVD): *Pera Güzeli Laterna*, (2010). Istanbul: Eski Sokak Eğlencesi -İstanbul Laternası.

-Βλ. βιβλ.: Arthur W. J.G. Ord-Hume, *Collecting musical boxes and how to repair them*, (1967). George Allen & Unwin Ltd.

[41] Ο ρόλος της διάταξης στις δημόσιες επιτελέσεις αφορά τη διεκδίκηση ενεργητικής εμπλοκής και συνομιλίας και την ενθάρρυνση της ελεύθερης ανεμπόδιστης παραμονής σε χώρους της πόλης, την οικειοποίηση των τόπων αυτών και την ανάδυση συλλογικών συμβάντων που συνδέονται μαζί τους.

[42] Μαθηματικός και επιστήμονας υπολογιστών, καθηγητής στο MIT για αρκετά χρόνια. Συνεργάστηκε με τον παιδοψυχολόγο Jean Piaget.

[43] Η LEGO Logo αναπτύχθηκε ειδικά ως υπολογιστική γλώσσα για τα παιδιά (Papert 1993), χρησιμοποιώντας τις θεωρίες που είχαν ερευνήσει ο Seymour Papert, ο Michael Resnick, και άλλοι από το MIT Media Lab σχετικά με τον τρόπο που τα παιδιά μαθαίνουν με την τεχνολογία.

[44] Βλέπε: http://el.media.mit.edu/logo-foundation/products/robotics.html

[45] Η εκμετάλλευσή του ανήκει στην εταιρεία Playful Invention Company, και διατίθεται από την sparkfun. [https://www.sparkfun.com/products/10311].

[46] Βλέπε: http://www.picocricket.com/picoboard.html

[47] Το *Computer Clubhouse* είναι ένα παγκόσμιο δίκτυο μετασχολικής εκμάθησης που ιδρύθηκε από τον Mitchel Resnick (MIT Media Lab), την Natalie Rusk (Science Museum), και την Stina Cooke (Computer Museum), (Resnick, 1998) στη Βοστώνη των ΗΠΑ.
Το πρώτο Computer Clubhouse ιδρύθηκε και εγκαταστάθηκε στο *Μουσείο των Υπολογιστών* το 1993. Αποτελεί μέρος του Μουσείου Επιστήμης της Βοστώνης και ξεκίνησε με την ονομασία *Flagship Computer Clubhouse*. Η πρώτη κοινότητα έξω από τις ΗΠΑ που βασίστηκε στη ΄Λέσχη΄ άνοιξε στο Esslingen της Γερμανίας. Το δίκτυο συμπεριλαμβάνει από το 2007 πάνω από 100 ΄Λέσχες΄ και εστιάζει ιδιαίτερα στις μη-προνομιούχες οικονομικά κοινότητες.

[48] Ο Mitchel Resnick διεύθυνε την ομάδα Lifelong Kindergarten στο Media Laboratory του Massachusetts Institute of Technology (MIT) που ανέπτυξε νέες τεχνολογίες εμπλέκοντας ειδικότερα παιδιά σε δημιουργικές μαθησιακές εμπειρίες, λαμβάνοντας το βραβείο *McGraw Prize in Education* για το 2011. Στο πρόγραμμα του *Computer Clubhouse* συμμετέχει ένα διεθνές δίκτυο από 100 μετασχολικά Κέντρα από νέους, από κοινότητες χαμηλών εισοδημάτων, όπου μαθαίνουν να εκφράζουν τον εαυτό τους δημιουργικά μέσα από τις νέες τεχνολογίες.
Τα ερευνητικά του προγράμματα περιλαμβάνουν:
.1. *Scratch: Democratizing Digital Expression*

Την ανάπτυξη του λογισμικού Scratch, όπου τα παιδιά μπορούν να δημιουργούν τις δικές τους διαδραστικές ιστορίες, παιχνίδια, και κινούμενα σχέδια και να διαμοιράζουν τις δημιουργίες τους διαδικτυακά. Μαθαίνουν να σκέπτονται δημιουργικά, να κρίνουν συστηματικά, και να δουλεύουν συνεργατικά, σε υπολογιστικές ιδέες. Το Scratch σε επίπεδο δημόσιας πρόσβασης θεωρείται το "YouTube των διαδραστικών μέσων".

.2. *Programmable Bricks: Learning through Designing*

Με τα προγραμματιζόμενα τουβλάκια - ρομποτικά σετ συναρμολόγησης (*LEGO MindStorms, PicoCricket, LEGO WeDo*) τα παιδιά μπορούν να κτίζουν και να προγραμματίζουν τα δικά τους ρομπότ, κινητικά γλυπτά και άλλες διαδραστικές επινοήσεις, και να μαθαίνουν έννοιες της επιστήμης και της μηχανικής πάνω στη διαδικασία.

[49] Στο *LEGO Control Lab* του *Computer Clubhouse* έγιναν τα τεστ της προγραμματιζόμενης μονάδας LEGO και το κτίσιμο του φορητού μικρουπολογιστή /μικροεπεξεργαστή στο τούβλο του LEGO που αναπτύχθηκε στο MIT Media Lab. (Resnick, 1998). Οι νέοι *διαμοιράζονται οράματα, πληροφορίες, ιδέες,* και έχουν την ευκαιρία να βρεθούν στο ακαδημαϊκό περιβάλλον του *LEGO Control Lab* για να ακολουθήσουν αργότερα αν το επιλέξουν ανάλογη καριέρα. (Resnick, 1998).

[50] Εξειδικευμένα προγράμματα σε επαγγελματικό επίπεδο για χορευτικές *περφόρμανς* με δυνατότητα σύλληψης κίνησης (motion-captured) mocap και άλλες διαδραστικές εφαρμογές είναι:

- *Isadora* (από το Troika Runch), που είναι ένα γραφικό περιβάλλον προγραμματισμού για Macintosh (και σύντομα για Windows).
- *Will.0.w1sp* από τον Kirk Woolford [http://bhaptic.net/] (2002-2006), που είναι μια πραγματικού χρόνου εγκατάσταση που συλλαμβάνει ακολουθίες κίνησης και αποκρίνεται στις κινήσεις του θεατή.
- *m-objects* από τον Carlos Guedes, που είναι μια μικρή βιβλιοθήκη για *Max/MSP* και *Will.0.w1sp*.
- Arduino από τους (Massimo Banzi, David Cuartielles, Tom Igoe, Gianluca Martino, and David Mellis), μια ηλεκτρονική πλατφόρμα ανοικτής πηγής για πρωτότυπα, που βασίζεται στο ευέλικτο και εύκολο στη χρήση του λειτουργικό και υλικό μικρουπολογιστών. (Το 2006 έλαβε *τιμητική μνεία* στην κατηγορία *Ψηφιακές Κοινότητες* στα βραβεία Prix -Ars Electronica). Συνδιάζεται για σωματικές διαδράσεις σε πραγματικό χρόνο με γραφικά, ήχους, βίντεο (με τον αισθητήρα Kinect, και το opensource λογισμικό Processing) για εντοπισμό κίνησης (motion tracking) και αντικειμένων (object detection).
- *Maxmsp*, για μουσικές συνθέσεις που συνδέει (Cyclops, Arduino κ.α.).
- *Cyclops* αναλύει και παρακολουθεί ζωντανό βίντεο. [http://cycling74.com/products/cyclops/].

[51] Είναι καθηγήτρια, ερευνήτρια, κοινωνική επιστήμονας και ανθρωπολόγος. Διερευνά στις κοινωνικές και πολιτισμικές σπουδές τον χώρο και τον πολιτισμό όπου, η τεχνολογία και η επιστήμη και ο σχεδιασμός και η τέχνη, έρχονται σε επαφή για να ενδυναμώσουν μη-σχεδιαστές.

Στο κοινό πάνελ *Design for Hackability* καταγράφονται απόψεις για την χάκερ-πρακτική που αφορούν: *-τις τάσεις ανάμεσα στον άνθρωπο και τα τεχνουργήματα, -την τεχνολογία και το παιχνίδι, και, -την δημιουργική χρήση των άμεσα προσφερόμενων πόρων που ανατρέπουν τις παραδοσιακές λειτουργίες και χρήσεις των δικτύων στις καθημερινές πραγματικότητες,* (που προέρχονται σε ένα μεγάλο βαθμό από τις εταιρικές σχεδιαστικές πρακτικές).

-Βλ. άρθρο: Anne Galloway, *Design for Hackability* (Panel), (2004).

[52] Η ιδέα να κατασκευάσει την δική του μονάδα LEGO, ιδίως μετά από κάποιο δώρο που δέχτηκε, στάθηκε ως ένα ισχυρό κίνητρο όπως αναφέρει για εκείνον. *Τα ρομποτικά LEGO δεν είναι τίποτα καινούριο και τώρα μπορεί κανείς να τα έχει ως θαυμάσιους μικρουπολιστές*.

[53] Η πρώτη του προσπάθεια έγινε με 16 ρελέ που συνδέθηκαν σε παράλληλη θύρα και ελέγχονταν με QBASIC. Βασίστηκε στο βιβλίο του William Clark που χρησιμοποιούσε LEGO με τον υπολογιστή Sinclair ZX-Spectrum, (αργότερα χρησιμοποιήθηκε μια ποικιλία διαφορετικών μεθόδων για τον έλεγχο των μοντέλων LEGO).

-Βλ. βιβλ.: William Clark, *Make and program your own robots*, (1985). London, Melbourne: Hutchinson

[54] Καθηγητής κυβερνητικής στο Πανεπιστήμιο Reading στην Αγγλία.

[55] Ο John Bergmann εργάστηκε πάνω σε μια νέα έκδοση της συσκευής που περιλαμβάνει λειτουργικό με καλωδιακούς μηχανισμούς κίνησης, αναπτύσσοντας μια συνεργατική πλατφόρμα η οποία απευθύνεται και σε άλλους. Το ενεργειακό αυτό λειτουργικό σύστημα ενσωματώνει μια συσκευή χαμηλού κόστους που προσφέρεται ως εμφύτευμα που μπορεί να ελέγχεται μυοηλεκτρικά ή από ένα

σύστημα αισθητήρα ακουστικής μυογραφίας.
-Βλ. John Bergmann, *Open Prosthetics Project, LEGO Hand*, 2011.
[56] Βλ. http://acarol.woz.org/
[57] Μεταπτυχιακό πρόγραμμα Σπουδών του Τμήματος Βιομηχανικού Σχεδιασμού Eindhoven University of Technology. Αναφέρεται ότι: ο σπουδαστής θα μάθει από μια μηχανή που μαθαίνει και υποστηρίζει καλύτερα τη μάθησή του: *-πώς να αναπτύσσει πλαίσια χρήσης, -πώς να διερευνά ενεργά εννοιολογικά σχέδια, -πώς να αποτιμά εναλλακτικές λύσεις,* και *πώς να φέρνει νέα τεχνουργήματα στον κόσμο, με άλλα λόγια, πώς να σχεδιάζει*.
[http://www.bartneck.de/publications/2008/teachingMachineLearning/index.html, //πρόσφατη επίσκεψη 8-3-2013].
[58] Χρησιμοποιεί ένα μικρό (USB) σειριακό (σε κουτί bioloid) για την αποστολή εντολών θέσης από τους ενεργοποιητές bioloid.
-Βλ. βιβλ.: R. Sutton, *Integrated Architectures for Learning, Planning, and Reacting Based on Approximating Dynamic Programming*, (1990). στο: Πρακτικά 7ου Διεθνούς Συνεδρίου για τη Μάθηση της Μηχανής. (pp. 216-224). [http://www.youtube.com/watch?v=RZf8fR1SmNY //είσοδος 2012].
-Βλ. βιβλ.: M. Gasperi, P. Hurbain, & I. Hurbain, *Extreme NXT: Extending the LEGO MINDSTORMS NXT to the Next Level*. (2007). Berkeley: Apress.
[59] - Collaborative Center for Applied Research /Autonomous mobile Service robots. [http://wn.com/Auto_adaptable_walking_robot_with_genetic_algorithm & http://amser.hs-weingarten.de/en/index.php //είσοδος 2012].
- The University of Evansville, Electrical Engineering and Computer Science. [LEGO 101 Project home page: http://uenics.evansville.edu/~lego101/].
Οι περισσότερες δουλειές LEGO γίνονται από τον μικρουπολογιστή Intel 8051 σε μαθήματα μηχανικών που συνδέονται με το Handy Board του MIT.
- Carnegie Mellon University. [Robotics Academy: http://www.education.rec.ri.cmu.edu/].
Η ακαδημία ρομποτικής, μέλος του Robotics Institute, χρησιμοποιεί ρομποτικά με έδρα το National Robotics Engineering Center (NREC). Η ομάδα LEGO παρέχει εκπαιδευτικές λύσεις στο εκπαιδευτικό πρόγραμμα (για MINDSTORMS) επιτρέποντας στα παιδιά να μαθαίνουν παίζοντας.
- Center for Engineering Educational Outreach, Tufts University – Robolab.
Το Tufts University CEEO υποστηρίζει την οργάνωση συνεδρίων για την εκπαιδευτική κοινότητα χρησιμοποιώντας LEGO MINDSTORMS στα σχολεία. Οι προτάσεις των συνεδρίων μηχανικής LEGO υποστηρίζουν τα εκπαιδευτικά προγράμματα πάνω στα συστήματα LEGO MINDSTORMS. [http://www.legoengineering.com/robolab-submenusupport-141.html].
- Lego NXT Mindstorms, humanoid robot *Pinocchio*. [http://www.youtube.com/watch?v=BeIKL7_g-jI].
[60] -Το ρομπότ *Raymond* (2004) κατασκευάστηκε ως πείραμα. [http://www.kontejner.org/raymond-designer-robot-english //πρόσφατη είσοδος 2013].
-Νωρίτερα το συμμετοχικό *Project Kandinsky* (2002) με υπεύθυνο τον καθηγητή Μάνθο Σαντοριναίο, αφορούσε τη χρήση του ρομπότ Lego RCX στην εκπαίδευση.
[http://www.santorineosmanthos.com/pdf/AI%20santorineos%202007.pdf //πρόσφατη είσοδος 2013].
[61] Το *Bricx Command Center* (BricxCC) είναι ένα πρόγραμμα για Windows (95, 98, ME, NT, W2K, XP, Vista) κοινά γνωστό για την ανάπτυξη του ενσωματωμένου περιβάλλοντος (IDE) για τον προγραμματισμό του RCX (όλων των εκδόσεων). Υποστηρίζει τον προγραμματισμό των μονάδων RCX σε C, C++, Pascal, Forth, και Java χρησιμοποιώντας brickOS, pbForth, και leJOS (εναλλακτικά σταθερά τμήματα λογισμικού ή ρουτίνες). Το (BricxCC) υποστηρίζει επίσης τον προγραμματισμό των LEGO Mindstorms NXT μονάδων χρησιμοποιώντας, C (NXC), Next Byte Codes (NBC), και NPG.
Η έκδοση BricxCC 3.3 είναι μια εμπλουτισμένη επανέκδοση του πρωτότυπου προγράμματος του Mark Overmars.
[62] Η εταιρεία Techno-stuff, αποτελεί επιμέρους ενασχόληση του Pete Sevcik και ξεκίνησε το 1993, όταν σταμάτησε την διαθεσιμότητα των Mindstorms, προσφέροντας αισθητήρες για το RCX. Πεποιθήσεις:

- καθένας μπορεί να φτιάξει ένα ρομπότ.
- όταν διαθέτονται τα σωστά τεμάχια, δεν χρειάζεσαι ειδική εκπαίδευση για να φτιάξεις ένα ρομπότ.
- η κατασκευή ρομπότ είναι ευχάριστη και δημιουργική διαδικασία που επεκτείνει την σκέψη σου και σε κάνει να νιώθεις καλά.

Αποστολή:
- η δημιουργία ενός περιβάλλοντος όπου οι άνθρωποι χωρίς να έχουν εκπαίδευση μηχανικού, μπορούν να σχεδιάζουν και να κατασκευάζουν ρομπότ.
- η παροχή χαμηλού κόστους τεμαχίων ρομπότ για οικιακή και εκπαιδευτική χρήση.
- η παροχή πληροφορίας που θα παρακινήσει το ενδιαφέρον για οικιακά και εκπαιδευτικά ρομπότ.

[63] Τα LEGO SYSTEM, LEGO TECHNIC, DUPLO, LEGO PRIMO, LEGO MINDSTORMS, είναι εμπορικά σήματα της εταιρείας LEGO.