

**Ο σχεδιασμός του χώρου στα πλαίσια
της Νέας Ενιαίας Κουλτούρας:**

Η δράση της Neue Slowenische Kunst

Διπλωματική Εργασία

**Ο σχεδιασμός του χώρου στα πλαίσια
της Νέας Ενιαίας Κουλτούρας:**

Η δράση της Neue Slowenische Kunst

Εβελίνα Ιωάννου

Επιβλέπων Καθηγητής: Γιώργος Παρμενίδης
Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο
Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών
Δ.Π.Μ.Σ. "Αρχιτεκτονική – Σχεδιασμός του Χώρου"
Αθήνα, 2017

Περιεχόμενα

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	5
I_ΥΒΡΙΔΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ	
1_Πραγματικός Χώρος	8
2_ Πλασματικός Χώρος	11
3_ Συνδεσιμότητα	14
II_ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ	
1_Ορισμός Κουλτούρας	22
2_Ιστορικές Εγγραφές στο Χώρο	23
III_ΝΕΑ ΕΝΙΑΙΑ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ	
1_Περιγραφή Νέας Ενιαίας Κουλτούρας	32
2_User Σώμα & μη-Σώμα	35
3_Thread	42
4_Όγκος έναντι Αξίας Spam	46
5_Σετ κανόνων αβεβαιότητας Το Λαχείο	50
6_Τραύμα Σύγχρονης Ζωής	52
7_Θρησκευτικά/Απολυταρχικά Χαρακτηριστικά	54
IV_NEUE SLOWENISCHE KUNST	
1_NSK Δομή και περιεχόμενο	62
2_Retrogardism	67
3_Σλοβενία Ιστορική Επισκόπηση	70
4_Assemblage Irwin	76
5_Αισθητηριακή βία Laibach	84
6_Ανοικειότητα Scipion Nasice Sisters Theatre	94
7_Ready-made NSK	103
Επίλογος	115
Βιβλιογραφία	118

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην παρούσα έρευνα θα ασχοληθούμε με την αναζήτηση εργαλείων σχεδιασμού για τη σύγχρονη μορφή του χώρου. Η υβριδική μορφή της σύγχρονης πόλης αποτελείται από τον πραγματικό χώρο, ή αυτόν που αναγνωρίζουμε ως υλικό πεδίο, και το μιντιακό χώρο, αυτόν που δημιουργείται από την πολυσύνθετη αρχιτεκτονική των πληροφοριακών δικτύων. Η στιγμιαία επικοινωνία μεταξύ των δύο χώρων που συνθέτουν το περιβάλλον του υποκειμένου το φέρνουν αντιμέτωπο με ένα χείμαρρο πληροφορίας οργανωμένο σε ένα δίκτυο που επεκτείνεται προς όλες τις διαστάσεις με βασικό παράγοντα ανάπτυξης το χρόνο. Λόγω αυτού, η εμπειρία του χώρου μεταβάλλεται αδιάκοπα και διαμορφώνεται από μια σειρά εικόνων που συνοδεύονται από έτοιμη νοηματοδότηση, ενώ η ταυτότητα του υποκειμένου διασπάται ανάμεσα σε δύο χώρους και πολλαπλασιάζεται μέσα από τις ψηφιακές εκδοχές του εαυτού του, δημιουργώντας ένα τραύμα απώλειας ταυτότητας. Η μόνιμη μετακίνηση, όμως, ανάμεσα στους δύο χώρους αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της σύγχρονης ζωής και πλάθει το σύγχρονο lifestyle, δίνοντας σε ολόκληρη τη διαδικασία ερμηνείας, νοηματοδότησης και επέμβασης στο χώρο ποιότητες κουλτούρας. Η απόλυτη απεμπλοκή από την εδαφικότητα και η ταυτοχρονία των συμβάντων προσδίδουν στην κουλτούρα που δομείται, που θα ονομαστεί Νέα Ενιαία Κουλτούρα, χαρακτηριστικά μιας μορφής αναμφισβήτητης εξουσίας. Στα χαρακτηριστικά που δομούν τη Νέα Ενιαία Κουλτούρα μπορούν να εντοπιστούν έντονα στοιχεία θρησκευτικότητας, τα οποία γενικεύονται, μέσα από τη χρήση του εργαλείου της μεταφοράς, σε ένα απολυταρχικό δόγμα. Μπροστά στην αδυναμία επεξεργασίας και επέμβασης στο χώρο που προκαλεί αυτή η επιταχυνόμενη ασάφεια ανάπτυξης του χώρου, χρησιμοποιούμε ένα ομοίωμα της Νέας Ενιαίας Κουλτούρας, προκειμένου να αντλήσουμε εργαλεία σχεδιασμού. Αυτό γίνεται μέσα από την ανάλυση της δράσης της καλλιτεχνικής συλλογικότητας Neue Slowenische Kunst, ως η απόλυτη αναπαράσταση ενός απολυταρχικού καθεστώτος.

"Ο χρόνος έχει σταματήσει, ο χώρος έχει εξαφανιστεί.
Ζούμε τώρα σε ένα παγκόσμιο χωριό... ένα ταυτόχρονο συμβάν"
Marshall McLuhan, The Medium is the Message, 1967

I_ΥΒΡΙΔΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ

Η σύγχρονη μορφή της πόλης μπορεί από πολλούς να ερμηνευτεί ως ένα απειλητικό πεδίο. Τα σώματα και οι πολιτισμοί ανακατεύονται και προσπαθούν να συνυπάρξουν σε μια κοινότητα αγνώστων με διαφορετικά συμφέροντα και η μόνιμη συνάντησή τους, λόγω εδαφικότητας, πολλές φορές μεταφράζεται σε ένταση. Σε συνάρτηση με τη φυσική υπόσταση της πόλης, λόγω της τεχνοεπιστημονικής ανάπτυξης των τελευταίων δεκαετιών, έχει προστεθεί στον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε την πραγματικότητα και η πλασματική της υπόσταση. Το αποτύπωμα, δηλαδή, που πλάθεται μέσα από ένα σύνολο πληροφοριών που προέρχονται από το διαδικτυακό χώρο και δημιουργούν μια ψηφιδωτή εικόνα της πραγματικότητας.

“Στην εποχή της ηλεκτρονικής κουλτούρας και οικονομίας, η πόλη πλάθει το δυνητικό της είδωλο, μέσα από τη πολυσύνθετη αρχιτεκτονική των πληροφοριακών και μιντιακών δικτύων”¹

Με βάση τα παραπάνω, μπορούμε να ισχυριστούμε πως η καθημερινότητα μας βιώνεται σε ένα υβρίδιο της πραγματικής και πλασματικής υπόστασης της πόλης. Όπως θα δούμε στο επόμενο κομμάτι της έρευνας, μέσα από την ανάλυση των δύο πτυχών του χώρου ξεχωριστά, αυτή η διττότητα μεταβάλλει κάποιες σταθερές αξίες που είχαμε δεδομένες για το χώρο με αποτέλεσμα η ερμηνεία του, αλλά και η συμπεριφορά του υποκειμένου εντός του, να αποκτά νέες δυνατότητες όσο και προβληματικές.

1_Πραγματικός Χώρος

Στην παρούσα έρευνα θα αναφέρουμε ως πραγματικό χώρο αυτό που μπορεί να αναγνωριστεί ως υλικό πεδίο. Ο χώρος, δηλαδή, που γίνεται αντιληπτός μέσα από τη δράση και κίνηση ενός σώματος εντός αυτού και από τις σχέσεις που αναπτύσσει το εκάστοτε υποκείμενο με αυτόν και με τους γύρω του. Στα πλαίσια αυτού του χώρου μπορούν να γίνουν άμεσα αντιληπτά κάποια φυσικά όρια, που μπορεί να καθορίζουν το χτιστό και το άχτιστο, δίνοντας μια αίσθηση αρχής και τέλους μέσω την οποίας πλάθεται μια συνολική εικόνα του χώρου και δίνεται η δυνατότητα οριοθέτησης και οργάνωσης λειτουργιών εντός του. Μια κοινά αναγνωρίσιμη έννοια με την οποία συχνά αναφερόμαστε στο υλικό πεδίο με βάση την οργάνωση του, είναι αυτή του αστικού χώρου

ή της πόλης. Η πόλη, όπως είχε γράψει κάποτε ο διάσημος αστικός κοινωνιολόγος Robert Park, είναι: “η πιο συνεπής και συνολική, η πιο επιτυχημένη προσπάθεια του ανθρώπου να ανακατασκευάσει τον κόσμο στον οποίο ζει ώστε να συμφωνεί περισσότερο με τις επιθυμίες της καρδιάς του. Αλλά, αν η πόλη είναι ο κόσμος που κατασκεύασε ο άνθρωπος, είναι και ο κόσμος στον οποίο είναι στο εξής καταδικασμένος να ζει. Έτσι, έμμεσα, και χωρίς καμία σαφή αίσθηση της φύσης της αποστολής του, φτιάχνοντας την πόλη ο άνθρωπος ξαναέφτιαξε τον εαυτό του”² Θα μπορούσαμε να πούμε λοιπόν ότι η πόλη μπορεί να περιγραφεί ως ο σκελετός “κατ’ εικόνα” του πλήθους που την κατοικεί, δηλαδή αφορά το χτισμένο περιβάλλον που υποστηρίζει με την οργάνωση του τη δραστηριότητα του και το κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο αναπτύσσονται οι κοινωνικές σχέσεις.

Το χτισμένο περιβάλλον της πόλης, ανάλογα με την εκάστοτε εξουσία, περνά από διάφορους μετασχηματισμούς που καθορίζουν το μοντέλο της πόλης. Ένα κοινό χαρακτηριστικό αυτών των μετασχηματισμών είναι η οικονομική, πολιτική και χωρική οργάνωση των πληθυσμών ή καλύτερα η διακυβέρνηση τους εντός των ορίων μιας πόλης. Μια βασική τομή στην οργάνωση των πόλεων έφερε η βιομηχανική επανάσταση, όπου λόγω έντονης αστικής συγκέντρωσης, οι μητροπολιτικές περιοχές ξεκίνησαν να αποκτούν χαρακτηριστικά διάχυτης πόλης. Η πολεοδομία τους προσανατολίστηκε προς την έντονη προαστιοποίηση, τη ζωνοποίηση, το διαχωρισμό των χρήσεων γης και την κατασκευή μεγάλων κατά κύριο λόγο ακτινωτών συγκοινωνιακών αξόνων.³ Αφορά δηλαδή ένα σαφή διαχωρισμό με βάση την τάξη, την εργασία, την ψυχαγωγία, την αγορά, το ιδιωτικό, και το δημόσιο, και την επικοινωνία αυτών των ζωνών μέσω ενός μελετημένου οδικού δικτύου. Όσο σημαντικός φαίνεται να είναι ο διαχωρισμός των λειτουργιών στα πλαίσια μιας πόλης, τόσο σημαντική είναι και η δημιουργία του δικτύου επικοινωνίας αυτών. Ο Certeau αναφέρει ότι η πόλη παράγεται από στρατηγικές κυβερνήσεων, πολυεθνικές, και άλλα θεσμικά σώματα που παράγουν αντικείμενα όπως χάρτες που περιγράφουν την πόλη σαν ένα ενοποιημένο σύνολο. Ο κάρναβος πάνω στον οποίο βασίζεται κάθε πόλη έχει μια στρατηγική διάθεση, αφού αποφασίζει τη διαδρομή που θα κάνει ο περιηγητής στις καθημερινές του μετακινήσεις.⁴ Τα δίκτυα της πόλης οργανώνονται προκειμένου να διευκολύνουν ή να καθοδηγήσουν τον πληθυσμό, να βοηθήσουν τη ροή της κίνησης και

να αποφύγουν οποιαδήποτε παρεκτροπή, κάτι που καθίσταται δυνατό μέσα από το σαφή καθορισμό ορίων.

ii Το κοινωνικό περιβάλλον της πόλης μπορεί να γίνει αντιληπτό ως ο δημόσιος χώρος που μπορεί να προσφέρει την τυχαία συνάντηση, τη συγκέντρωση των κατοίκων και την παρέμβαση που προκύπτει μέσα από τις σχέσεις που αναπτύσσονται. Η οικονομική δικτατορία των τελευταίων δεκαετιών έχει επιταχύνει την αστική επέκταση με αποτέλεσμα να καταστραφεί η ορθολογική οργάνωση του χώρου. Παρατηρείται μια διάχυτη εξάπλωση της αγοράς και εισβολή της πληροφορίας σε όλα τα σημεία της πόλης. Ταυτόχρονα, η εμπορευματοποίηση του δημόσιου χώρου και οι μυθολογίες του φόβου και των πολιτικών ασφαλείας έχουν καταστρεπτική επίδραση στην λειτουργία του ως κοινωνικού χώρου. Ο Mike Davis μέσα από χαρτογράφηση της αστικής αντίληψης του εδάφους του Los Angeles το 1990 με βάση αυτά τα χαρακτηριστικά αναφέρει: "το νεο-μιλιταριστικό συντακτικό της σύγχρονης αρχιτεκτονικής υπαινίσσεται τη βία και αποτρέπει φανταστικές απειλές. Τα ψευδο-δημόσια διάκενα του σήμερα, οι μεγάλες λεωφόροι και τα εκτελεστικά κέντρα (κυβερνητικά δημοτικά κτήρια), η πολιτιστική ακρόπολη και τα λοιπά είναι γεμάτα από αόρατα σήματα για να κρατούν τον υποτιμημένο πληθυσμό μακριά"⁵ Επομένως, ο δημόσιος χώρος έχει τη δυνατότητα να μετασχηματίζεται όπως η κοινωνία, και στην σύγχρονη έκδοση του φαίνεται πως λόγω οικονομικών πρακτικών και πολιτικών ασφαλείας έχει χάσει μέρος της κάλυψης συλλογικών αναγκών κοινωνικότητας χάρη της προώθησης της κοινωνικής ασφάλειας. Βασικό ρόλο στην τρομολαγνεία που είναι απαραίτητη για την κινητοποίηση τέτοιων πολιτικών ασφαλείας που καταπατούν το δημόσιο χώρο παίζουν τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης, τα οποία όπως θα δούμε στην περιγραφή του πλασματικού χώρου, έχουν αναβαθμιστεί σε μορφή και έχουν εισχωρήσει σε πολλαπλά πεδία δραστηριότητας του υποκειμένου.

Συνοψίζοντας την περιγραφή του πραγματικού χώρου, μέσα από το παράδειγμα της πιο διαδεδομένης έννοιας της πόλης, μπορούμε να καταλήξουμε στην περιγραφή του μέσα από κάποια βασικά χαρακτηριστικά που θα τον διαχωρίσουν από τον πλασματικό. Πρόκειται για ένα χειροπιαστό χώρο στον οποίο βρίσκεται θέση για το φυσικό σώμα του υποκειμένου. Διαθέτει φυσικά όρια μέσω του χτιστού και του άχτιστου,

αλλά και μέσα από την οργάνωση του βάσει λειτουργιών. Οι διαδρομές εντός του, λόγω των ορίων που έχουν τεθεί, ενώ μπορούν να προκύψουν από μια πληθώρα συνδυασμών, τείνουν να έχουν συγκεκριμένες κατευθύνσεις βάσει αρχής και τέλους, πράγμα το οποίο συμβάλλει στην επιτάχυνση της ζωής. Υπάρχει σαφής διαχωρισμός μεταξύ ιδιωτικού και δημόσιου χώρου, όπου στον τελευταίο δίνεται η δυνατότητα της τυχαίας συνάντησης και της ένα προς ένα επικοινωνίας μεταξύ των υποκειμένων, αν και φαίνεται στη σύγχρονη μορφή του να αποκτά περισσότερο επιθετικά προς το συλλογικό στοιχεία χάρη πολιτικών ασφαλείας.

1. Davis, M. (2008), *Πέρα απ' το Blade Runner - Αστικός έλεγχος - Η οικολογία του φόβου*, Αθήνα : Futura, σ. 56-57
2. Park, R. (1967), *On Social Control and Collective Behavior*, Chicago : Chicago University Press, p.3
3. Urban Anarchy, (2010), *Αθήνα Ανοχύρωτη Πόλη : Χωρική Ανάλυση της εξέγερσης του Δεκέμβρη 2008*, Θεσσαλονίκη: Urban Anarchy
4. Tari, M. & Vanni, I. (2005), *Η Ζωή και τα Πάθη του Πρεκάριου*, Fiberculture Journal <http://five.fiberculturejournal.org/fcj-023-on-the-life-and-deeds-of-san-precarioron-saint-of-precarious-workers-and-lives/> [πρόσβαση: 15/03/2017]
5. Davis, M. (1990), *City of Quartz - Excavating the Future in Los Angeles*, Brooklyn: Verso Books, p. 226

2_ Πλασματικός Χώρος

Ο πλασματικός χώρος αναφέρεται στο άυλο περιβάλλον που προκύπτει από τα πληροφοριακά και μιντιακά δίκτυα εντός του διαδικτύου. Βασίζεται στη διαχείριση και (ανά)μετάδοση της πληροφορίας χρησιμοποιώντας ως ενδιάμεσο την οθόνη, δηλαδή πρόκειται για ένα χώρο που έχει απεμπλακεί τελείως από την υλικότητα, η οποία εμπεριέχεται μόνο μέσω αναπαράστασης. Ένα ακόμα βασικό χαρακτηριστικό του πλασματικού χώρου, που τον διαφοροποιεί από την παραδοσιακή έννοια του υλικού πεδίου, είναι η έλλειψη ορίων που τον καθορίζουν. Μιλάμε δηλαδή για έναν άπειρο χώρο που μπορεί να επεκταθεί προς όλες τις κατευθύνσεις και λόγω αυτού δεν μπορεί να αναπαραχθεί μια συνολική εικόνα, αλλά μόνο τοπικές περιγραφές αναλόγως με την εκάστοτε εικόνα που εμφανίζεται στην οθόνη. Η ύπαρξη ορίων και υλικότητας στον πραγματικό χώρο αποτελούν βασικούς παράγοντες για τη διάρθρωση και την οργάνωση του, επομένως η αφαίρεση αυτών των περιορισμών στον πλασματικό χώρο ενώ μοιάζει απελευθερωτική, δεν παύει να

δημιουργεί ένα ασαφές πεδίο. Εφόσον, στον πλασματικό χώρο μιλάμε για μετακίνηση πληροφορίας και όχι σώματος, τη θέση των διαστάσεων που προκύπτουν από την υλικότητα, δηλαδή του μετρήσιμου χώρου, αντικαθιστά η παράμετρος του χρόνου.

Η παράμετρος του χρόνου, ενώ αποτελεί μια ασαφή έννοια, αποτελεί βασικό παράγοντα σχεδιασμού του πλασματικού χώρου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ανάπτυξης του πλασματικού χώρου αποτελούν οι πλατφόρμες των social media, όπου γίνεται εμφανής η αλλαγή του περιεχομένου, και των νέων διαδρομών που δημιουργούνται από αυτό, σε κάθε στιγμή επίσκεψης – με λίγα λόγια σε κάθε refresh*. Εφόσον όσο δεν υπάρχει τέλος του χρόνου, όπως υπάρχει τέλος του δρόμου, ο πλασματικός χώρος συνεχίζει να αναδιαμορφώνεται και να διογκώνεται ανεξέλεγκτα.

Αυτός ο μηδενισμός της χωρητικότητας και η μεταφορά όλων των ιδιοτήτων της στο χρόνο, φυσικά, δεν αφήνει περιθώρια στην χρήση του σώματος ως εμπειρική αναφορά στην περιήγηση εντός του πλασματικού χώρου. Το σώμα εν συνεχεία καλείται να αποκτήσει μια προσωρινή άυλη μορφή, αυτή που θα ονομάσουμε μη-σώμα, μέσα από τη δημιουργία μιας διαδικτυακής ταυτότητας. Μεταφορώνοντας ουσιαστικά τα στοιχεία που συνθέτουν την προσωπικότητα του ατόμου σε μια διαδικτυακή πλατφόρμα, ως μια αναπαράσταση του ίδιου του του εαυτού, μπορεί να κινηθεί στον πλασματικό χώρο με βάση τις προτιμήσεις και τις επιθυμίες του. Επομένως, σημαντικός παράγοντας, εκτός από αυτόν του χρόνου, φαίνεται να είναι και η κίνηση των χρηστών εντός του πλασματικού χώρου. Χάρη στη δυνατότητα των social media να λειτουργούν ως cross platforms – δηλαδή να προσφέρουν συνδέσμους προς οποιοδήποτε ιστότοπο – δημιουργούν ένα πολυσύνθετο δίκτυο με κόμβους τους ίδιους τους ιστότοπους που ενεργοποιούνται με κάθε επίσκεψη του χρήστη και φτιάχνουν νέες διαδρομές.

Η δομή του πλασματικού χώρου, εντός του οποίου καλείται να προσανατολιστεί το υποκείμενο, μπορεί να περιγραφεί καλύτερα μέσα από τη μορφή του δικτύου. Για την περιγραφή του Δικτύου θα δανειστούμε την ανάλυση των Gilles Deleuze και Felix Guattari για τη ριζωματική δομή.

“Το ρίζωμα θα μπορούσε να περιγραφεί ως ένα κουβάρι βολβών και βλαστών που μοιάζουν με αρουραίους να στροβιλίζονται ο ένας πάνω στον άλλο.”¹



Τα χαρακτηριστικά μιας ριζωματικής δομής είναι:

1. Κάθε σημείο του ριζώματος μπορεί και πρέπει να συνδέεται με κάθε άλλο.
2. Ένα ρίζωμα μπορεί να διασπαστεί σε κάθε σημείο και να επανασυνδεθεί ακολουθώντας μια από τις ίδιες του τις γραμμές.
3. Το ρίζωμα είναι αντιγενεαλογικό.
4. Το ρίζωμα έχει δικό του εξωτερικό με το οποίο φτιάχνει ένα άλλο ρίζωμα: οπότε ένα ριζωματικό όλον δεν έχει ούτε εξωτερικό ούτε εσωτερικό.
5. Το ρίζωμα δεν είναι ένα επίπεδο, αλλά ένα ανοικτό διάγραμμα που μπορεί να συνδεθεί με κάτι άλλο σε όλες του τις διαστάσεις: είναι αποσυναρμολογούμενο, αναστρέψιμο, επιδεκτικό σε συνεχείς διαμορφώσεις.
6. Ένα δίκτυο δέντρων που είναι ανοικτό προς όλες τις κατευθύνσεις μπορεί να δημιουργήσει ένα ρίζωμα – που μοιάζει όμοιο με το να λες ότι ένα δίκτυο δέντρων μπορεί να κοπεί τεχνητά σε κάθε ρίζωμα.
7. Κανείς δεν μπορεί να προσφέρει μια σφαιρική περιγραφή ολόκληρου του ριζώματος όχι μόνο επειδή είναι πολυδιάστατα περίπλοκο, αλλά επειδή η δομή του αλλάζει με το χρόνο | επίσης σε μία δομή που κάθε κόμβος μπορεί να συνδεθεί με κάποιον άλλον, υπάρχει μια πιθανότητα αντιφατικών αναφορών· έστω p , τότε κάθε πιθανή συνέπεια του p είναι πιθανή, συμπεριλαμβανομένης και αυτής, που αντί να οδηγεί σε νέες συνέπειες, οδηγεί πάλι στο p , οπότε ισχύει ότι το p είναι k και το υποθετικό p είναι $μη-k$.
8. Αφορά μια δομή που δεν μπορεί να περιγραφεί καθολικά, αλλά μόνο ως πιθανό σύνολο τοπικών περιγραφών.
9. Σε μια δομή χωρίς εξωτερικό, οι περιγραφές μπορούν να την κοιτάζουν μόνο από το εσωτερικό; Όπως ισχυρίζεται ο Rosenstiehl^{2*}, ένας λαβύρινθος τέτοιου τύπου είναι ένας μυωπικός αλγόριθμος; Σε κάθε κόμβο του κανείς δεν μπορεί να έχει σφαιρική εικόνα όλων των πιθανοτήτων του αλλά μόνο την τοπική εικόνα των κοντινών: κάθε τοπική περιγραφή του δικτύου είναι μια υπόθεση, ένα αντικείμενο διαστρέβλωσης για την περαιτέρω πορεία του; Σε ένα ρίζωμα η τύφλωση είναι ο μόνος τρόπος όρασης (τοπικής), και η σκέψη σημαίνει πασιζίζω να βρω το δρόμο μου.

Με βάση τα παραπάνω μπορούμε να συνοψίσουμε τα χαρακτηριστικά του πλασματικού χώρου στα παρακάτω. Πρόκειται για έναν άπειρο χώρο, που δε φαίνεται να έχει σαφή διαχωρισμό μεταξύ εξωτερικού περιβλήματος και εσωτερικού. Διαμορφώνεται και διογκώνεται αδιάκοπα, αφού έχει ως βασική παράμετρο ανάπτυξης το χρόνο. Εμφανίζει μια σημειολογική οργάνωση στην οποία κάθε κόμβος συνδέεται με όλους τους υπόλοιπους με διαδρομές που μπορούν να επιστρέψουν πάλι στο 'αρχικό' σημείο. Η δομή του είναι πολυδιάστατα περίπλοκη και ατελής σε διάσταση, οπότε δεν μπορεί να περιγραφεί καθολικά, αλλά μόνο από τοπικές περιγραφές. Χάρη σε όλα αυτά τα χαρακτηριστικά όμως, ανεξάρτητα από το χάος που μπορεί να προκαλεί η κίνηση εντός του, αποτελεί πεδίο απεριόριστων δυνατοτήτων και μπορεί να λειτουργήσει σαν υποκατάστατο της πραγματικότητας σε επαυξημένη μορφή.

3_ Συνδεσιμότητα

Ο πλασματικός χώρος όπως περιγράφηκε, ενώ μοιάζει σχεδόν αντίθετος από τον πραγματικό, δεν παύει να συνδέεται άμεσα με αυτόν. Ο πραγματικός χώρος, χάρη στην υλικότητα δηλαδή την οθόνη, προσφέρει το portal στον πλασματικό, επομένως ο τελευταίος δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς τον πρώτο. Ο πλασματικός χώρος σαν ένα πεδίο απελευθέρωσης από τους περιορισμούς του πραγματικού χώρου, παίρνει τη μορφή ενός χρηστικού εργαλείου διευκόλυνσης της ανθρώπινης δραστηριότητας, ενώ η πολλαπλότητα των δυνατοτήτων που προσφέρει μπορεί να καλύψει πολύ μεγάλο μέρος των πτυχών της ύπαρξης, όπως εργασία, κοινωνικοποίηση, γνώση, ψυχαγωγία, κ.ο.κ. Επομένως, όσες περισσότερες πτυχές της πραγματικότητας ενσωματώνονται στον πλασματικό χώρο, τόσο πιο επιτακτική γίνεται και η εισβολή του εντός του πραγματικού. Η τεχνολογική φρενίτιδα των τελευταίων δεκαετιών, καθώς και η επιτάχυνση της καθημερινής ζωής προωθεί, αλλά και προέρχεται από, την εισβολή αυτή, με αποτέλεσμα το 'εργαλείο' του πλασματικού χώρου να αποτελεί έναν απαραίτητο, σχεδόν ζωτικό, παράγοντα ύπαρξης. Με λίγα λόγια, μέσα από αυτό το συντονισμό των πτυχών της ζωής σε δύο υποστάσεις χώρου, μεταφέρονται και συμπεριφορές, αξίες και κώδικες που παραδοσιακά προκύπτουν από την εδαφικότητα. Άρα, εκτός από την υποστήριξη της δραστηριότητας, ο πλασματικός χώρος από τη στιγμή που έχει γίνει αναπόσπαστο στοιχείο και του πραγματικού,

φαίνεται να αποκτά και στοιχεία κουλτούρας που μεταφορτώνονται από τον πραγματικό, και μπορούν μέσα από τον καθολικό διαμοιρασμό τους να διανθιστούν με νέα χαρακτηριστικά.

Ένα βασικό σημείο στο οποίο πρέπει να σταθούμε σε σχέση με την ανάπτυξη κουλτούρας γύρω από το υβρίδιο χώρο είναι η ιδιότητα του τεχνολογικού αντικειμένου, είτε αυτό είναι κινητό, laptop, tablet, κ.ο.κ. Το τεχνολογικό αντικείμενο είναι αυτό που προσφέρει το portal στον πλασματικό χώρο, οπότε αυτομάτως αποτελεί το στοιχείο που μέσω του οποίου καθίσταται δυνατή η ένταξη σε αυτή την κουλτούρα. Από τη στιγμή που ο πλασματικός χώρος έχει γίνει ζωτικό στοιχείο ύπαρξης, άρα και οποιοσδήποτε δεν έχει πρόσβαση σε αυτόν δεν 'ανήκει' ή καλύτερα βρίσκεται εκτός 'πραγματικότητας'. Σε μια καταναλωτικά και τεχνολογικά καθοδηγούμενη παγκόσμια κοινότητα, το τεχνολογικό αντικείμενο έχει συνδεθεί με ένα ενιαίο lifestyle. Πρόκειται δηλαδή για ένα αντικείμενο το οποίο να μην είναι απαραίτητο για την καθημερινότητα του σύγχρονου ανθρώπου, αλλά ταυτόχρονα λόγω της εμπορευματοποίησης του αναδεικνύεται σε αναπόσπαστο στοιχείο στυλ, σαν προέκταση του σώματος που συμμετέχει θέλοντας και μη σε μια κουλτούρα.

Φυσικά, δεν είναι άλλωστε η πρώτη φορά που ένα χρηστικό εργαλείο γίνεται προέκταση της ύπαρξης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα από την πρόσφατη ιστορία της ανθρωπότητας για αυτό το φαινόμενο μπορεί να αποτελέσει το αυτοκίνητο. Πέρα από ένα μεταφορικό μέσο είναι και μια συλλογική φαντασίωση. Όσο πιο γυαλιστερό, δυναμικό, γρήγορο είναι τόσο πιο προοδευτικό φαίνεται. Έτσι κάθε αυτοκίνητο-εμπόρευμα προσπαθεί να ξεπεράσει το προηγούμενο με αποτέλεσμα το ίδιο να υπερβαίνει την έννοια της μετακίνησης και να γίνεται στυλ μετακίνησης. Το αυτοκίνητο, επομένως, από ένα εργαλείο κάλυψης χρηστικών αναγκών, γίνεται εργαλείο κάλυψης κοινωνικών αναγκών και σε αυτό το σημείο γίνεται αναπόσπαστο στοιχείο lifestyle και κουλτούρας.² Μπορούμε να κατανοήσουμε, λοιπόν, πως μια ανάγκη που επιχειρεί να συμβαδίσει με τη δραστηριότητα, αποκτά εμπορικά χαρακτηριστικά που καθορίζουν το πόσο μέσα ή έξω είσαι από την κυρίαρχη κουλτούρα.

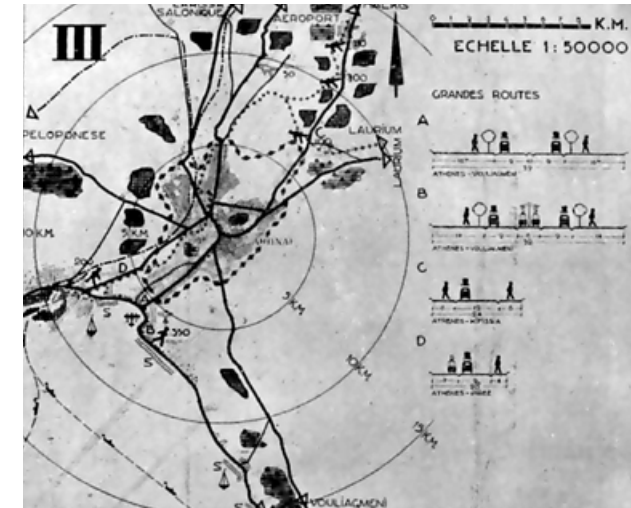
(iv)

Στο υβρίδιο του σημερινού χώρου, από τη στιγμή που έχει γίνει τόσο καθοριστική η διπλή υπόσταση ύπαρξης του υποκειμένου, η καθημερινή δραστηριότητα έχει εξισωθεί με την συμμετοχή σε μια κουλτούρα. Μιλάμε, δηλαδή για ένα καθολικό φαινόμενο από το οποίο είναι αδύνατον να ξεφύγει κάποιος από τη στιγμή που απλά υπάρχει και δραστηριοποιείται. Προκειμένου να γίνει πιο κατανοητή αυτή η σχέση ύπαρξης στο χώρο και κουλτούρας θα κάνουμε μια μικρή ανάλυση της παραδοσιακής έννοιας της κουλτούρας και της σχέσης της με το υλικό πεδίο, ώστε να επανέλθουμε στον καθορισμό αυτής της Νέας Ενιαίας Κουλτούρας.

* ανανέωση σελίδας

2* Pierre Rosenstiehl | Γάλλος μαθηματικός, αναγνωρισμένος για τη δουλειά του στη θεωρία γραφημάτων

1. Eco, U., (1984), "The Encyclopedia as Labyrinth", L. B. Larsen(edit.), *Documents of Contemporary Art: Networks*, Cambridge, London: MIT Press, Whitechappel Gallery
2. GameOver, (2014), "Επιστήμη και Μεταφυσική: όταν η τεχνολογία ανασταίνει την θεολογία", <http://gameoversite.gr/2014/07/07/επιστημη-και-μεταφυσικη-οταν-η-τεχνολογια/> [πρόσβαση 20/07/2017]

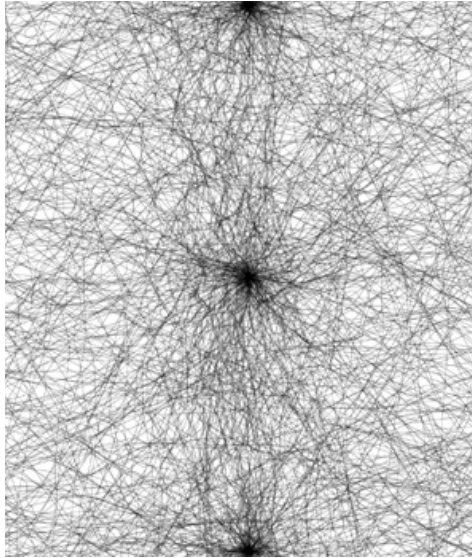


i) Κυκλοφοριακό σχέδιο της Αθήνας, στην Έκθεση του 4ου CIAM, Αθήνα 1933 | η Χάρτα των Αθηνών 'θέσπισε' τις τέσσερις λειτουργίες - Εργασία, Κατοικία, Αναψυχή και Κυκλοφορία,

ii) Χάρτης διαχωρισμού του Los Angeles σε περιοχές όπου η πλειοψηφία είναι λευκοί Αμερικάνοι, και σε περιοχές όπου η πλειοψηφία είναι άλλων εθνικοτήτων.



Divided City: □ = Anglo majority; ▨ = Non-anglo majority



iii) Εγκατάσταση που φανερώνει το μονοπάτι εντοπισμού σω-
ματιδίων σε 9 διαφορετικές
τοποθεσίες του J. Tarbell
στο flash mx to 2013.



iv) Τα νέα προϊόντα της Google – Pixel 2, the Pixel 2 XL, camera: Clips, ακουστικά: Pixel
Buds, Google Homes, κ.ά, (2017)

II_ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ

1_Ορισμός Κουλτούρας

Η κουλτούρα ως έννοια είναι ένα υποσύνολο του πολιτισμού, αλλά ταυτόχρονα κάθε παγκόσμια αναγνωρισμένο τεχνητό πολιτιστικό δημιούργημα προήλθε από το ερέθισμα της κουλτούρας εκείνης που παρακίνησε κάποιους ανθρώπους να ενώσουν τις προσδοκίες των υπολοίπων για αυτοπραγμάτωση. Με λίγα λόγια, αναφέρεται στη γνώση, τις πεποιθήσεις, τις αξίες τους κώδικες, τις προτιμήσεις και τις προλήψεις που υπάρχουν παραδοσιακά στις κοινωνικές ομάδες και τα αποκτά κανείς συμμετέχοντας σε αυτές. Αυτά τα στοιχεία δημιουργούν ένα εννοιολογικό μοντέλο που καθορίζει τις αποδεκτές κοινωνικά “κανονικότητες”.¹

Η κουλτούρα, όμως, αποτελεί ταυτόχρονα μια εξαιρετικά αμφιλεγόμενη και πολυσήμαντη έννοια. Σύμφωνα με τον κοινωνιολόγο Γκυ Ροσέ, ο όρος εμφανίζεται το 1871 και εκφράζει τη “διαμόρφωση του πνεύματος”. Στη συνέχεια, επιχειρήθηκε να οριστεί από ανθρωπολόγους και αρχικά ταυτίστηκε με τον όρο πολιτισμός, από τον οποίο διαχωρίστηκε μετέπειτα και συνδέθηκε με μια δεδομένη κοινωνία, σε αντίθεση με τον πολιτισμό που αναφέρεται σε ευρύτερα σύνολα στο χώρο και χρόνο. Η κουλτούρα, όπως τη γνωρίζουμε σήμερα, έχει λάβει κατηγοριοποιήσεις όπως εθνική, λαϊκή (popular), αστική, ταξική, μαζική, κ.ά., δηλαδή θα μπορούσαμε να πούμε ότι μια κοινωνία χαρακτηρίζεται από πολλές κουλτούρες και όχι από μία.²

Η προσέγγιση του Max Weber, από την άλλη, για την έννοια της κουλτούρας αναφέρεται σε μια αντίληψη σύμφωνα με την οποία το νόημα που προσδίδουν τα ανθρώπινα όντα στη δράση τους, καθορίζει και τη μορφή των κοινωνικών σχέσεων. “Η κουλτούρα είναι η ιδιαίτερη ικανότητα του ανθρώπου, με βάση το νόημα της δράσης, να θέτει τάξη στον κόσμο. Διότι, εφόσον ο κόσμος περιλαμβάνει άπειρα γεγονότα, απαιτείται η διαμεσολάβηση της κουλτούρας για να νοηματοδοτηθεί και έτσι να αποκτήσει μορφή.”³

Αντιλαμβανόμαστε από το παραπάνω, ότι η κουλτούρα μπορεί να αποτελέσει το μέσο σύνδεσης – για αυτούς που συμμετέχουν σε αυτή – του υλικού πεδίου, από το οποίο παραλαμβάνονται τα συμβάντα, και του συμβολικού πεδίου, που πλάθεται για τη νοηματοδότηση τους. Μέσα από αυτή τη διαδικασία μετάλλαξης των πληροφοριών σε άυλες συμβο-

λικές οντότητες, μπορούν να τις επαναφέρουν στο υλικό πεδίο και να επέμβουν σε αυτό. Θα μπορούσαμε να πούμε, για την έρευνα μας, ότι η κουλτούρα έχει άμεσο συσχετισμό με την εδαφικότητα, αφού μέσω αυτής λαμβάνει την πρώτη ύλη και στο περιβάλλον αυτής καταλήγει το τελικό προϊόν μετά από αυτή τη συμβολική επεξεργασία. Δηλαδή, η κουλτούρα στις υποδιαιρέσεις της αποκτά εξόχως ιδιοσυγκρασιακά χαρακτηριστικά που διαμορφώνονται από τον τόπο, την τάξη, την ηλικία, και άλλα στοιχεία των ατόμων που συμμετέχουν σε αυτή. Προκειμένου να γίνει αντιληπτή αυτή η διαδικασία και ο άμεσος συσχετισμός της με την εδαφικότητα, θα παρατεθούν μια σειρά από ιστορικές αναφορές εγγραφών της κουλτούρας στο χώρο.

1. Κολοβός, Ι., *Νεανικές υποκουλτούρες και συγκρότηση νεανικής ταυτότητας: Η περίπτωση των πανκ στην Αθήνα, 1979 - 2013*, Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, σ. 8

2. <https://el.wikipedia.org/wiki/Κουλτούρα> [πρόσβαση: 20/05/2016]

3. Αχείμαστος, Μ. (1998) *Μορφές Νοηματοδότησης του Κοινωνικού Πράττειν: Ιδεολογία, Κουλτούρα, Φαντασία*, Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών, (95), σ. 10-14

2_Ιστορικές Εγγραφές στο Χώρο

Μέχρι τη βιομηχανική επανάσταση, στο Δυτικό κόσμο, η κουλτούρα φαινόταν να είναι αποκλειστικό προνόμιο της αριστοκρατίας, αφού είχε άμεση σύνδεση με την εκπαίδευση και την πρόσβαση στα πολιτιστικά δρώμενα. Το άνθισμα της νέας αστικής τάξης συνοδεύτηκε από την αυξανόμενη πρόσβαση της σε εκπαιδευτικά ιδρύματα και καθιέρωσε τη συμμετοχή στην κουλτούρα σαν ένα 'όπλο' κοινωνικής ανόδου ως μίμηση της συμπεριφοράς των αριστοκρατών. Η είσοδος νέου κομματιού της κοινωνίας στην κουλτούρα είχε άμεση επίπτωση στις υποδομές της δημόσιας σφαίρας, αφού σύμφωνα με τον J. Habermas άρχισαν να αναπτύσσονται μέσα διάδοσης πολιτιστικών προϊόντων. Το ραδιόφωνο, η τηλεόραση και ο κινηματογράφος ξεκίνησαν να καταργούν την απόσταση που διατηρούσε ο αναγνώστης από το τυπωμένο κείμενο, μια σχέση ιδιωτική, που όμως έχει άμεση επιρροή στο δημόσιο χώρο μέσα από τις σχέσεις που αναπτύσσονται από το σχετικό διάλογο και σχολιασμό. Η εμπορευματοποίηση της κουλτούρας υποβοήθησε την σταδιακή εισβολή του ιδιωτικού στο δημόσιο, αλλά ταυτόχρονα συνέβαλλε και σε μια πολιτισμική και επιστημονική επανάσταση κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα, καθώς και σε μια ανάπτυξη νέων καλλιτεχνικών ρευμάτων.¹

Η αστική κουλτούρα, λοιπόν, φαίνεται να αναπτύχθηκε παράλληλα με το βιομηχανικό καπιταλισμό. Ο Η. Lefebvre επισημαίνει ότι ο καπιταλισμός επεκτάθηκε υποτάσσοντας ό,τι προϋπήρχε: τη γεωργία, το έδαφος, τις ιστορικές πόλεις, κ.ο.κ., όμως “επεκτάθηκε ακόμα συγκροτώντας καινούργιους εμπορευματικούς και βιομηχανικούς τομείς: την αναψυχή, τη λεγόμενη ‘σύγχρονη κουλτούρα’, την τέχνη, την αστικοποίηση”² Οι επιχειρήσεις παραγωγής πολιτισμού, η λεγόμενη ‘βιομηχανία της κουλτούρας’, συνέβαλλε στο να οικειοποιηθούν οι μεσαίες και κατώτερες κοινωνικές ομάδες το χώρο της πόλης και στη διάδοση και σταδιακή επικράτηση ενός σετ κανόνων σημασιών. Στα τέλη του 19ου αιώνα, η εργατική τάξη, ενώ είχε χαμηλές προσδοκίες από τη μεσαία τάξη, είχε σαν κεντρικό σημείο αναφοράς τη συλλογικότητα, ως μια δραστηριότητα που συνδέεται άμεσα με το δημόσιο χώρο έναντι του ιδιωτικού, που ήταν ανεπαρκής. Μέχρι το τέλος του Β’ Παγκοσμίου Πολέμου, οι δραστηριότητες της εργατικής τάξης είχαν μαζικό χαρακτήρα – όπως ο αγώνας ποδοσφαίρου, οι πολιτικές συγκεντρώσεις ή ακόμα και οι διακοπές. Μετά τον Πόλεμο και με τη σταδιακή οικονομική ανάπτυξη, σταθερές που είχαν καθιερωθεί στο δημόσιο χώρο, κυρίως λόγω φτώχειας, έδωσαν χώρο σε νέες που αφορούσαν την ιδιωτικότητα και τον καταναλωτισμό.³ Επομένως, η κουλτούρα αντί για ‘όπλο’ αποκτά σταδιακά στοιχεία συναλλαγής με τη μορφή ενός καταναλωτικού προϊόντος – από οικιακές συσκευές μέχρι ψυχαγωγία – διαμορφώνοντας το λεγόμενο lifestyle.

Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι η κουλτούρα μπορεί να συμβάλει καθοριστικά στην ερμηνεία και κατ’ επέκταση διαμόρφωση του χώρου ως δοχείο υποστήριξης της ανθρώπινης δραστηριότητας. Η σχέση αυτή μπορεί να γίνει ακόμα πιο εμφανής με την καθιέρωση του καπιταλισμού ως οικονομικό σύστημα, αφού αυτές οι αλλαγές πραγματοποιούνται σε μικρότερο χρόνο και κάθε στοιχείο που προστίθεται έχει μικρότερη διάρκεια ζωής. Η παράλληλη πορεία που ακολουθεί η διαμόρφωση του χώρου με τις κυρίαρχες τάσεις μπορεί να γίνει πιο άμεσα κατανοητή μέσα από την ανάλυση των υποκουλτούρων. Οι υποκουλτούρες αναφέρονται σε υπο-ομάδες της κουλτούρας και συνδέονται άμεσα με την έννοια της νεολαίας. Η εξέλιξη του πεδίου της πόλης με βάση το νέο οικονομικό σύστημα, όπως περιγράψαμε παραπάνω, αποτελούσε πεδίο αποξένωσης για τους νέους που χρησιμοποίησαν την ταύτιση με κάποια υποκουλτούρα ως μια δημόσια πρακτική ώστε να

“διαχειριστούν την ετερογένεια και απροσωπία”.⁴ Στο δεύτερο μισό του 20ου αιώνα, όπου οι Δυτικές αγορές έχουν σταθεροποιηθεί και υπάρχει ανάγκη διοχέτευσης προϊόντων, η νεολαία σχολιάστηκε για τη σχέση της με την κατανάλωση, καθώς λόγω της καθολικοποίησης της εκπαίδευσης είχε απομακρυνθεί από την παραγωγή, και στοχοποιήθηκε σαν target group αχαλίνωτων καταναλωτικών συνθηθειών.

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα μπορεί να δοθεί μέσα από τη Ροκ εν Ρολ μουσική της δεκαετίας του ‘50, όπου η μουσική βιομηχανία εντόπισε στο νεαρό κοινό την ανάγκη για γρήγορη και χορευτική μουσική και επανανοηματοδότησε τη σχέση της νεολαίας με τη μουσική, αφού συνοδεύονταν πλέον και από ολόκληρο σετ κινήσεων, ντυσίματος, και εκφράσεων που μιμούταν τα είδωλα της εποχής και έδινε στην ψυχαγωγία μια αίσθηση ‘τελετουργίας’.⁵ Στη συνέχεια, στη δεκαετία του ‘60, η νεολαία περνά από μια ριζοσπαστικοποίηση που σχετίζεται με την άνοδο του μορφωτικού επιπέδου, όπως όριζε η αναπτυξιακή πολιτική, η οποία συνοδεύτηκε από μαζικές κινητοποιήσεις που έθεταν μια σειρά από ζητήματα όπως ο πόλεμος των Η.Π.Α. με το Βιετνάμ, το φύλο, η φυλή, κ.ά. και διατάρασσε τη σταθερή ροή των συμβάντων της πόλης με την παρουσία της στο δρόμο. Στη δεκαετία του ‘70, εμφανίζεται πιο έντονα το ζήτημα της ταξικότητας, όπου νέοι της εργατικής τάξης και των κατώτερων στρωμάτων αισθάνονται αποκλεισμένοι στα στενά όρια της γειτονιάς τους, χωρίς τη δυνατότητα επιθυμητής κοινωνικής εξέλιξης. Η αστικοποίηση και η μεταπολεμική άνοδος του βιοτικού επιπέδου δημιουργούσε μια αίσθηση χαμένης κοινότητας, η οποία επιχειρείται να αποκατασταθεί φαντασιακά, σε κάποιες περιπτώσεις με μια εμμονική εγγραφή στην εδαφικότητα, όπως οι ομάδες των skinheads στις εργατικές συνοικίες του Λονδίνου.⁶ Ακόμα, ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα μετασχηματισμού χώρου, αποτελεί η πανκ σκηνή της δεκαετίας του ‘80 στην Ελλάδα, όπου η συγκέντρωση των πάνκκιδων στην περιοχή της Πλάκας, σαν μέρος συνάντησης ‘εναλλακτικής’ διασκέδασης, οδήγησε, παράλληλα βέβαια και με μια τακτική ανάδειξης της χώρας πολιτισμικά, σε πρακτικές εξευγενισμού και απομάκρυνσης των ‘μολυσματικών’ στοιχείων από μια περιοχή τουριστικού ενδιαφέροντος.⁷ Ένα βασικό χαρακτηριστικό, που γίνεται περισσότερο εμφανές από τα παραδείγματα των υποκουλτούρων, είναι ότι πολλές φορές το συμβολικό

πεδίο που διαμορφώνεται έχει ως στόχο τη συλλογική ανάδειξη και ξεπέραςμα του τραύματος που δημιουργείται από τον ίδιο το χώρο και την υπόλοιπη κοινωνία.

Μπορεί να γίνει κατανοητό, λοιπόν, ότι υπάρχει μια παράλληλη πορεία εξέλιξης του χώρου και της κουλτούρας, αφού αλληλοτροφοδοτούνται μέσα από μια κυκλική διαδικασία. Με λίγα λόγια, γίνεται μια λήψη μηνυμάτων από το υλικό πεδίο, μια συλλογική επεξεργασία σε συμβολικό επίπεδο που οδηγεί σε μια επέμβαση στο ίδιο το πεδίο ή και σε μια αντανakλαστική απάντηση του πεδίου στους προβληματισμούς αυτούς. Είτε μιλάμε δηλαδή για μετατροπή σταδίων σε συναυλιακούς χώρους, είτε σε κλείσιμο δρόμου ως αποτέλεσμα μιας παρέμβασης ή ακόμα και στην ολοκληρωτική αλλαγή ταυτότητας μιας περιοχής, το υλικό πεδίο έχει τη δυνατότητα και την τάση να προσαρμόζεται στα χαρακτηριστικά που θέτει η εκάστοτε κουλτούρα.

1. Habermas, J. (1997), *Αλλαγή της Δομής της Δημοσιότητας*, Αθήνα: Νήσος, σ. 25
2. Γιαουτζή, Μ., Καυκαλάς, Γ. (επιμέλεια) (1977), *Η πόλη στο κεφαλαικοκρατικό σύστημα*, Αθήνα: Οδυσσέας, σ. 227
3. Μίχα, Ε., *Η Μαζική Κουλτούρα και οι Σύγχρονες ερμηνείες του Δημόσιου Χώρου*, Διδακτορική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, σ. 38-39
4. Irwin, J. (1977), *Scenes*, London: Sage, σ. 228
5. Κολοβός, Ι.(2013), "1.3.3 Η ροκ μουσική και η συγκρότηση της «νεανικής ταυτότητας»", *Νεανικές υποκουλτούρες και συγκρότηση κοινωνικής ταυτότητας: Η περίπτωση των πανκ στην Αθήνα, 1979-2013*, Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, σ. 17-18
6. ό.π., σ. 27-31
7. Τα παιδιά της γαλαρίας, (2001), «Εξευγενίζοντας» τους πληβείους, (ΟΡΙΣΜΕΝΕΣ) διαδικασίες «κυριλοποίησης», *Τα παιδιά της γαλαρίας*, (15), σ. 112-115

i Διαφημιστική αφίσα τηλεόρασης της Motorola, (1956)



ii Φανς του Elvis Presley στο Sick's Stadium, Seattle, WA. (1957),



iii Πλήθος διαδηλωτών στο Μνημείο της Washington Monument ενάντια στον πόλεμο του Βιετνάμ, (1969)



iv Το πανκ συγκρότημα Γενιά του Χάους, στη Σοφίτα, στην Πλάκα, (1983)

III_ΝΕΑ ΕΝΙΑΙΑ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ

Η κουλτούρα, όπως προσεγγίστηκε παραδοσιακά, σχηματίζεται με βάση ένα 'σετ κανόνων' που θέτει μια κοινωνία και εφαρμόζεται σαν κάποιου είδους πατερν στο εκάστοτε υποκείμενο που συμμετέχει σε αυτή και στις σχέσεις που αναπτύσσει με τους υπόλοιπους. Αν θεωρήσουμε δεδομένο ότι ο χώρος είναι προϊόν εμπειρίας, τότε οι κανόνες που έχουν οριστεί στο εννοιολογικό πλαίσιο της κουλτούρας μπορούν να μεταφορτωθούν και στο χώρο δράσης των υποκειμένων, ο οποίος με τη σειρά του μπορεί να παράξει μια σειρά από αντανακλαστικά και να προσαρμοστεί στα νέα δεδομένα. Αφότου είδαμε τη διαδικασία μετασχηματισμού του υλικού πεδίου σε σχέση με την κουλτούρα, θα προχωρήσουμε στη διερεύνηση της σχέσης μεταξύ του σύγχρονου υβριδίου χώρου, δεδομένου ότι περιορίζεται η εμπειρία που προσφέρει η εδαφικότητα, και τη Νέα Ενιαία Κουλτούρα που δημιουργείται στα πλαίσια αυτού. Αρχικά, θα γίνει μια προσπάθεια ορισμού της Νέας Ενιαίας Κουλτούρας, στη συνέχεια μια ανάλυση της νέας διττής υπόστασης των υποκειμένων που συμμετέχουν σε αυτή και της δομής των σχέσεων που αναπτύσσουν μεταξύ τους. Έπειτα θα προχωρήσουμε στην περιγραφή δύο βασικών για την ανάπτυξη της δομής της χαρακτηριστικών, που είναι ο όγκος της πληροφορίας και η τυχαιότητα. Τέλος θα γίνει ο εντοπισμός του τραύματος της σύγχρονης ζωής με βάση το οποίο αναπτύσσεται και μια σύγκριση της με κάποια βασική σταθερά, ώστε να μπορέσουμε να αντλήσουμε τα εργαλεία σχεδιασμού για αυτή από κάποιο πραγματικό παράδειγμα.

1_Περιγραφή Νέας Ενιαίας Κουλτούρας

Η Νέα Ενιαία Κουλτούρα είναι προϊόν του υβριδίου της πραγματικής και πλασματικής υπόστασης του χώρου που βιώνει στο σήμερα το υποκείμενο. Με αυτή την προσέγγιση, στη θέση της έννοιας του κατοίκου της πόλης μπορεί να χρησιμοποιηθεί η λέξη χρήστης ή user. Σε αντιστοιχία, δηλαδή, με την πόλη, το υποκείμενο έχει μια πραγματική και μια πλασματική υπόσταση, ένα σώμα και ένα μη-σώμα. Ο κάτοικος-χρήστης βρίσκεται υπερεκτεθειμένος σε ένα χείμαρρο πληροφορίας που προέρχεται και από τους δύο 'χώρους'. Καλείται, δηλαδή να βιώσει συμβάντα που προέρχονται από το υλικό πεδίο, αλλά την ίδια στιγμή, λόγω της ταυτοχρονίας της διάδοσης των πληροφοριών, βιώνει συμβάντα μέσω μιας εικονικής αναπαράστασης από μια πληθώρα πηγών. Εικονοσυνθέτει ή παρακολουθεί αυτοματοποιημένες εικόνες

που επαυξάνουν την πραγματικότητα, μηδενίζουν την χωρητικότητα και προοπτικοποιούν τον χρόνο.¹ Με άλλα λόγια, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο κόσμος που παρεμβάλλεται ανάμεσα στην οθόνη και την πραγματικότητα δεν είναι κάπου, αλλά υπάρχει μέσα σε πολλαπλά παράλληλα τώρα. Δηλαδή, μέρος της εμπειρίας του χώρου έχει αποσχιστεί από το υλικό πεδίο και έχει μεταφερθεί σε μια διάσταση που βασικός παράγοντας είναι ο χρόνος, και η διαμόρφωση του αποκτά χαρακτηριστικά ριζωματικής δομής, όπως αυτά που περιγράψαμε για τον πλασματικό χώρο

Επιπλέον, στη νοηματοδότηση αυτών των συμβάντων που καταναλώνονται μέσω των μιντιακών δικτύων μεγάλο ρόλο παίζει η μορφή αναπαράστασης τους, η οποία επικεντρώνεται στην εικόνα και στο κείμενο. Η πληροφορία, που φαίνεται να διαμοιράζεται πολλές φορές μόνο και μόνο λόγω όγκου και γειτνίασης* σε σχέση με το χρόνο που καταναλώνεται, οδηγεί στον εκτοπισμό της διεισδυτικής ματιάς από την επιφανειακή ανάγνωση. Επομένως, μπορούμε να πούμε ότι τα συμβάντα του χώρου που βιώνουμε, μέσα από την αναπαράστασή τους στον πλασματικό χώρο, συνοδεύονται από την έτοιμη νοηματοδότησή τους, η οποία, λόγω του όγκου της πληροφορίας σε σχέση με το χρόνο μετάδοσής της, δεν προλαβαίνει να επεξεργαστεί από τον user και κατ' επέκταση να γίνει κτήμα της εμπειρίας του. Παρουσιάζεται, έτσι, μια ισοπέδωση της αξίας του περιεχομένου των πληροφοριών που λαμβάνει, είτε αυτό είναι περιθωριακό, άσεμνο, προκλητικό, αδιάφορο, κ.ο.κ. και μια ομογενοποιημένη ανάδειξη τους, η οποία θα μπορούσε να είναι αποτέλεσμα τυχαιότητας.

Σε αυτό το υβρίδιο πόλης που έχει δημιουργηθεί τα πάντα είναι εν δυνάμει άξια αναφοράς, ανάδειξης και θεαματικοποίησης και ταυτόχρονα είναι αδιάφορα, ανεξερεύνητα και περιθωριοποιημένα, αλλά οποιαδήποτε αξία και να έχουν την εκάστοτε στιγμή μπορούν να αποτελέσουν κομμάτι κουλτούρας και πολιτισμού. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει και ο Jean Baudrillard: "το μεγαλύτερο επίτευγμα της Δύσης είναι μάλλον η αισθητικοποίηση του κόσμου, η κοσμοπολιτική σκηνοθεσία του, η εικονοθέτηση του, η σημειολογική οργάνωσή του"²

Θα μπορούσαμε να πούμε, λοιπόν, ότι σε αντίθεση με την παραδοσιακή έννοια της κουλτούρας όπως την ορίσαμε στο προηγούμενο μέρος της έρευνας, λόγω της απεμπλοκής του user από το υλικό πεδίο, η Νέα Ενιαία Κουλτούρα που σχηματίζεται βασίζεται όχι στην άμεση εμπειρία του χώρου, αλλά στη σκηνοθετημένη από το πλήθος πληροφοριών που διαμοιράζονται στις οθόνες. Δηλαδή, ο user ενώ παραλαμβάνει πολιτισμικά στοιχεία, δεν έχει τη δυνατότητα να τα επανεπεξεργαστεί και να τα προσαρμόσει στην προσωπική του ύπαρξη. Αυτό το νέο είδος κουλτούρας δημιουργείται στα πλαίσια μιας άυλης μορφής κυριαρχίας, που ο Paul Virilio ονομάζει “Global Information Dominance”, ασκείται από τους ίδιους τους user για τους ίδιους και διαχέεται σε όλα τα επίπεδα σχέσεων που αναπτύσσουν μεταξύ τους εντός μιας viral αναπαράστασης της πραγματικότητας.

Θα πρέπει σε αυτό το σημείο να κάνουμε ένα διαχωρισμό μεταξύ της Νέας Ενιαίας Κουλτούρας και της διαδικτυακής κουλτούρας ή αλλιώς internet culture. Η διαφοροποίηση των δύο αφορά τον περιορισμό της τελευταίας στην σχέση του υποκειμένου με το διαδίκτυο, ενώ στην περίπτωση της Νέας Ενιαίας Κουλτούρας αναφερόμαστε στη διττή σχέση του υποκειμένου με τον πραγματικό υλικό κόσμο αλλά και με τον άυλο πλασματικό. Αυτή η διττή υπόσταση προσεγγίζεται σαν μια κατά τ’ άλλα υλική ‘πύλη’ προς ένα χώρο ξεχωριστό από τον άμεσα αντιληπτό – που καταλήγει να είναι εξίσου αντιληπτός, αλλά με δικές του άπειρες διαστάσεις και δικό του χρόνο, με διαφορετική ροή. Η Νέα Ενιαία Κουλτούρα αναφέρεται, σε γενικές γραμμές, σε μια κοινωνία που κυριαρχεί η εικόνα και το μεγαλύτερο μέρος των σχέσεων, συναισθημάτων και επικοινωνιών εμφανίζονται σαν αναπαραστάσεις χωρίς να παύουν να συνδέονται με το υλικό πεδίο.

Η Νέα Ενιαία Κουλτούρα δεν έχει τόπο, τάξη, κοινωνικό ή οικονομικό παρασκήνιο. Μπορούμε να πούμε πως ορίζεται ως η ένωση-σύγχυση όλων των ήδη υπάρχοντων κουλτούρων και υποκουλτούρων – με την προσθήκη νέων που σχετίζονται με την τεχνολογική διάσταση της – και η συλλογική τους ανάδειξη με μη εμφανείς συνδέσεις μεταξύ τους σε κάθε χρονική στιγμή. Πρόκειται για ένα πλέγμα δηλαδή, που έχει τη δυνατότητα να αλλάζει μορφή σε σχέση με το χρόνο, τον όγκο της πληροφορίας και τους κανόνες αβεβαιότητας που τίθενται, αλλά σίγουρα έχει απεμπλακεί κατά μεγάλο μέρος από το χώρο και την

κοινωνία που δημιουργείται με βάση την εδαφικότητα.

Στη συνέχεια θα επιχειρήσουμε να κάνουμε μια πιο εκτενή περιγραφή των χαρακτηριστικών της Νέας Ενιαίας Κουλτούρας σε σχέση με την υπόσταση του user, τη δομή των σχέσεων των users μεταξύ τους, τη μορφή και τους κανόνες με τους οποίους διαμοιράζεται το περιεχόμενο και το τραύμα το οποίο καλείται να διαχειριστεί. Τέλος, θα περιγράψουμε το μεταφορικό πλαίσιο στο οποίο μπορεί να ενταχθεί, προκειμένου να γίνει κατανοητή με βάση την ήδη υπάρχουσα εμπειρία, ώστε μέσα από το ομοίωμα της να καταφέρουμε να αντλήσουμε εργαλεία σχεδιασμού.

* Ως γειτνίαση αναφέρεται η ιδιότητα που παρουσιάζουν διαδικτυακοί τόποι ενημέρωσης, στους οποίους μπορούν να βρεθούν στην ίδια σελίδα ειδήσεις που αφορούν πολέμους, σφαγές, εκτεθειμένα στήθη διασήμων και τούρτες φτιαγμένες από τσίζμπεργκερ.

1. Βιριλιό, Π. (2000), *Πληροφορική Βόμβα*, Θεσσαλονίκη : Νησίδες, σ. 118
2. Μποντριγιάρ, Ζ. (1996), *Η διαφάνεια του Κακού - Δοκίμιο πάνω στα ακραία φαινόμενα*, Αθήνα : Εξάντας, σ. 24
3. Βιριλιό, Π. (2004), *Πανικόβλητη πόλη: Το αλλού αρχίζει εδώ*, Αθήνα: Νησίδες, σ. 25

2_User | Σώμα & μη-Σώμα

Βασικό στοιχείο για την αντίληψη και δράση ενός υποκειμένου εντός ενός χώρου αποτελεί το σώμα, αφού το σώμα, όπως αναφέρει ο Michel Foucault στο κείμενο του “Utopian Body” είναι το πρώτο σημείο αναφοράς και συσχετισμού με αυτόν. Για παράδειγμα, το δωμάτιο έχει νόημα σε σχέση με το πόδι μου που καταλαμβάνει κάποιο χώρο μέσα σε αυτό, επομένως η αρχή και το τέλος των κινήσεων μου εντός του δωματίου σχετίζονται με αυτήν ακριβώς τη σχέση σώματος και χώρου. Η αντίληψη του χώρου, δηλαδή, πρόκειται για μια αυτοαναφορική διαδικασία.¹

Από τη στιγμή, λοιπόν, που έχει αφαιρεθεί αυτό το εμπειρικό πλαίσιο στην πλασματική υπόσταση του χώρου έχει κατασταθεί δυνατή η ένταξη της έννοιας του μη-σώματος, ως η μορφή με την οποία κινείται ο user εντός του πλασματικού πεδίου. Επομένως, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο user βιώνει την διττή υπόσταση του χώρου με τη μορφή του σώματος και του μη-σώματος ταυτόχρονα.

Σώμα

Η έννοια του σώματος χρησιμοποιείται σαν βάση για πολλές έννοιες που αποσκοπούν στην αντίληψη του κόσμου που μας περιβάλλει. Σαν βασικό ορισμό, όμως, θα μπορούσαμε να παραθέσουμε τον ορισμό ενός οργανισμού, δηλαδή ενός συστήματος μελών εμποτισμένου με μια ζωτική αρχή – που συνήθως είναι αόρατη εκτός των άμεσων επιπτώσεων της – που αλληλεπιδρούν ώστε να εκτελέσουν συγκεκριμένες λειτουργίες. Ταυτόχρονα, η μορφή του ανθρώπινου σώματος χρησιμοποιείται στις προσπάθειες κατανόησης και προσδιορισμού του κόσμου ως σύνολο, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τον Άνθρωπο του Βιτρούβιου ή αλλιώς τον Κανόνα των Αναλογιών, που λειτουργεί ως υπονοούμενο σύμβολο της ουσιώδους συμμετρίας, και κατά προέκταση του Σύμπαντος.

Η έννοια του σώματος, επίσης, μπορεί να ενσωματωθεί και από άλλες σφαίρες σκέψης, διαφορετικές από αυτές που αφορούν το ανθρώπινο σώμα. Για παράδειγμα, το σώμα σαν οργανισμός σχετίζεται με τη βιολογία, αλλά μπορεί να αναφερθεί και στα πλαίσια της εκκλησίας και του κράτους, δηλαδή σαν ένα σύστημα ανθρώπων-μελών που σχηματίζουν ένα σώμα που κατέχει μια θέληση.²

Μπορούμε να εντοπίσουμε, λοιπόν, μια μορφή ανθρωποκεντρισμού σε σχέση με την ερμηνεία του κόσμου και των λειτουργιών του και κατ' επέκταση του χώρου. Η προσωποποίηση αυτή, που γίνεται μέσω του σώματος, μας δίνει τη δυνατότητα να παραθέσουμε τον εαυτό μας εμφαντικά σε ένα φαινόμενο, και να το αφομοιώσουμε σε ένα ενδομύχως εμπειρικό σχέδιο δράσης στην προσπάθεια κατανόησης του. Θα μπορούσαμε να πούμε με βάση τα παραπάνω, ότι το σώμα λειτουργεί σαν κάποιου είδους δοχείο που περιλαμβάνει εκτός των ζωτικών μας οργάνων, το πνεύμα και τις σκέψεις μας, την συνολική μας ταυτότητα και το φυσικό του περίβλημα είναι αυτό που μας διαχωρίζει και ταυτόχρονα μας συνδέει με τον περιβάλλοντα χώρο.

Θα πρέπει σ' αυτό το σημείο να αναφέρουμε και τη συμβολή του σώματος και των κινήσεων του στην ανάπτυξη σχέσεων και την επικοινωνία με άλλα σώματα. Ο David Mc Neil αναφέρει: “η ομιλία και η χειρονομία είναι στοιχεία μιας ενιαίας ολοκληρωμένης διαδικασίας του σχηματι-

σμού φράσεων στις οποίες υπάρχει μια σύνθεση αντίθετων τρόπων σκέψης – μια καθολικά συνθετική και μια στιγμιαία εικόνα με γραμμικά κατακερματισμένη χρονικά επεκταμένη πολυλογία” Μπορούμε να καταλάβουμε, δηλαδή, ότι οι χειρονομίες σε συνδυασμό με την ομιλία μπορούν να συνδέσουν την εικόνα με τις αφηρημένες ιδέες και έτσι να προωθήσουν αυτό που ο Mc Neil αναφέρει ως επικοινωνιακό δυναμισμό της έκφρασης.³

Ανεξάρτητα από την έκφραση, το ίδιο σώμα, ως το εξωτερικό περίβλημα του υποκειμένου, χρησιμοποιείται σαν ένας μεσάζοντας της δήλωσης που θέλει να κάνει. Δηλαδή, αν θεωρήσουμε ότι το πατερν της κουλτούρας εφαρμόζεται πάνω στο υποκείμενο, τότε η εμφάνιση ή αυτό που έχουμε ονομάσει στυλ είναι η άμεση έκφραση της κουλτούρας αυτής μέσα από τη συλλογή διαφόρων στοιχείων και αντικειμένων, η σύνθεση των οποίων δημιουργεί αυτό το κέλυφος του σώματος που είναι και η άμεση έκθεση του. Επομένως, θα μπορούσαμε να πούμε ότι το κέλυφος, σαν πρώτη εικόνα του σώματος στην αλληλεπίδραση του με τον εξωτερικό χώρο, είναι ο πρώτος παράγοντας κατάταξης του στις κοινώς αποδεκτές ‘κανονικότητες’ που έχουν οριστεί από την κουλτούρα.

Συνοψίζοντας, το σώμα μπορεί να ιδωθεί ως ένα δοχείο που περιέχει εκτός από τα ζωτικά όργανα ενός ανθρώπου, τη συνολική του ταυτότητα, λειτουργεί σαν πρωταρχικό σημείο αναφοράς για την αντίληψη και εξέλιξη του χώρου και οι κινήσεις του σε συνδυασμό με την ομιλία είναι βασικά στοιχεία για την επικοινωνία της μονάδας με τους υπόλοιπους. Ταυτόχρονα, τα σώματα υπόκεινται στο πατερν που έχει σχηματιστεί από την κυρίαρχη κουλτούρα και μπορούν μόνο με το περίβλημα τους, ως πρώτο οπτικό ερέθισμα, να καταταχθούν εντός αυτής.

Επιστρέφοντας στο σήμερα και στη διττή υπόσταση του χώρου, θα πρέπει να ορίσουμε και την ύπαρξη του μη-Σώματος, αυτού που κινείται στην πλασματική υπόσταση της πόλης. Τι γίνεται δηλαδή, όταν ο χώρος και η παρουσία μας σε αυτόν αποκτά μια αφηρημένη διάσταση, αφού αφαιρούνται βασικές εμπειρικές αναφορές που συνδέονται με το σώμα.

Μη-Σώμα

Βασικό χαρακτηριστικό του μη-σώματος, δηλαδή του προσωρινού σώματος που αποκτάται όταν το υποκείμενο δρα στον πλασματικό χώρο, είναι η απουσία των αντίστοιχων ορίων που θέτει το φυσικό σώμα στον πραγματικό χώρο. Κάθε γνώριμη φυσική οντότητα έχει όρια, επομένως η αφαίρεση τους μας ωθεί στη μελέτη αυτού του οποίου η εμπειρία του χώρου δε δίνει υποκατάστατο, το άπειρο.

Το άπειρο αφορά ένα δοχείο χωρίς όρια, μια οντότητα η οποία δεν κατέχει διαχωριστική επιφάνεια μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού χώρου, μια αχανής έκταση η οποία δεν μπορεί να περιγραφεί συνολικά, αφού δε δίνει ίχνος αρχής ή τέλους, αλλά μόνο τοπικά. Για τους αρχαίους Έλληνες η ιδέα του απείρου αφορούσε το άπειρο πνεύμα ή την αδέσμευτη ανάσα των θεών. Στον Ινδουισμό εμφανίζεται η ιδέα του *Ātman*, που αναφέρεται στον πραγματικό εαυτό ή ψυχή ενός ατόμου, αυτόν που είναι απελευθερωμένος από τα όρια του Εγώ. Για την ακρίβεια ο *Ātman* δεν είναι απλά ο μοναδικός εαυτός, αλλά “επίσης ο Εαυτός κρυμμένος πίσω από τις διαμαχόμενες ατομικές ψυχές... ο Απόλυτος Εαυτός που διαμοιράζεται με κάθε ατομική ψυχή”. Αντίστοιχα στο Βουδισμό, η έννοια του απείρου είναι συνυφασμένη με την έννοια του κενού. Όλα τα πράγματα στη φύση του εαυτού τους είναι κενά και “η κενότητα είναι επομένως άπιαστη. Άπιαστη σημαίνει να είναι πέρα από την αντίληψη, πέρα από το χειροπιαστό, γιατί η κενότητα είναι η άλλη πλευρά του είναι και του μη-είναι” Φαίνεται, λοιπόν, πως το άπειρο ερμηνεύεται ως έννοια με τον πολλαπλασιασμό, αλλά και με την κενότητα. Αυτή η προσέγγιση μπορεί να συνδεθεί άμεσα με την έννοια του μη-σώματος του user, ο οποίος αναπαράγει ψηφιακές εκδοχές του εαυτού του, αλλά ταυτόχρονα αποπροσωπείται μέσα από αυτή τη διαδικασία.⁴

Η περατότητα του σώματος στην πραγματική αναπαράσταση του χώρου, όπως είδαμε παραπάνω, είναι αυτή που καθιστά δυνατή την ανάπτυξη σχέσεων μεταξύ του υποκειμένου και του χώρου. Οι σχέσεις και η επικοινωνία των μη-σωμάτων, σε αντίθεση με τον πραγματικό χώρο που συνδέονται με συγκεκριμένες δράσεις, όπως είναι η περιήγηση (σχέση ατόμου με χώρο) ή η επαφή (σχέση ατόμου με άλλα άτομα), στον πλασματικό χώρο χειρίζονται πλέον αφηρημένα αφού έχουν αφαιρεθεί

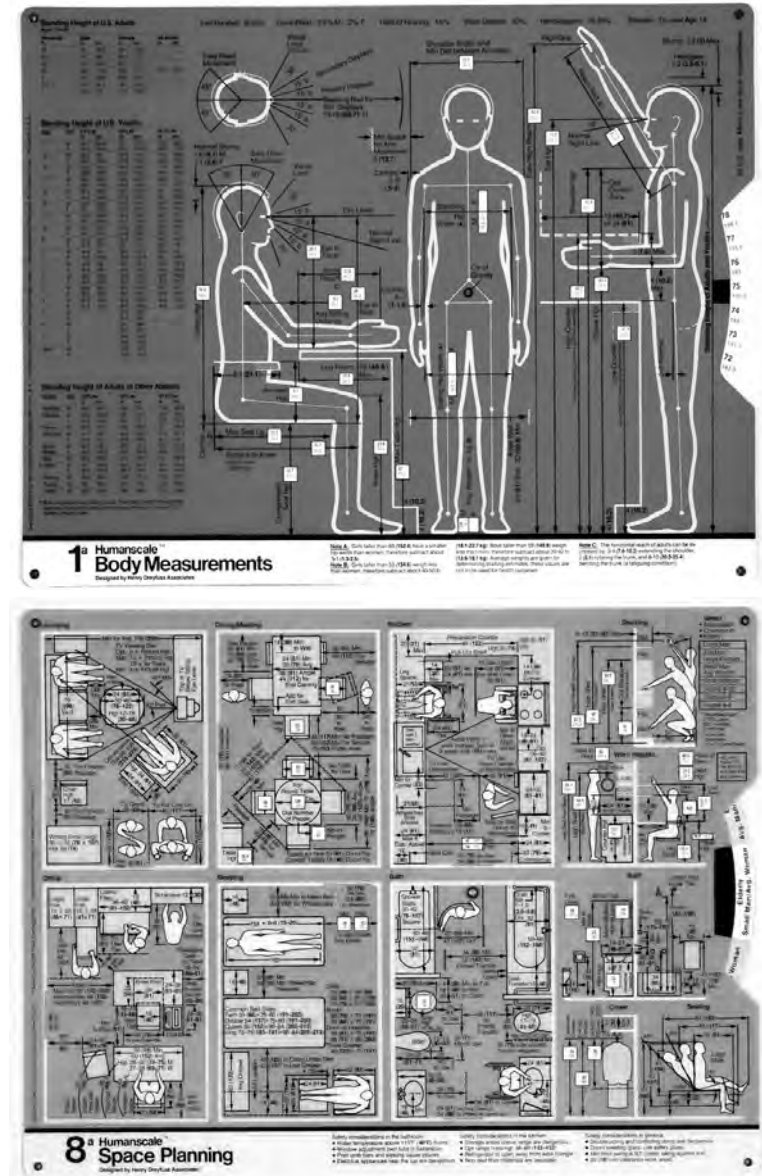
τα όρια που αποσαφηνίζουν το βασικό σημείο αναφοράς. Θα μπορούσαμε να πούμε, σ’ αυτό το σημείο, ότι το μη-σώμα αφορά το αρνητικό του σώματος. Αυτή η αρνητική ιδέα μπορεί να καθορίσει ένα είδους αντι-σύμπαν, την πλασματική υπόσταση της πραγματικότητας, που αντί για μοντέλα της πραγματικότητας μπορεί να προσεγγιστεί σαν τοπολογικοί μετασχηματισμοί πραγματικών μοντέλων χώρου. Οι τοπολογικές συτές κατασκευές μπορεί να προέρχονται από εμπειρία πραγματικού χώρου, αφού πάντα υπάρχει η τάση αισθητηριακών συνδέσεων με την πραγματικότητα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι μπορούν απαραίτητα να μεταφερθούν ξανά σε αυτόν ή να ερμηνευτούν αντίστοιχα. Με λίγα λόγια, μπορούμε να πούμε ότι η πλασματική υπόσταση του user μπορεί να ενεργοποιήσει τη μνήμη, την αποθηκευμένη εικόνα που έχει για τον πραγματικό χώρο, και με βάση αυτή να προσπαθήσει να ερμηνεύσει τον πλασματικό. Χρησιμοποιώντας την αισθητηριακή μνήμη, λοιπόν, σαν εργαλείο, καταφέρνει να αντιληφθεί και να περιηγηθεί στον πλασματικό. Στη συνέχεια, όμως, δεν θα μπορούσαμε να πούμε ότι ανατροφοδοτείται αυτή η μνήμη, αλλά ουσιαστικά μεταλλάσσεται, αποκτά νέα σύμβολα και νέες κινήσεις που συνδέονται αποκλειστικά και μόνο τον πλασματικό χώρο στον οποίο έχουν δημιουργηθεί.

Συνοψίζοντας, το μη-σώμα μπορεί να χαρακτηριστεί ως μια εκδοχή του σώματος του υποκειμένου με βασική διαφορά αυτή της απουσίας ορίων. Λόγω αυτού του χαρακτηριστικού εμφανίζεται μια δυσκολία στην εμπειρική προσέγγιση του περιβάλλοντος που οδηγεί σε μια διαδικασία αναπαράστασης του user και του χώρου στον οποίο δρα – αφού δεν είναι δυνατόν να διαχωριστούν – εντός μιας άλλης διάστασης της πραγματικότητας, στην οποία πολλαπλασιάζονται και μηδενίζονται ταυτόχρονα.

Όπως είπαμε στα πλαίσια της Νέας Ενιαίας Κουλτούρας, ο user προκύπτει από το συνδυασμό του σώματος και του μη-σώματος. Πρόκειται, δηλαδή για μια οντότητα που είναι διασπασμένη σε δύο χώρους με τους οποίους αποκτά μια σχέση αλληλοτροφοδότησης. Μπορεί να εντάξει την εμπειρία που έχει αποκτήσει από το υλικό πεδίο μέσα από την ενεργοποίηση της μνήμης στον πλασματικό χώρο, αλλά δεν μπορεί με ευκολία να την επαναφέρει, αφού περιορίζεται ο χρόνος επεξεργασίας των πληροφοριών που λαμβάνει. Έχει τη δυνατότητα να επαναφέρει στον πραγματικό χώρο νέες κανονικότητες που έχουν τεθεί από τον

πλασματικό, οι οποίες μπορεί να συνδέονται με κάποιο από τα κομμάτια του θρυμματισμένου εαυτού του αλλά μπορεί να μην ανταποκρίνονται άμεσα στις επιθυμίες που έχει από τον πραγματικό χώρο. Αποκτά ένα κοινό κώδικα συμπεριφοράς από τον πλασματικό χώρο, χωρίς να έχει συνδέσει αυτή τη συμπεριφορά με την αντιμετώπιση προβλημάτων από την άμεση εμπειρία του χώρου στον οποίο ζει και δραστηριοποιείται. Όλες αυτές οι πρακτικές και η προσπάθεια συντονισμού τους μεταξύ των δύο υποστάσεων, ενώ αφορούν ή τουλάχιστον θυμίζουν κώδικες ανάπτυξης μιας κουλτούρας, δεν καταφέρνουν να δημιουργήσουν ένα συλλογικό συμβολικό πεδίο επίλυσης των προβλημάτων του χώρου ανάπτυξης της σύγχρονης ζωής.

1. Foucault, M. (1966), "Utopian Body", Jones, C. (edit.), *Sensorium: Embodied Experience, Technology and Contemporary Art*, Cambridge: MIT Press, p. 229-233
2. Schwarz, R. (1997), *Metaphors and Action Schemes: Some Themes in Intellectual History*, London: Associated University Presses, p. 170-172
3. ό.π., p. 66-67



① Διαγράμματα αναλογιών σώματος σε σχέση με το χώρο: 'Body Measurements' και 'Space Planning', στο *Humanscale*, (1974)

3 _Thread

Όπως και άλλες πτυχές της πραγματικής ζωής, έτσι και η κοινωνικότητα, έχει αποκτήσει μια δική της αναπαράσταση στον πλασματικό χώρο. Οι σχέσεις των users μεταξύ τους, ανεξάρτητα από τα προσωπικά μηνύματα που στέλνουν ή λαμβάνουν, μπορούν να διαμορφωθούν χωρίς να υπάρξει οποιαδήποτε επικοινωνία ή ακόμα και γνωριμία μεταξύ τους. Ένας από τους πιο κυρίαρχους τρόπους που ανήκουν στο αχανές πεδίο της πλασματικής υπόστασης της πόλης, και αποτελούν τα σημεία ανάπτυξης σχέσεων μεταξύ των users, είναι οι πλατφόρμες κοινωνικής δικτύωσης. Η ριζωματική δομή, όπως περιγράφηκε στο πρώτο μέρος της έρευνας, μπορεί να ταυτιστεί σε ένα βαθμό με τη δομή των πλατφορμών των social media, που διαμορφώνουν ουσιαστικά τους διαδικτυακούς τόπους-κοινοτήτες και λειτουργούν ως οι κυρίαρχοι χώροι δράσης του user στη περιήγηση του στον πλασματικό χώρο. Βασικό στοιχείο των social media είναι ότι το περιεχόμενο τους διαμορφώνεται από τους ίδιους τους users και τα δίκτυα που έχουν προκύψει μεταξύ τους συνανθρώποι του χρόνου. Οι άπειροι συνδυασμοί που προκύπτουν από αυτά τα δίκτυα οδηγούν σε μια μόνιμα μεταβαλλόμενη εικόνα, με κάθε νέα ανάρτηση ή αναμετάδοση αυτής, η οποία είναι αδύνατον να καταγραφεί καθολικά, παρά μόνο τοπικά ή καλύτερα χρονικά.

Βασικό χαρακτηριστικό στις σχέσεις που αναπτύσσουν οι users μεταξύ τους είναι ότι δεν βασίζονται απαραίτητα στην άμεση επικοινωνία τους, αλλά στην επικοινωνία τους με το ίδιο το μέσο, δηλαδή την περιήγηση ή επέμβαση τους σε οποιοδήποτε διαδικτυακό χώρο. Μια κοινή αναπαράσταση αυτού του νέου τύπου σχέσης που αναπτύσσεται, μπορεί να προκύψει μέσα από μια σειρά αναρτήσεων που συνδέονται μεταξύ τους βάσει κοινών αναφορών και παίρνουν τη μορφή νήματος, ή αλλιώς thread.

thread // νήμα

[1] Σε online συνομιλίες, μια σειρά από μηνύματα που έχουν δημοσιευθεί (posted) σαν αλληλοαπαντήσεις. Ένα μοναδικό φόρουμ συνήθως περιέχει πολλά threads που καλύπτουν διάφορα ζητήματα. Η ανάγνωση των σχολίων του thread με τη σειρά μπορεί να αναδείξει την εξέλιξη της συνομιλίας. Μπορεί κανείς να ξεκινήσει νέο thread με τη δημοσίευση ενός μηνύματος που δεν είναι απάντηση σε κάποιο προηγούμενο μήνυμα.

[2] Στον προγραμματισμό, ένα μέρος του προγράμματος που μπορεί να εκτελέσει τις λειτουργίες του ανεξάρτητα από άλλα μέρη. Λειτουργικά συστήματα που υποστηρίζουν το multithreading δίνουν τη δυνατότητα στους προγραμματιστές να σχεδιάσουν προγράμματα των οποίων τα threaded μέρη μπορούν να εκτελεστούν ταυτόχρονα.¹

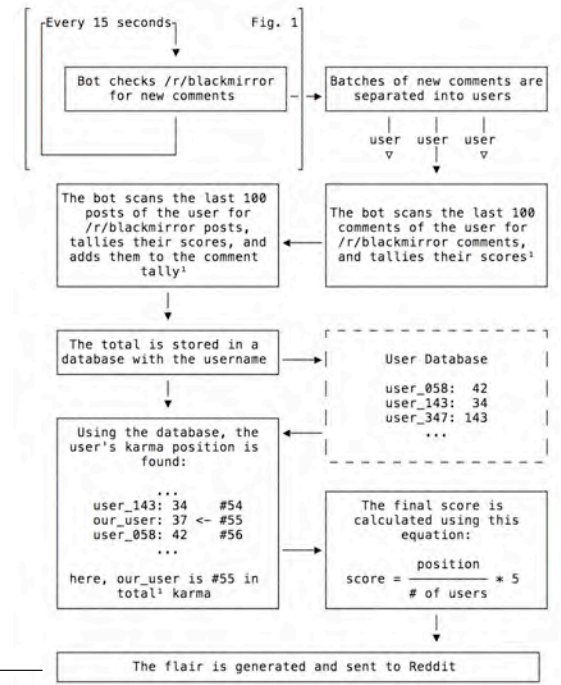
Ο Sigmund Freud στο κείμενο του για τη θηλυκότητα ασχολείται με τις γυναίκες που υφαίνουν, οι οποίες, συνέβαλλαν καθοριστικά στη μεγάλη αφήγηση των ανακαλύψεων και εφευρέσεων. Το βασικότερο χαρακτηριστικό όμως της ύφανσης αφορά την πολυπλοκότητα στη διαδικασία δημιουργίας του τελικού σχεδίου. Τα πολύπλοκα σχέδια απαιτούσαν πάνω από ένα ζευγάρι χέρια και η ύφανση έπαιρνε τη μορφή ενός είδους κοινωνικής εργασίας, συνεργασίας που συνοδευόταν από κουβέντα και κουτσομπολιό. Η ύφανση λοιπόν μπορεί να χαρακτηριστεί ως multimedia παραγωγή: τραγούδι, ψαλμός, ιστορίες, χορός και παιχνίδια καθώς δουλεύουν, οι γνέστρες, οι υφάντρες και οι εργάτριες με τα βελονάκια ήταν όλες networkers. Η υφαντική χρησιμοποιείται, όπως και άλλες τέχνες, για να τονίσει ή να ανακοινώσει πληροφορίες, είναι μια μνημονική συσκευή καταγραφής γεγονότων και άλλων δεδομένων. Όντως, τα υφάσματα επικοινωνούν εικόνες από τη σωστή τους πλευρά, αλλά αυτές είναι οι πιο επιφανειακή έννοια με την οποία επεξεργάζονται και αποθηκεύουν δεδομένα. Ακριβώς επειδή δεν υπάρχει διαφορά μεταξύ της διαδικασίας της ύφανσης και του σχεδίου, τα υφάσματα είναι καταγραφές των διαδικασιών που οδήγησαν στην παραγωγή τους: πόσες το δουλέψανε, οι τεχνικές τους, η δεξιότητά τους. Τελικά το εμφανές πατερν είναι αναπόσπαστο της διαδικασίας που το δημιούργησε, το πρόγραμμα και το πατερν είναι συνεχόμενα.

“Οι εικόνες του υφάσματος δεν επιβάλλονται ποτέ στην επιφάνεια: τα πατερν τους είναι πάντα αναδυόμενα από μια ενεργή μήτρα που υπονοείται στον ιστό που τα καθιστά έμφυτα στη διαδικασία από την οποία αναδύθηκαν.”²

Στις συνομιλίες των users στους διαδικτυακούς τόπους μπορούν να εντοπιστούν παρόμοια χαρακτηριστικά με αυτά της ύφανσης. Κάθε ανάρτηση μπορεί να περιέχει μια σειρά από πληροφορίες που τη συνοδεύουν μέσω σχολιασμού και συμβάλλουν στη διαμόρφωση της συνολικής της εικόνας. Όπως και στην περίπτωση της ύφανσης, όμως, η περιπλοκότητα από την οποία προκύπτει η τελική εικόνα, παρουσιάζει μια δυσκολία ανάλυσης και συνολικής κατανόησης της διαδικασίας από την οποία προέκυψε η ίδια η πληροφορία. Το thread ως αναπαράσταση της επικοινωνίας των users, αφορά μια διαδικασία ύφανσης της πληροφορίας που όσο πιο περίπλοκη γίνεται χάρη στο μεγάλο ‘εργατικό δυναμικό’ της, τόσο περισσότερο καταφέρνει να επιβάλλεται και σε όσους δεν έχουν συμμετέχει μέχρι στιγμής. Επομένως, εμφανίζεται μια σχέση αναλογίας μεταξύ του όγκου που συνοδεύει μια ανάρτηση και της δημοτικότητας της, που έχει ως αποτέλεσμα την κυριαρχία της στην τελική διαμόρφωση του χώρου της Νέας Ενιαίας Κουλτούρας.

1. <http://whatis.techtarget.com/definition/thread> [πρόσβαση: 04/07/2017]
- 2, Plant, S., (1997), “Shuttle Systems”, L. B. Larsen(edit.), *Documents of Contemporary Art: Networks*, Cambridge, London: MIT Press, Whitechappel Gallery, p. 24-27

ⓘ Διάγραμμα ανάπτυξης Flair: Προκειμένου να διασφαλίζονται όλες οι αλληλεπιδράσεις σε ένα thread, έχει ιδρυθεί μια κατηγοριοποίηση με βάση το Flair, ώστε ο χρήστης να οργανώνει καλύτερα το περιεχόμενο. Τα Flair απονέμονται μετά από κάθε σχόλιο, με βάση το karma του χρήστη εντός του subreddit για τα κάθε τελευταία 100 σχόλια και 100 αναρτήσεις. Κάτω φαίνεται η τελική εικόνα που προκύπτει από αυτή τη διαδικασία.

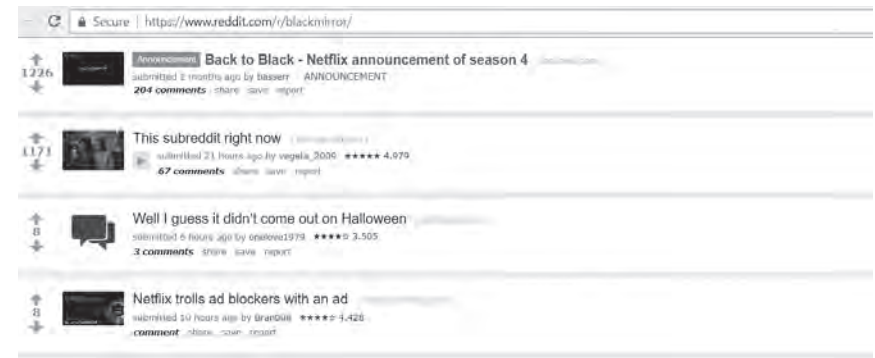


¹ 1 point is subtracted from each comment/post to offset the user's own vote. This prevents comments with 1 point (no additional votes) from counting towards the final score.

REASONS A FLAIR MIGHT NOT APPEAR


1 (See Fig. 1) If the last comment the bot checked gets deleted, the bot will miss new comments on its next check loop. This will be gracefully recovered from on the next loop, however any comments missed during the first loop will not be processed. While this could be improved, the root cause is limitations in the Reddit API. This occurs infrequently enough that it is not worth improving.

2 Reddit caches flairs heavily, which means it can take a while for all the flairs over a user's comments to sync with the user's current flair. Different logged users may see the new flair, while others might see the old one.



4_Όγκος έναντι Αξίας | Spam

Όπως καταλαβαίνουμε, ένα βασικό χαρακτηριστικό στην ανάπτυξη της Νέας Ενιαίας Κουλτούρας, από το οποίο προσλαμβάνει κάθε στιγμή τα χαρακτηριστικά της είναι ο όγκος της πληροφορίας. Όσο μεγαλύτερο όγκο καταλαμβάνει μια πληροφορία, τόσο περισσότερο θα υπερσχύσει και θα οδηγήσει στο σχηματισμό ενός νοήματος για εκείνη τη χρονική στιγμή. Αυτή η αντικατάσταση της αξίας από τον όγκο που παρουσιάζεται, μπορεί να περιγραφεί καλύτερα μέσα από την έννοια του Spam.

 Η σύγχρονη χρήση της λέξης Spam, που αναφέρεται στον ανεπιθύ-μφο όγκο ηλεκτρονικής πληροφορίας, προέρχεται από ένα σκετς του Flying Circus των Monty Python από το 1970. Στο σκετς των Monty Python, που εξελίσσεται σε ένα καφέ, το κονσερβοποιημένο φαγητό, αργά αλλά αποφασιστικά, εισχωρεί σε κάθε προϊόν του καταλόγου αλλά και σε ολόκληρο το διάλογο, μέχρι που το μόνο που έχει μείνει είναι το Spam, το Spam και το Spam.¹

Το περιεχόμενο του διαλόγου, επομένως, δεν έχει νόημα: ο όγκος είναι το νόημα. Η λέξη Spam έγινε ένα από υλικό, ικανό να μπλοκάρει φυσικά οποιαδήποτε άλλη πληροφορία. μέχρι να μείνει μόνο αυτό Το Spamming καθιερώθηκε να είναι η δίχως νόημα επανάληψη κάποιας άχρηστης και ενοχλητικής πληροφορίας, ξανά και ξανά, για να αποσπάσει την παραμικρή αξία, που κατά τ' άλλα θα βρισκόταν αδρανής.²

Το Spam στην πραγματικότητα είναι ένα φτηνό φαγητό των κατώτερων τάξεων και βασική τροφή του στρατού, και περιεχόταν σε πολλά πιάτα μεταπολεμικά, ίσως τόσα όσα υπονοεί το σκετς. Το Spam δεν είναι ακριβώς κρέας, αλλά ένα υποκατάστατο που συνδυάζει κομματάκια από δω κι από κει, οπότε μπορεί να περιγραφεί ως εμπόρευμα υβριδικής μορφής ύπαρξης, που καλύπτει τόσο ανθρώπους όσο και μηχανές, τόσο αντικείμενα όσο και υποκείμενα επίσης. Ως τέτοιο, μπορεί να μιλά περισσότερο για πραγματικές συνθήκες σύγχρονης ύπαρξης, απ' ότι μπορούν αποκλειστικά βιολογικοί όροι. Οι Antonio Negri και Michael Hardt ισχυρίζονται πως η σάρκα είναι μια μεταφορά για το

σώμα που δεν κατοικείται από κάποιο κοινωνικό ή άλλο περιορισμό. Θα μπορούσαμε να πούμε για τον user ότι αποτελεί περισσότερο Spam, παρά σάρκα, αφού έχει προκύψει από ένα υλικό που έχει αλεσθεί επί γενεών από μια ατελείωτη επίθεση του κεφαλαίου και ξανασυσκευάστηκε σε νέα, αυξανόμενα υβριδική και όμοια με αντικείμενα μορφή.³

Το ηλεκτρονικό Spam τονίζει την θεωρητική διάσταση αυτών των σωμάτων. Τα Spam των e-mail είναι ένα διαφημιστικό κατά κύριο λόγο φορμάτ που επιχειρεί να δράσει σε σώματα με το να τα προωθεί σε πρότυπα ή ομοιόμορφα ναρκωμένα, βελτιωμένα, υπερλεπτά, υπερκινητικά και υπερσεξουαλικά άτομα που φοράνε ρολόγια ρέπλικες για να είναι στην ώρα τους στις υπηρεσιακές δουλειές τους. Και οι δύο μορφές του Spam είναι μετα-σαρκικές: ασχολούνται με την παραγωγή βελτιωμένων, αλλαγμένων, τεχνητών, επεξεργασμένων, αναβαθμισμένων και υποβαθμισμένων μορφών σάρκας [sic].

Το Spam δεν είναι μόνο μια παθητική ουσία προικισμένη με τη δύναμη του μπλοκαρίσματος και του συνωστισμού. Αναδεικνύει επίσης πολύ διαφορετικές μορφές κοινωνικής οργάνωσης. Αλλάζει τον τρόπο που μια ομάδα ανθρώπων δομείται και οργανώνεται στην αλληλεπίδραση τους. Χαρακτηριστικά στο σκετς των Monty Python, το Spam γίνεται κεντρικός όρος που στοχεύει όχι μόνο στην αλλαγή του παραδείγματος, αλλά και στην ίδια την ιστορία. Μια προσθήκη, προς το τέλος του σκετς, δείχνει ένα καθηγητή ιστορίας να κάθεται σε μια αίθουσα διδασκαλίας και αφηγείται την εισβολή των Βίκινγκς. Η σκηνή αυτή δείχνει το πως η αναπαράσταση της ιστορίας μεταλλάσσεται με την εισβολή του Spam. Ενώ, αρχικά, ο ιστορικός εμφανίζεται με ένα επίσημο στυλ καθηγητή και ένα παρασκήνιο από χάρτες, το Spam ξεκινά να πλημμυρίζει το διάλογο και ο τοίχος πίσω του αποκαλύπτεται ότι είναι κουρτίνα που οδηγεί ξανά πίσω στο καφέ. Το Spam, λοιπόν, απωθεί οποιαδήποτε άλλη πληροφορία και εισάγει μια νέα λειτουργία με βάση το θέαμα. Μετατρέπει μια ψευδο-επιστημονική προσέγγιση της ιστορίας σε ένα επιτελεστικό χάος στο οποίο ηθοποιοί, καταναλωτές, το Spam και οι εργαζόμενοι δεν μπορούν να διακριθούν μεταξύ τους.⁴

Στη σύγχρονη εποχή, το ηλεκτρονικό Spam προσπαθεί να αποσπάσει μια απίθανη σπίδα αξίας από ένα πλήθος που πάσχει, απ' ό,τι φαίνεται, από διάσπαση προσοχής χρησιμοποιώντας μέσα πλημμύρας. Ανεξάρτητα από την

κοινή χρήση του που αφορά μηνύματα ηλεκτρονικού ταχυδρομείου, μπορεί να χρησιμοποιηθεί και για τη διακίνηση των πληροφοριών μεταξύ των users. Όπως το Spam καταφέρνει να εισχωρήσει μέσα σε μια συζήτηση μέχρι το μόνο που θα μείνει θα είναι το Spam, έτσι και οι viral ειδήσεις μέσα από την άμεση και πολλαπλή αναπαραγωγή τους έχουν τη δυνατότητα να πλημμυρίζουν και να καταλαμβάνουν τις σελίδες των διαδικτυακών τόπων. Καταφέρνουν, δηλαδή, να πυροδοτήσουν ένα κοινό ή και αντίθετο στοιχείο μεταξύ διαφορετικών τρόπων ύπαρξης, με αποτέλεσμα να προκαλούν μια σειρά από σχολιασμούς που τις διογκώνει ακόμα περισσότερο και να καταλαμβάνουν την κοινά βιωμένη μέσα από τον πλασματικό χώρο στιγμή που, έστω και προσωρινά, μετασχηματίζει τα δεδομένα που συνθέτουν τη Νέα Ενιαία Κουλτούρα.

1. Spam, 1970, [Video], Monty Python, UK
2. Steyel, H., (2011), "Digital Debris: Spam and Scam", L. B. Larsen(edit.), *Documents of Contemporary Art: Networks*, Cambridge, London: MIT Press, Whitechappel Gallery, p. 111
3. Hardt, M. & Negri, A. (2008), "Globalization and Democracy", Negri, A. & Emery, E.(edit.), *Reflections on Empire*, Cambridge: Polity Press, p. 79-113
4. Steyel, H., (2011), "Digital Debris: Spam and Scam", L. B. Larsen(edit.), *Documents of Contemporary Art: Networks*, Cambridge, London: MIT Press, Whitechappel Gallery, p. 115-116



ⓘ Snapshots από το σκετς 'Spam' των Monty Python, (1970), γραμμένο από τους Terry Jones και Michael Palin

5_Σετ κανόνων αβεβαιότητας | Το Λαχείο

Όπως είδαμε, ο όγκος της πληροφορίας αποτελεί καθοριστικό στοιχείο στο σχηματισμό της έστω και στιγμιαίας δομής της Νέας Ενιαίας Κουλτούρας. Η συνολική εικόνα που προκύπτει από το μωσαϊκό πληροφοριών που σχηματίζεται, όμως, φαίνεται να έχει μια τυχαία διάταξη σε σχέση με το περιεχόμενό τους. Η χαρακτηριστική κίνηση του scrolling* μπορεί να αποκαλύψει αυτή την τυχαία γειτνίαση μεταξύ των πληροφοριών, των οποίων το περιεχόμενο καλύπτει ένα μεγάλο εύρος ειδήσεων, άρθρων, κουτσομπολιού, κατοικιδίων, κ.ο.κ. Ταυτόχρονα, όμως, η δυνατότητα της μετάβασης από μια είδηση για τρομοκρατική επίθεση στο Las Vegas στην καινούργια φωτογράφιση της Kim Kardashian, αν και προκαλεί ένα χάος αναγκαστικής ενημέρωσης, αποκαλύπτει και ένα μέρος της γοητείας του μέσου.

Προκύπτει κατ' αυτόν τον τρόπο ένα σετ κανόνων τυχαιότητας πάνω στο οποίο πατάει το πατερν διαμόρφωσης της Νέας Ενιαίας Κουλτούρας. Θα μπορούσαμε να το προσεγγίσουμε κάνοντας μια παραπομπή στο μυθιστόρημα του Jorge Luis Borges: Το Λαχείο στη Βαβυλώνα.

Στο μυθιστόρημα του Borges η τύχη τοποθετείται συλλογικά σε θέση εξουσίας, με το στάτους, τη μοίρα και το κοινωνικό παιχνίδι να μοιράζεται τυχαιωδώς: Το Λαχείο. Επομένως, κάθε ύπαρξη γίνεται ατομική, ασύγκριτη και απαλλαγμένη από κάθε λογικό προσδιορισμό.¹ Όσοι βρίσκονται κάτω από την εξουσία του Λαχείου, που στην δική μας περίπτωση θα μπορούσε να είναι η Νέα Ενιαία Κουλτούρα, προτιμούν να είναι οποιοσδήποτε στο έλεος του, να έχουν πεπρωμένο παρά προσωπική ύπαρξη. Όλες οι πληροφορίες έχουν την ίδια τύχη ή απουσία τύχης, από τη στιγμή που εμφανίζονται σαν playlist σε shuffle mode^{2*}, είναι οτιδήποτε και είμαστε οποιοσδήποτε. Η πληροφόρηση, που αποτελεί κεντρικό στοιχείο απόδειξης ύπαρξης, αναπαριστάται σαν παιχνίδι τύχης και όχι σαν συνειδητή επιλογή.

Σε αντίθεση με όλες τις ψευδαισθήσεις που αυτοπαρουσιάζονται ως αλήθεια, η ψευδαίσθηση του παιχνιδιού αυτοπαρουσιάζεται ως μόνο αυτό. Το Λαχείο δεν απαιτεί από εμάς να πιστέψουμε σε αυτό. Οι παίκτες έχουν μια συμβολική σχέση, δεν χρειάζεται να καταλαβαίνονται. Δεν υπάρχουν ο ένας για τον άλλο, απλά συμμετέχουν στην ίδια ψευδαίσθηση. Όπως είδαμε και στην αναπαράσταση των σχέσεων των users – ή των παικτών

του παιχνιδιού – μέσω του thread, η επικοινωνία μεταξύ αυτών και της ίδιας της πληροφορίας έχει αντικαταστήσει την ένα προς ένα επικοινωνία μεταξύ τους. Δηλαδή, θα μπορούσαμε να πούμε ότι δημιουργείται μια κοινά και καθολικά βιωμένη κατάσταση, χωρίς όμως να έχει συμβάλλει ποτέ κανείς σε αυτή.

Οι κανόνες με τους οποίους χτίζεται η βιωμένη κατάσταση, ενώ είναι απαραίτητοι, δεν υπάρχει κάτι να κατανοήσουν σε αυτούς, αφού όλοι έχουν διαφορετική σχέση μαζί τους. Κανείς δεν είναι ίσος απέναντι στο νόμο, αλλά όλοι είναι ίσοι απέναντι στους κανόνες, αφού είναι αυθαίρετοι. Ο διαμοιρασμός των ευκαιριών είναι ίσος, επειδή είναι τυχαίος. Με την αβεβαιότητα να είναι θεμελιώδης κατάσταση, το θαύμα του 'παίξιν' είναι ότι μεταμορφώνει την αβεβαιότητα σε ένα σετ κανόνων και έτσι καταφέρνει να είναι μεταφυσική.²

Όπως και στο μυθιστόρημα του Borges, έτσι και στα πλαίσια της Νέας Ενιαίας Κουλτούρας, όλοι οι users βρίσκονται κάτω από τον ίδιο τυχαίο διαμοιρασμό πληροφορίας και ακολουθούν το ίδιο σετ κανόνων αβεβαιότητας, χωρίς απαραίτητα να τους κατανοούν. Εμφανίζεται έτσι μια μορφή εθισμού γύρω από τη σχέση των users με την πληροφορία, όμοια με αυτή που μπορεί να αναπτυχθεί γύρω από τα παιχνίδια τύχης. Ο εθισμός εντοπίζεται στη δυνατότητα της παράδοσης του ελέγχου σε μια άλλη ανώτερη δύναμη, που ενώ ελαφρύνεται από μια παιχνιδιάρικη διάθεση δεν παύει να νομιμοποιεί τον εαυτό της μέσα από τους κανόνες που επιβάλλει, κι ας είναι τυχαίοι.^{3*}

“Γνωρίζω ότι κανένας και τίποτα δεν μπορεί να επηρεάσει το αποτέλεσμα του παιχνιδιού”³

* η μετακίνηση περιεχομένου ιστοσελίδας πάνω/κάτω

^{2*} τυχαία αναπαραγωγή τραγουδιών σε λίστα

^{3*} Αξίζει να αναφερθεί, εδώ, το λεγόμενο niche market ή εξειδικευμένη αγορά, δηλαδή το υποσύνολο της αγοράς το οποίο επικεντρώνεται σε ένα προϊόν. Το niche market έγινε η βάση της νέας παραγωγικής μυθολογίας που περιβάλλει το internet και αφορά το συνδυασμό γραφειοκρατίας (usernames, passwords, κ.λπ.) και οικειότητας (προσωπικές επαφές, likes, κ.λπ.)

1. Μπόρχες, Χ. Λ. (1941 [2013]), “Το Λαχείο στη Βαβυλώνα”, Κυριακίδης, Α. (μτφρ.), Χόρχε Λουίς Μπόρχες, *Άπαντα Πεζά [I]*, Αθήνα: Πατάκης, σ. 174-182

2. Baudrillard, J., (2008), *The Perfect Crime*, London: Verso, p. 91-94

3. <https://www.opacsr.gr/prostateuoume-tous-paiktes-mas/>

6_Τραύμα Σύγχρονης Ζωής

Η κουλτούρα ή υποκουλτούρα έχει χρησιμοποιηθεί στο παρελθόν από κοινωνικές ομάδες, που συνδέονται με τύπους με εξόχως ιδιосуγκρασιακά χαρακτηριστικά – για την αντιμετώπιση ενός κοινού τραύματος που απορρέει ακριβώς από αυτόν τον τόπο. Ο υβριδικός, χώρος από μόνος του, δεν μπορεί παρά να δημιουργεί μια τραυματική εμπειρία για τον user. Η διαδικασία, όμως, μέσα από την οποία καλείται να δραστηριοποιείται εντός του χώρου αυτού, δηλαδή η συμμετοχή του στη Νέα Ενιαία Κουλτούρα μέσα από τα χαρακτηριστικά που αναφέραμε παραπάνω συντελεί στη δημιουργία ενός τραύματος γύρω από την ταυτότητα του user.

Ήδη από το διαχωρισμό που κάναμε για τον user σε σώμα και μη-σώμα, με βάση την κίνηση του στον πραγματικό και πλασματικό χώρο αντίστοιχα, μπορεί να γίνει εμφανής μια τάση διάσπασης του ατόμου. Αν θεωρήσουμε δεδομένο ότι η ταυτότητα ορίζεται ως το σύνολο των ιδιοτήτων που προσδιορίζουν την ιδιαίτερη φύση ενός ατόμου ή συνόλου¹, τότε μπορούμε να κατανοήσουμε ότι στα πλαίσια του διττού χώρου μιλάμε πλέον για ένα πλέγμα συνόλων τα οποία συνδέονται μεταξύ τους και παίρνουν την τελική μορφή του user. Με λίγα λόγια ο user δεν αφορά απλά τη συνύπαρξη σώματος και πνεύματος, αλλά μια πιο περίπλοκη οντότητα που αποτελείται από σώμα, πνεύμα, και μια σειρά από αναπαραστάσεις αυτών.

Ο κατακερματισμός του υποκειμένου σε πολλαπλές εκφάνσεις ταυτότητας μπορεί να δώσει την εντύπωση ενός αντικειμένου που διαλύεται. Ταυτόχρονα, η αντίστοιχη διάσπαση προσοχής που προκύπτει από τον όγκο και την τυχαιότητα του διαμοιρασμού και της διαδοχής της πληροφορίας, αναγκάζει τον user να επιχειρήσει να αναπτύξει πολλαπλά αντανάκλαστικά, χωρίς όμως να καταφέρνει να ξεφύγει από τίποτα παραπάνω από την επιφανειακή ανάγνωση. Η πολλαπλασιαζόμενη ταυτότητα του user, που ταυτόχρονα αποκτά και μια ερμηνεία παίκτη παιχνιδιού τύχης, μπορεί να πάρει τη μορφή εμμονής που οδηγεί σε μια αναπόφευκτη πολυ-διάσπαση της μονάδας. Αυτός ο θρυμματισμός σε πολλαπλά τμήματα προσωπικότητας, όμως, σε μια ακραία μορφή, ενδέχεται να καταλήξει στο μηδέν, δηλαδή στην απώλεια ταυτότητας.

Ήδη από την αρχαιότητα οι σκέψεις περί τελειότητας προσάπτονταν σε κάποιο αρχικό στάδιο, την αληθινή φύση ενός αντικειμένου, που μπορεί να συνδεθεί με την ολότητα. Αν λάβουμε υπ' όψιν την τεχνολογική φρενίτιδα των τελευταίων δεκαετιών, δεν μπορούμε να παραβλέψουμε το γεγονός ότι ο άνθρωπος δεν έχει πάψει να επιζητεί αυτή την εξέλιξη με τελικό στόχο την τελειότητα. Αυτή η προσπάθεια εξέλιξης του ανθρώπινου είδους σε μια ανώτερη μορφή ύπαρξης γίνεται μέσω της χρήσης του εργαλείου της τεχνολογίας, από την οποία ένα μικρό μέρος γίνεται μαζικά προσβάσιμο μέσω της εμπορευματοποίησης του και προορίζεται για καθημερινή χρήση. Από τη στιγμή, όμως, που το αντικείμενο αφορά την προέκταση του εαυτού του που μοιάζει απαραίτητη για τη συμμετοχή του στη Νέα Ενιαία Κουλτούρα δημιουργείται μια σχέση εξάρτησης που έχει καταφέρει να καταλάβει μέρος της ίδιας της ταυτότητας του υποκειμένου.

Ο επικεφαλής μηχανικός της Google, Ray Kurzweil, σε μια δήλωση του αναφέρει:

“Τα βιολογικά μας σώματα, στην έκδοση 1.0 που βρίσκονται τώρα (...) είναι γεμάτα ευπάθειες και εμφανίζουν ένα σωρό αστοχίες, για να μην αναφερθούμε στα κουραστικά τελετουργικά συντήρησης που απαιτούν (...) μεγάλο κομμάτι της ανθρώπινης σκέψης είναι δευτερογενές, επουσιώδες και περιορισμένης εμβέλειας. (...) Η Μοναδικότητα θα σηματοδοτήσει την αποκορύφωση της διαδικασίας σύμφυσης της βιολογικής μας σκέψης και ύπαρξης με την τεχνολογία μας. (...) Η Μοναδικότητα θα μας επιτρέψει να υπερβούμε αυτούς τους περιορισμούς των βιολογικών μας σωμάτων κι εγκεφάλων. (...) Αυτή η Μοναδικότητα θα μας οδηγήσει σε ένα υπερβατικό επίπεδο πραγματικότητας (...) και θα εμποτίσει το σύμπαν με Πνευματικότητα.”²

Η Μοναδικότητα στην οποία αναφέρεται ο Ray Kurzweil δεν είναι άλλη από το λεγόμενο Technological Singularity, την υποτιθέμενη εκείνη μελλοντική χρονική στιγμή κατά την οποία η τεχνητή νοημοσύνη θα υπερβεί την ανθρώπινη, δημιουργώντας έτσι μια ασυνέχεια στην ανθρώπινη ιστορία, καθώς κι ένα σημείο υπέρβασης προς νέες μορφές ζωής.³ Προσεγγίζοντας αυτή τη θεωρία με μια μεταφυσική διάθεση, όπως και η ίδια παρ' όλο το θετικιστικό της πλαίσιο ορίζει, μπορούμε να την ερμηνεύσουμε ως μια προφητεία της αναπόφευκτης εκμηδένισης. Ανέναντι, λοιπόν, στην αναζήτηση της αιωνιότητας, το υποκείμενο, όντας μέλος της Νέας Ενιαίας Κουλτούρας, επιχειρεί να αποφύγει τον εκμηδενισμό

μέσω του πολλαπλασιασμού της ταυτότητας του, αλλά η πολυδιάσπαση της ύπαρξης του μέσα από αυτή την κατάχρηση οδηγεί πάλι στην απώλεια της. Δηλαδή, φαίνεται πως η απώλεια της ταυτότητας μοιάζει με βασική προϋπόθεση για την πλήρη ταύτιση με τη Νέα Ενιαία Κουλτούρα, ως μορφή καθολικού καθορισμού συμπεριφοράς. Η μόνιμη ανησυχία που προκαλείται από αυτό το δίπολο πολλαπλασιασμού και εκμηδενισμού διαμορφώνει το τραύμα που καλείται ο user να διαχειριστεί στα πλαίσια της Νέας Ενιαίας Κουλτούρας.

1. <https://el.wiktionary.org/wiki/ταυτότητα> [πρόσβαση: 24/04/2017]

2. Galeon, T., Reedy, C. (2017), *Kurzweil Claims That the Singularity Will Happen by 2045*, <https://futurism.com/kurzweil-claims-that-the-singularity-will-happen-by-2045/> [πρόσβαση: 05/10/2017]

3. GameOver, (2014), "Επιστήμη και Μεταφυσική: όταν η τεχνολογία ανασταίνει την θεολογία", <http://gameoversite.gr/2014/07/07/επιστημη-και-μεταφυσικη-οταν-η-τεχνολογια-αναστανει-την-θεολογια/> [πρόσβαση 20/07/2017]

7_Θρησκευτικά/Απολυταρχικά Χαρακτηριστικά

Ο Nietzsche έβλεπε τη διαδικασία της μεταφοράς σαν μια κατασκευή της πραγματικότητας και τη θεωρούσε θεμελιώδες ένστικτο του ανθρώπου. Στην καρδιά της φαντασίας, τη μήτρα της δημιουργικότητας, βρίσκεται η αντίληψη της ομοιότητας και ανομοιότητας, η οποία δεν είναι παρά μια μεταφορά.¹ Προκειμένου να κατανοήσουμε συνολικά την ασαφή μορφή της Νέας Ενιαίας Κουλτούρας και να την μετατρέψουμε σε μια συμπαγή ιδέα που μπορούμε να διαχειριστούμε θα χρησιμοποιήσουμε αυτή τη διαδικασία.

Η Νέα Ενιαία Κουλτούρα, όπως είναι εμφανές, είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την τεχνολογία και το ψηφιακό. Αν και αυτά αποτελούν προϊόντα μιας θετικιστικά προσανατολισμένης σκέψης, μπορούμε να εντοπίσουμε στη ρητορική που τα περιβάλλει, μια μορφή θρησκευτικότητας. Η εξέλιξη στον τομέα της τεχνολογίας κατάφερε σταδιακά να συμβάλλει στην πτώση παραδοσιακών θρησκευτικών κοσμοειδώλων, αλλά ταυτόχρονα κατάφερε για πολλούς να πάρει τη θέση αυτών και να αντιμετωπιστεί με παρόμοιο πατρυν συμπεριφοράς.

Η πιο άμεση σύνδεση της τεχνολογίας που καθιστά δυνατή την προσέγγιση της Νέας Ενιαίας Κουλτούρας ως μια εκδοχή θεολογίας, γίνεται

εμφανής από τη βιομηχανία του θεάματος και τις ταινίες επιστημονικής φαντασίας. Από τον Frankenstein της Mary Shelly (1818) μέχρι το Matrix των αδερφών Wachowski (1999) και το πιο πρόσφατο Black Mirror του Charlie Brooker (2011), η μαζική κουλτούρα γίνεται προνομιακός χώρος έκφρασης κηρυγματικού λόγου περί των επιτευγμάτων της τεχνολογίας και τα δεινά που μπορεί η εξέλιξη της να επιφέρει. Αυτά και πολλά άλλα έργα του είδους, ασχολούνται με μια σειρά από μοτίβα που έχουν τη βάση τους σε μεταφυσικούς προβληματισμούς, οι οποίοι προέρχονται από την παραδοσιακή θεολογία. Ο φόβος και το δέος απέναντι στη δύναμη της μηχανής που απειλεί το ανθρώπινο είδος, η ανάγκη ξεπεράσματος του θανάτου από τον άνθρωπο που αντιμετωπίζεται σαν βλασφημία, ο Μεσσιανισμός και η λύτρωση της ανθρωπότητας, η αλαζονεία και ύβρις του ανθρώπου που οδηγεί στην καταστροφή του, είναι κάποια από τα μεταφυσικά σχήματα που παρουσιάζονται σε αυτά τα προϊόντα του θεάματος. Γίνεται αντιληπτό, λοιπόν, ότι η ανάγκη του ανθρώπου για μεταφυσική αναζήτηση δεν έπαψε ποτέ, απλά προσαρμόστηκε στις ανάγκες και τα χαρακτηριστικά μιας σαφώς πιο εξελιγμένης τεχνολογικά κοινωνίας.

Ανεξάρτητα από αυτή τη μυθοπλασία που βασίζεται στους προβληματισμούς που αναδύονται από τη ραγδαία εξέλιξη της τεχνολογίας, μπορούμε να παρατηρήσουμε και συμπεριφορές της καθημερινής ζωής που επιβεβαιώνουν αυτή τη θρησκευτικοποίηση της. Όπως αναφέραμε παραπάνω, η διαμόρφωση του περιεχομένου των πληροφοριών που καταναλώνει ο user στα πλαίσια της Νέας Ενιαίας Κουλτούρας αφορά ένα συνδυασμό όγκου και τυχαιότητας. Εντοπίζεται μια τυφλή εμπιστοσύνη στο σετ κανόνων αβεβαιότητας που προκύπτει από το διαμοιρασμό της πληροφορίας και μια μόνιμη αλλαγή της ροής της σκέψης από τις πληροφορίες που έχουν καταφέρει να κυριαρχήσουν με βάση τον όγκο που έχουν καταλάβει στον πλασματικό χώρο. Η σχέση του user με την πληροφορία, επομένως, μοιάζει σαν να επιτρέπει την αλλαγή αυτών που θεωρούνται δεδομένα κάθε χρονική στιγμή και την αντικατάστασή τους από τα νέα κυρίαρχα παραδείγματα που καθορίζουν τη συνολική συμπεριφορά και κίνηση μέσα στο χώρο.* Η δομή της Νέας Ενιαίας Κουλτούρας θυμίζει μια σύγχρονη Βίβλο ή Αγία Γραφή που μεταλλάσσεται σε μόνιμη βάση και οι ακόλουθοι της προσπαθούν να συγχρονιστούν μαζί της, αφού η 'πύλη' που δημιουργεί σε ένα χώρο μακριά από τις απειλές του πραγματικού χώρου, μπορεί να ιδωθεί σαν τον πολυπόθητο παράδεισο.

Επιπλέον, μεγάλο ρόλο σε αυτή τη θεολογική μεταφορά έχουν παίξει τα τεχνολογικά αντικείμενα ή gadgets που συνοδεύουν αυτή την εμμονή συγχρονισμού. Το φαινόμενο του φετιχισμού, που εντοπίζεται σε κάθε θρησκεία, παίρνει εδώ μέσα, από το καπιταλιστικό σύστημα, τη μορφή του φετιχισμού του εμπορεύματος. Βασικό σημείο τομής σε αυτό ήταν η αποστασιοποίηση του παραγωγού από το ίδιο το προϊόν εργασίας του μετά τη βιομηχανική επανάσταση. Η πολυπλοκότητα των προϊόντων που φέρνει αναγκαστικά εξειδίκευση, αλλά και η διατήρηση της 'μυστικής συνταγής' τους, έσπασε την παραγωγή σε πολλά τμήματα, με αποτέλεσμα οι σχέσεις μεταξύ παραγωγών να γίνονται σχέσεις μεταξύ αντικειμένων. Αντίστοιχα, είδαμε ότι στη Νέα Ενιαία Κουλτούρα οι σχέσεις μεταξύ των users έγιναν σχέσεις μεταξύ αυτών και του 'προϊόντος' της πληροφορίας. Η ίδια πολυπλοκότητα των gadget τους προσδίδει μια ιερότητα, σαν ένα αναπόσπαστο στοιχείο της καθημερινότητας που χωρίς αυτό αισθάνεσαι ανήμπορος, και ταυτόχρονα δημιουργεί ένα άβατο που απαγορεύει την είσοδο στους μη μνημένους^{2*}, δηλαδή το μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού που τα χρησιμοποιεί.

iii

Ο Robert Schwartz στην ανάλυση των κυρίαρχων μεταφορών, αποδίδει στη θρησκεία τη μεταφορά του Γονέα, σαν μια φιγούρα αναμφισβήτητης εξουσίας. Ο Γονέας είναι ο κουβαλητής, ο δημιουργός, ο τηρητής πειθαρχίας, ο δάσκαλος, με λίγα λόγια όλοι οι ρόλοι σε έναν. Η μεταφορά του Γονέα μπορεί να αποτελέσει εργαλείο ερμηνείας πολλών συμπεριφορών του ανθρώπου και μπορεί να συνδεθεί άμεσα και με την επαναλαμβανόμενη στην ιστορία εμφάνιση απολυταρχικών μοντέλων κυριαρχίας.² Η Νέα Ενιαία Κουλτούρα όπως περιγράφηκε παραπάνω μπορεί να συγκριθεί με μια κατάσταση χάους, απέναντι στην οποία η παράδοση του υποκειμένου σε μια αγνώστου συμπεριφοράς 'μεταφυσική οντότητα', όπως είναι η τεχνολογία μπορεί να μοιάζει με ελκυστικό και οικείο καταφύγιο. Εφόσον η πίστη σε μία αρχή και η τυφλή καθοδήγηση παρέχει ένα σημείο συνέχειας ενδιάμεσα του χάους, μια σταθερά από την οποία μπορεί να εξαρτάται ο πληθυσμός, τότε μπορούμε να επεκτείνουμε τα χαρακτηριστικά θρησκευτικότητας της Νέας Ενιαίας Κουλτούρας σε μια φιγούρα απολυταρχικού δόγματος.

Ο Françoise Thom στην ανάλυση της παράλυσης και του μουδιασματος που προκαλείται από την ιδεολογική γλώσσα στο Σοβιετικό μοντέλο αναφέρει: "Αντιμέτωπος με τον τρόπο του τίποτα που φέρνει η ιδεολο-

γία, ο άνθρωπος ενστικτωδώς αναζητά καταφύγιο κάτω από τα φτερά κάποιου τυράννου, αγνοώντας ότι με αυτό τον τρόπο παραδίδει τον εαυτό του στους χειρότερους φόβους του. Συγκριτικά με το απόλυτο τίποτα, η τυραννία πάντα μοιάζει με το λιγότερο κακό."³

iv

Αντίστοιχα, ο user καλείται να αντιμετωπίσει τον τρόπο του μηδενισμού του ίδιου του εαυτού ως μέλος της Νέας Ενιαίας Κουλτούρας, η οποία έχει πάρει τη μορφή μιας αναμφισβήτητης εξουσίας. Από τη στιγμή, όμως, που η σχέση μεταξύ των users έχει περιοριστεί στη σχέση αυτών με την πληροφορία, η δημιουργία ενός συμβολικού πεδίου μέσα από το οποίο μπορούν να προκύψουν αντανάκλαστικά σχεδιασμού χώρου μοιάζει αδύνατη. Γι' αυτό το λόγο, η ανάπτυξη εργαλείων σχεδιασμού για τη Νέα Ενιαία Κουλτούρα μπορεί να προκύψει από ένα ομοίωμα της. Το ομοίωμα της Νέας Ενιαίας Κουλτούρας για αυτή την έρευνα θα αποτελέσει η καλλιτεχνική συλλογικότητα Neue Slowenische Kunst, ως η απόλυτη καλλιτεχνική αναπαράσταση ενός απολυταρχικού καθεστώτος. Μέσα από την ανάλυση της δράσης της που λειτούργησε σαν ένα αντανάκλαστικό απέναντι στην πολιτική, οικονομική και κοινωνική κατάσταση της Σλοβενίας του 1980, θα επιχειρήσουμε να αντλήσουμε εργαλεία σχεδιασμού που μπορούν να μεταφερθούν στο σήμερα.

"Ούτε το Κράτος, ούτε το Κόμμα, ούτε ο Θεός, ούτε ο Διάβολος; η ευτυχία βασίζεται στην απόλυτη άρνηση της ταυτότητας ενός ανθρώπου, στην συνειδητή παραίτηση των ανθρώπων από τις προσωπικές προτιμήσεις, πεποιθήσεις, κρίσεις, στην ελεύθερη αποπροσωποποίηση τους, στην ικανότητα τους να κάνουν θυσίες, στην ταύτιση τους με ένα υψηλότερο, ανώτερο σύστημα με τις μάζες, τη συλλογικότητα, την ιδεολογία." - Laibach, Ιούνιος 1983

* Η Szechuan Sauce, μια σάλτσα που είχε κυκλοφορήσει το 1998 για την προώθηση το της ταινίας 'Μουλάν' της Disney από τα McDonald's, και επανεμφανίστηκε στις 02/10/2017, σε περιορισμένη έκδοση, αφότου έγινε αναφορά σε αυτήν σε επεισόδιο της σειράς 'Rick and Morty' την 01/07/2017. Αυτό προκάλεσε μια μαζική προσέλευση κοινού σε όλες τις τοποθεσίες των McDonald's, που είχαν αυτό το προϊόν, προκαλώντας μια προσωρινή μετάλλαξη του χώρου.

^{2*} π.χ. οι εργαζόμενοι της Apple, αναφέρονται ως Geniuses

1. Schwarz, R. (1997), *Metaphors and Action Schemes: Some Themes in Intellectual History*, London: Associated University Presses, p. 21-23

2. ό.π., 118-119

3. Thom, F. (1989), *Newspeak: The Language of Soviet Communism*, London: Claridge Press, p. 115



Ⓛ (με τη φορά του ρολογιού) Ο Boris Karloff ως το τέρας του 'Frankenstein' (1931), snapshot από την ταινία 'The Matrix' (1999), snapshot από το δωμάτιο του επεισοδίου 'Fifteen Million Merits' (S01E02) της σειράς Black Mirror (2011)



Ⓢ Apple Genius Bar, Apple Store Λονδίνου, (2015)



Ⓢ Fans της σειράς 'Rick and Morty' δημιουργούν ουρές έξω από τα McDonald's στο κατάστημα του Wellington της Νέας Ζηλανδίας, (2017)



Ⓢ Ομιλία Χίτλερ, Νυρεμβέργη, 21 Σεπτεμβρη, (1935)

IV_NEUE SLOWENISCHE KUNST

“Δεν είναι απαραίτητα το παρελθόν ενός έθνους αυτό που διαμορφώνει τη μυθολογία, αλλά η μυθολογία του αυτή που διαμορφώνει το παρελθόν. Κατακερματισμένα, αναλυμένα και ανακατασκευασμένα, τα θραύσματα της ιστορίας αποκαλύπτουν μια κυκλική δομή. Μέσα σ’ αυτό το επαναλαμβανόμενο πατερν, η ιστορία μιας ολόκληρης ανθρωπότητας δεν είναι τίποτα παραπάνω από μια συλλογική προβολή - μια ψευδαίσθηση διαμοιρασμένη σε εκατομμύρια ανθρώπους.”¹

1_NSK | Δομή και περιεχόμενο

Η καλλιτεχνική συλλογικότητα Neue Slowenische Kunst [NSK] ιδρύθηκε στη Γιουγκοσλαβική Σλοβενία το 1984 από τρεις ομάδες – την ομάδα πολυμέσων Laibach (1980), την ομάδα οπτικών τεχνών Irwin(1983), και τη θεατρική ομάδα Scipion Nasice Sisters Theatre [SNST] (1983-1987).

ⁱ Ο οργανισμός που προέκυψε από την ένωση αυτών των ομάδων ήταν ενεργός στο πεδίο μεταξύ ιδεολογίας και τέχνης. Μέσα σε λίγα χρόνια από την ίδρυση της, άρχισαν να δημιουργούνται και άλλες ομάδες και τομείς που βρήκαν το ρόλο τους στην ευρύτερη συλλογικότητα*. Έχοντας ως πολιτισμική και πολιτική βάση το Σλοβενικό έθνος και την ιστορία του, η NSK ένωσε την απόλυτη εμπειρία της Σλοβενικής τέχνης με την πολιτική. Χρησιμοποιώντας τα εργαλεία της μουσικής, του θεάτρου, του design, της αρχιτεκτονικής και των οπτικών τεχνών, παρουσίασε, σύμφωνα με τις δηλώσεις της, τέχνη ‘καθ’ εικόνα του Κράτους’. Η NSK πήρε το ρόλο του καταλύτη, επανεξετάζοντας τα καταπιεστικά τραύματα της Ευρωπαϊκής ιστορίας και εκθέτοντας κρυμμένους μηχανισμούς ιδεολογικής κυριαρχίας.²

ⁱⁱ Βασικό σημείο αναφοράς στην εικονογραφία της NSK είναι το κίνημα της avant garde τέχνης και ιδιαίτερα τα έργα του ιδρυτή της σχολής αφηρημένης τέχνης του Σουπρεματισμού, Kazimir Malevich. Σε έργα όλων των ομάδων της συλλογικότητας εμφανίζονται επαναλαμβανόμενα, και επανεπεξεργασμένα, μοτίβα της avant garde σε αντιπαράθεση με τραυματικά ιστορικά στοιχεία. Ανεξάρτητα από τις ξεκάθαρες οπτικές αναφορές στην avant garde, μέσα από την ίδια της τη δομή η NSK καταφέρνει να αναβιώσει πολλές από τις ιδέες του κινήματος δύο δεκαετίες μετά την καταστροφή του. Τα μανιφέστα που χρησιμοποιούνται από το καλλιτεχνικό κίνημα ισχυρίζονταν πως η πρόθεση τους ήταν να “αναβιώσουν το τραύμα των avant-garde κινήματων των αρχών του

20ου αιώνα με το να ταυτίζονται με αυτά στο σημείο αφομοίωσης με τα συστήματα των ολοκληρωτικών καθεστώτων”³

“Η νέα τέχνη είναι μια νέα εποχή. Είναι ένα κίνημα ανεξάρτητο από όλες τις άλλες ιδεολογίες” αναφέρει ο Malevich για το όραμα της avant garde το 1919. Με βάση αυτή τη νέα μυθολογία που έστησε ο Malevich, τα μέλη της NSK συγκεντρώθηκαν σε μια αναπαράσταση της κρατικής γραφειοκρατίας του Σλοβενικού κράτους και δημιούργησαν μια αφηρημένη, αλλά και πολύπλοκα οργανωμένη, Σουπρεματιστική μορφή. Πρόκειται, δηλαδή, για ένα όλον στο οποίο συγχρονίζονται οι επιμέρους ομάδες του σε τέτοιο βαθμό, που μεταμορφώνεται σε μια καθολική καλλιτεχνική μορφή που υπερβαίνει τα όρια της συνήθους κατανόησης της τέχνης, κάτι στο οποίο αποδόθηκε - από την ίδια την NSK - ο Γερμανικός όρος Gesamtkunstwerk^{2*}.

Η έννοια της συλλογικότητας προωθείται τόσο πολύ από την NSK, όχι μόνο επειδή καθιστά δυνατό το Gesamtkunstwerk, αλλά και λόγω του ότι μια συλλογική δομή θα μπορούσε να παράξει μια μεγαλύτερη αίσθηση momentum^{3*}, και θα ήταν αρκετά δύσκολο να αγνοηθεί, σε αντίθεση με μεμονωμένες ομάδες που γίνονται γνωστές μόνο εντός του αντίστοιχου πεδίου τους. Επίσης, το μέγεθος της οργάνωσης συμβάλλει καθοριστικά στη μνημειακότητα που χαρακτηρίζει τις δράσεις της, αφού τις καθιστά δύσκολα απαρτήρητες, ενώ η δομή της προσφέρει ενός είδους καταφύγιο και αμοιβαία υποστήριξη στα μέλη της. Η δομή της NSK περιγράφεται μέσα από ένα οργανόγραμμα που έχει δημοσιευθεί πολλές φορές, από το 1986 που δημιουργήθηκε, και δίνει την αίσθηση ενός πολύ ρυθμισμένου και επίσημου οργάνου. Το σκόπιμο περίπλοκο και αδιαφανές οργανόγραμμα της NSK αποτελεί μια ακραία αναπαράσταση της αντίστοιχα περίπλοκης οργάνωσης του Γιουγκοσλαβικού συστήματος. Έτσι, φαίνεται να συμβολίζει την τραυματική επιστροφή ενός απάνθρωπου, μαζικά οργανωμένου απολυταρχικού κράτους. Τα ιδρυτικά μέλη είχαν ξεκάθαρο ρόλο σε αυτή την αναπαράσταση του κράτους – οι Laibach είναι οι πολιτικοί ή ιδεολόγοι, οι Irwin είναι οι ιστοριογράφοι, και οι Scipion Nasice η θρησκεία. Το ‘Σύνταγμα Ιδιότητας Μέλους και Βασικά Καθήκοντα των Μελών της NSK’ του 1985 θυμίζει σκόπιμα τα καταστατικά μεσαιωνικών συντεχνιών και αδελφοτήτων, και επίσης ενεργοποιεί μια απολυταρχική αποπροσωπιοποίηση, βάζοντας σε κεντρική θέση την αφοσίωση στην ομάδα.⁴

Χαρακτηριστικό δείγμα αυτής της απροσωποποίησης είναι η παρακάτω δήλωση των Laibach σε συνέντευξη τους τον Ιούνιο του 1983:

iv “Η τέχνη είναι ένα τίμιο κάλεσμα και απαιτεί φανατισμό. Οι Laibach είναι ένας οργανισμός του οποίου οι στόχοι, η ζωή και οι τρόποι δράσης είναι υψηλότεροι από τη δύναμη και την αντοχή των στόχων, της ζωής και των τρόπων δράσης των ατομικότητων που τον συγκροτούν.”⁵

Η απόλυτη απώλεια της ταυτότητας ενός υποκειμένου, ως απαραίτητη προϋπόθεση ύπαρξης του απαιτούμενου φανατισμού, το απελευθερώνει από το βάρος των τραυμάτων που φέρει και δημιουργεί το κατάλληλο κενό για να τοποθετηθούν ιδεολογίες, όπως αυτές των απολυταρχικών καθεστώτων. Τότε, απελευθερωμένο από τις ανεπάρκειες του, μπορεί να γίνει ο καθρέφτης του, όπως η NSK λειτούργησε σαν τον καθρέφτη του Σλοβενικού κράτους. Μέσα από αυτή την υπερταύτιση^{4*} με τα απολυταρχικά καθεστώτα, η NSK τοποθετεί τον εαυτό της στη θέση του εξουσιαστή και μέσα από την καλλιτεχνική της πρακτική μπορεί να σκηνοθετήσει τα στοιχεία που συνθέτουν το χώρο δράσης της, αναπτύσσοντας τα κατάλληλα εργαλεία. Αναλύοντας τα κυρίαρχα στοιχεία της δράσης καθεμιάς από τις ιδρυτικές ομάδες της NSK και μιας συλλογικής δράσης, θα μπορέσουμε να εντοπίσουμε τα βασικά εργαλεία που χρησιμοποιούν, με σκοπό να τα χρησιμοποιήσουμε ως αναφορά για το σχεδιασμό του χώρου που δημιουργείται στα πλαίσια της Νέας Ενιαίας Κουλτούρας.

* New Collectivism, Cosmokinetic Theatre Noordung, Builders, κ.ά

^{2*} συνολικό έργο τέχνης (μτφρ.)

^{3*} ορμή κίνησης | η ποσότητα της κίνησης που έχει ένα αντικείμενο

^{4*} Ο όρος υπερταύτιση (over-identification) έχει προσδοθεί στην τεχνική που χρησιμοποιεί η NSK, από τον θεωρητικό Slavoj Žižek. [βλ. Bravo – A Film About Slovenia]

1. Predictions of Fire, 1996, [Video], Michael Benson, USA

2. ό.π.

3. ό.π.

4. Monroe, A., (2005), *Interrogation Machine*, Cambridge: MIT Press, p. 103-108

5. Laibach Interview, 1983, [Video], TV-Tednik,

<https://www.youtube.com/watch?v=2ArtSJ1cQ-M> [πρόσβαση: 13/01/2015]



i (με τη φορά του ρολογιού) Laibach, Irwin, Scipion Nasice Sisters Theatre (1984)



ii Έργα των Irwin που συνδυάζουν avant garde στοιχεία με μνημειακές αναπαραστάσεις του κλασικού συμβόλου του ελαφιού και της Πρεσβείας της NSK.

(Αριστερά) Από την έκθεση From Kapital to Capital, στη Λιουμπλιάνα, Μάιος - Αύγουστος 2015

(Δεξιά) Από την έκθεση NSK State Dacha, στο New Mexico, Δεκέμβριος - Ιανουάριος 2013

ii) Κεντρικό ρόλο στην αισθητική της NSK παίζει η μνημειακότητα, που αποκαλύπτει το μέγεθος των φιλοδοξιών τους. Τα έργα της περιέχουν αυθεντικές ρομαντικές, ουτοπικές, και μνημειακές στιγμές του ιστορικού παρελθόντος, που συνοδεύονται από κείμενα που αναγεννούν τις λογομαχίες που τις περιβάλλουν. Σύμφωνα με το κείμενο NSK *State in Time*, ο ρετρογκαρντισμός “βασίζεται στην προϋπόθεση ότι τα τραύματα που επηρεάζουν το παρόν και το παρελθόν μπορούν να θεραπευτούν μόνο με την επιστροφή στις αρχικές διαμάχες”⁴ Η ταυτόχρονη παρουσία των ρομαντικών στοιχείων, όπως είναι οι εθνικές εικονογραφίες, και φασιστικών συμβολισμών και τακτικών ενεργοποιούν δυστοπικά αλλά και ουτοπικά μοτίβα. Έτσι, μετασχηματίζουν ένα κόσμο που μπορεί να γοπηθεί, καθώς ο απολυταρχισμός με τον οποίο επιχειρεί να ταυτιστεί η NSK δεν επιτυγχάνεται πλήρως από τη δυναμική και μόνο, αλλά από τη δυνατότητα του να αποπλανήσει και να εμπνεύσει.

Αυτή η επανεπεξεργασία παρελθοντικού τραυματικού υλικού, όπως αυτό των απολυταρχικών συστημάτων, μια σειρά από στιγμές που θα θέλαμε να διαγραφούν από την ιστορία του ανθρώπινου είδους, αποτελεί και την κινητήριο δύναμη στην ανάπτυξη εργαλείων σχεδιασμού για τη Νέα Ενιαία Κουλτούρα. Άλλωστε και οι ίδιοι οι Laibach σε δήλωση τους το 1993 έχουν αναφέρει για την εξέλιξη του διαδικτύου:

“Το internet θα ανοίξει νέες δυνατότητες για το μέλλον – όχι μέσα από την ‘ώρα μηδέν’⁺ της επαναστατικής άρνησης, αλλά μέσα από κρίσιμη ανάκριση και επανεπεξεργασία παρελθοντικού υλικού”

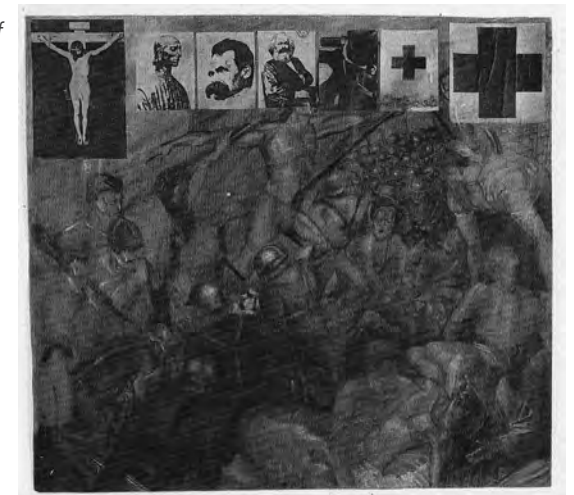
+ στρατιωτικός όρος που αναφέρεται στην ώρα έναρξης μιας επιχείρησης

1. Monroe, A., (2005), *Interrogation Machine*, Cambridge: MIT Press, p. 103-108
2. NSK ,(1991), *Neue Slowenische Kunst*, Los Angeles: AMOK BOOKS, p. 47
3. Monroe, A., (2005), *Interrogation Machine*, Cambridge: MIT Press, p. 50
4. Čufer & Irwin, (1992), “*NSK State in Time*”, Ljubljana

i) Irwin, *Communism*, (1991)



ii) Irwin, *The Enigma of Revolution*, (1981)



3_Σλοβενία | Ιστορική Επισκόπηση

Τα έργα της Neue Slowenische Kunst είναι στενά συνδεδεμένα με τη Σλοβενική ιστορία, και επίσης με τη Γιουγκοσλαβία και την Ευρωπαϊκή ιστορία. Μεγάλο μέρος της δύναμης τους προέρχεται από αυτές ακριβώς τις πολύ συγκεκριμένες και επανεμφανιζόμενες ιστορικές αναφορές. Προκειμένου να κατανοήσουμε το πλαίσιο δημιουργίας της NSK και να προχωρήσουμε παρακάτω στην ανάλυση του έργου τους, θα κάνουμε μια συνοπτική αναδρομή στην ιστορία του Σλοβενικού κράτους.

i Το σημερινό έδαφος που ορίζει τη Σλοβενία έχει περάσει από πολλούς κρατικούς σχηματισμούς. Κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα η Βαυαρική εκκλησία εισήγαγε ένα συστηματικό, στρατιωτικό πρόγραμμα αποικισμού και εκχριστιανισμού, πράγμα στο οποίο έχει εστιάσει η παραγωγή Krst Pod Triglavom της NSK στην οποία θα αναφερθούμε παρακάτω. Από τη στιγμή της επικράτησης των Γερμανών χριστιανών και μέχρι και μια χιλιετία μετά, η πλειοψηφία των Σλοβένων οδηγήθηκε στην Καθολική Γερμανική σφαίρα.

Μετά τη διάλυση της Αυστροουγγρικής Αυτοκρατορίας, το 1918, οι Σλοβένοι άσκησαν για πρώτη φορά αυτοδιάθεση, συνιδρύοντας το μη αναγνωρισθέν διεθνώς Κράτος των Σλοβένων, Κροατών και Σέρβων, που συγχωνεύθηκε στη Γιουγκοσλαβία. Το νέο κράτος της Γιουγκοσλαβίας είχε ένα κοινοβουλευτικό σύστημα αλλά ήταν επίσης και μοναρχία, και η Σέρβικη ευγενής οικογένεια διατήρησε σημαντική δύναμη. Το 1919, η Ιταλία απονεμήθηκε με μέχρι και τη μισή κατοικούμενη από Σλοβένους περιοχή, μέσω της Συμφωνίας των Βερσαλλιών, συμπεριλαμβανομένης ολόκληρης της ακτογραμμής. Η εμπειρία των Σλοβένων και των Κροατών κάτω από την Ιταλική κυριαρχία ήταν ένας προάγγελος αυτών που συνέβησαν στον υπόλοιπο Σλοβενικό πληθυσμό όταν η Ιταλία, το Τρίτο Ράιχ και η Ουγγαρία κατέλαβαν την υπόλοιπη Σλοβενία μετά την διακήρυξη πολέμου στη Γιουγκοσλαβία στις 6 Απριλίου, 1941.

Στο Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, λοιπόν, η Σλοβενία καταλήφθηκε και προσαρτήθηκε στη Γερμανία, την Ιταλία, την Κροατία και την Ουγγαρία. Η ακραία σωματική και πολιτιστική επίθεση που δέχονταν οι Σλοβένοι οδήγησε πολλούς σε ενεργή αντίσταση, κάτι το οποίο δεν είχε συμβεί σε προηγούμενες προσπάθειες 'απο-Σλοβεοποίησης'. Η βία των Ναζί και των Ιταλών, τότε, ενίσχυσε μια έννοια Σλοβενικότητας και στις 27 Απριλίου του 1941, δημιουργήθηκε το αντιστασιακό κίνημα OF [Osvobodilna Fronta - Απελευθερωτικό Μέτωπο] από φιλελεύθερους, Χριστιανούς, Σοσιαλιστές, Κομμουνιστές και κάποιες άλλες μικρότερες ομάδες.¹ Παρ' όλο που το OF και το κίνημα Γιουγκοσλάβων Ανταρτών ως σύνολο υποστήριζε όντως τις Σλοβενικές απαιτήσεις για εθνική κυριαρχία στις περιοχές της Ιταλίας και της Αυστρίας που κατοικούνταν από Σλοβένους, ο ταξικός πόλεμος εναντίον των εσωτερικών εχθρών ήταν συχνά η βασική τους προτεραιότητα. Το OF ήταν εθνικά οργανωμένο αλλά μαχόταν για ένα ομοσπονδιακό, πολυεθνικό κράτος αντί για ένα Σλοβενικό εθνικό κράτος. Αντιπροσώπευε τη μεγαλύτερη έκφραση ανυπακοής των Σλοβένων από την αρχική στρατιωτική υποταγή στο τέλος του 19ου αιώνα και έτσι βοήθησε σε μια εθνική Σλοβενική αναγέννηση που είχε ζωτικό ρόλο στην ιστορία της Γιουγκοσλαβίας μετά το 1945. Γι' αυτό το λόγο, το κίνημα των Ανταρτών ήταν κεντρικό, από τότε, στην εικονογραφία και την ιδεολογία του Γιουγκοσλαβικού σοσιαλισμού. Τα δομικά στοιχεία της κυρίαρχης ιδεολογίας, όπως διαμορφώθηκαν μέσα από αυτή την κατάσταση, αντανακλώνται φανερά στο έργο της NSK. Χαρακτηριστικά οι Igwin έχουν συγκρίνει την ίδρυση του OF με αυτή της NSK, και οι Laibach έκαναν συχνά αναφορές στο κίνημα των Ανταρτών τη δεκαετία του '80.²

Μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, η Σλοβενία γίνεται ιδρυτικό μέλος της Σ.Ο.Δ. (Σοσιαλιστική Ομοσπονδιακή Δημοκρατία) της Γιουγκοσλαβίας υπό την ηγεσία του Josip Broz Tito και του Κ.Κ.Γ. (Κομμουνιστικό Κόμμα Γιουγκοσλαβίας). Οι θεσμοί και η ιδεολογία της μεταπολεμικής Γιουγκοσλαβίας διαμορφώθηκαν μέσα από την ανάγκη διατήρησης ιδεολογικών διαφοροποιήσεων σε σχέση με τα μπλόκα του Ψυχρού Πολέμου, και την ανάγκη σταθεροποίησης κεντρικών και αποκεντρωμένων πολιτικών και εθνικών δυνάμεων εντός της χώρας. Η 'μη-γραμματική' ιδεολογία αυτοδιαχείρισης*, πολλές φορές δημιουργούσε σύγχυση, αφού οι αρμοδιότητες δεν ήταν σαφώς οριοθετημένες και υπήρχε πολύ περισσότερο πολύπλοκη διοικητική δομή απ' ό,τι σε

άλλα σοσιαλιστικά κράτη. Η NSK ενσωμάτωσε άμεσα τις τρομακτικά περίπλοκες ιδεολογικές και θεσμικές δομές της Γιουγκοσλαβίας, και η αποξενωτική ποιότητα κάποιων έργων προέρχεται σε μεγάλο βαθμό από αυτή την επανεπεξεργασία των Γιουγκοσλαβικών ιδεολογικών κακοφωνιών, και του συνδυασμού της με άλλα ανησυχητικά σημαίνοντα.³

Η δεκαετία του '80 στη Γιουγκοσλαβία, που σήμανε και την ίδρυση της Neue Slowenische Kunst, χαρακτηρίστηκε από την δοκιμασία σχεδόν όλων των πολιτικών και πολιτιστικών ταμπού. Σε αυτή την περίοδο μια κυλιόμενη συλλογική ηγεσία αποδυνάμωσε την ομοσπονδιακή εξουσία και ενδυνάμωσε αυτή των δημοκρατιών. Ταυτόχρονα, όσο η οικονομία αποδυναμωνόταν, τόσο αμφισβητούταν η νομιμότητα του κράτους και η πολιτική κινητοποίηση λάμβανε όλο και περισσότερο εθνικό χαρακτήρα. Υπήρχε δίψα για εξουσία σε κάθε επίπεδο της κοινωνίας, όχι λιγότερο στην κουλτούρα, και πολλά από τα πρώτα σημάδια αυτής της διαδικασίας εμφανίστηκαν στη Σλοβενία. Οι συζητήσεις περί ανεξαρτησίας της Σλοβενίας αυξάνονταν όσο οι δημοκρατίες της Σ.Ο.Δ. βρισκόνταν σε ανοιχτή διαμάχη για το μέλλον του κράτους, μέχρι το 1991 όπου οι σχέσεις κατέρρευσαν ανεπανόρθωτα και η Σλοβενία, μαζί με την Κροατία κήρυξαν ανεξαρτησία τον Ιούνιο αυτού του έτους.⁴ Το 1992 η Σλοβενία αναγνωρίστηκε από την Ευρωπαϊκή Ένωση και τα Ηνωμένα Έθνη, την ίδια χρονιά που η NSK ίδρυσε το "Κράτος στο Χρόνο", κριτικάροντας και συμβολίζοντας τις δυνάμεις της διάλυσης της Γιουγκοσλαβίας και παραπέρα, και εμποδίζοντας οποιαδήποτε εύκολη συσχέτιση με το νέο εθνικό κράτος.

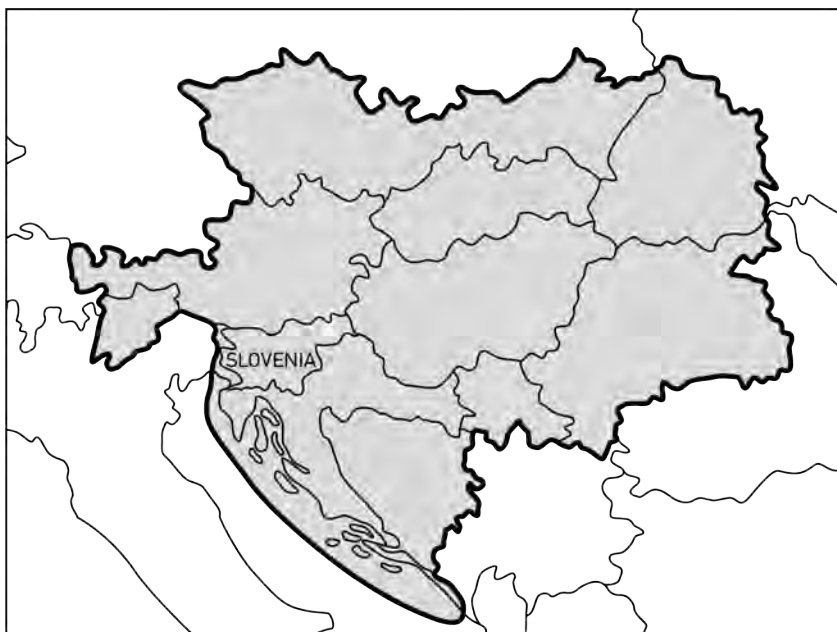
Μέσα από την παραπάνω ιστορική επισκόπηση της Σλοβενίας, μπορεί να γίνει αντιληπτό ότι η Σλοβενική ταυτότητα, έτσι όπως διαμορφώθηκε μέχρι την περίοδο ίδρυσης της NSK, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως μια πολλαπλή κατηγορία πολλών διαφορετικών στοιχείων. Σύμφωνα με τους συγγραφείς της πρώτης ολοκληρωμένης καταγραφής της Σλοβενίας στην Αγγλική, η επιβίωση των Σλοβένων ως μια διακριτή ομάδα με δικό τους κράτος μπορεί να παρουσιαστεί ως ένα 'θαύμα'.⁵ Πράγματι, οι επανειλημμένες προσπάθειες, όχι απλά διαγραφής των Σλοβένων, αλλά 'διεκδίκησης' της ταυτότητας τους, όπως και της επικράτειας τους, είναι εντυπωσιακές. Δεδομένων αυτών των πιέσεων, είναι ξεκάθαρο ότι η επιβίωση μιας διακριτής Σλοβενικής κουλτούρας και ταυτότητας μπορεί πραγματικά να περιγραφεί ως θαύμα.

Ένα από τα βασικά παράδοξα της Σλοβενικής πολιτιστικής ταυτότητας ήταν ότι δομήθηκε, εντός ενός πλαισίου μεγαλύτερων κρατικών δομών: των Αψβούργων, των Ιταλών και των Γιουγκοσλάβων. Μόνο μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, κατάφερε για πρώτη φορά να αναπτυχθεί ελεύθερα η Σλοβενική κουλτούρα, ιδεολογικά και πρακτικά. Σε μια εποχή που πολλή σκέψη για τη Σλοβενία αφορούσε την ανεξαρτησία της χώρας, και δεδομένου ότι οι Σλοβένοι θεωρούνταν οι πιο Γερμανοποιημένοι και Δυτικοποιημένοι εκ των Σλάβων, η NSK εξέφρασε και εκμεταλλεύτηκε τη δομική αντίφαση της Σλοβενικής ταυτότητας: μεταξύ των Γερμανικών και Νοτιο-(Γιουγκο)Σλαβικών ταυτοτήτων.

Αυτός ο πολλαπλασιασμός της ταυτότητας, μέσα από όλες τις προσπάθειες αφομοίωσης των Σλοβένων από γειτονικούς και άλλους πολιτισμούς, οδήγησε σε μια εμμονή από την πλευρά τους με τον καθορισμό μιας ξεκάθαρης εθνικής ταυτότητας και αποτέλεσε βασικό στοιχείο εκμετάλλευσης από την NSK. Το τραύμα της ταυτότητας που εντοπίζεται στο Σλοβενικό υποκείμενο, μπορεί να συγκριθεί με το τραύμα του user στη Νέα Ενιαία Κουλτούρα. Η NSK μέσα από τη δράση της δεν προσπαθεί να το κρύψει αλλά να το εκθέσει και να το χρησιμοποιήσει σαν εργαλείο σχεδιασμού. Η ανάλυση των τεχνικών που ενεργοποιούνται και χτίζονται μέσα στη δράση της NSK μας δίνει τη δυνατότητα να αντλήσουμε ρετρο-ενεργά [sic] εργαλεία σχεδιασμού του χώρου για τη Νέα Ενιαία Κουλτούρα.

* επινοήθηκε σε μεγάλο βαθμό από τον αναπληρωτή του Tito, Edvard Kardelj

1. Vodopivec, P.(1994), "Seven Decades of Unconfronted Ambiguities: The Slovene and Yugoslavia", Benderley, J. & Kraft, E. (edit.), *Independent Slovenia*, New York: St. Martin's Press, p. 23-46
2. Monroe, A., (2005), *Interrogation Machine*, Cambridge: MIT Press, p. 25
3. ό.π., p. 26-27
4. ό.π.
5. Gow, J. & Carmichael, C., (2000), *Slovenia and the Slovenes*, London: Hurst & Co., p. 9
6. Monroe, A., (2005), *Interrogation Machine*, Cambridge: MIT Press, p. 26-27



i ● Χάρτης Αυστροουγγρικής Αυτοκρατορίας (1867-1918)



- Ήδη μέρος της Ιταλίας (από τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο)
- Προστέθηκε στην Ιταλία
- Προστέθηκε στη Γερμανία (Αυστρία)
- Προστέθηκε στην Ουγγαρία

ii Χάρτης διαμελισμού της Σλοβενίας το 1941



iii Χάρτης Πρώην Σοσιαλιστικής Ομοσπονδιακής Δημοκρατίας της Γιουγκοσλαβίας

4_Assemblage | Irwin

Το assemblage είναι μια τεχνική που εφαρμόζεται στις εικαστικές τέχνες και αναφέρεται σε μια δυναμική διαδικασία διαμόρφωσης εικόνων, συνήθως τρισδιάστατων, που προκύπτουν από πολλά διαφορετικά στοιχεία. Στη φιλοσοφία, αναφέρεται σε ένα πλαίσιο ανάλυσης της κοινωνικής πολυπλοκότητας, δίνοντας έμφαση στη ρευστότητα, την ανταλλαξιμότητα, και πολλαπλές λειτουργικότητες μέσα σε οντότητες και τη συνδεσιμότητα τους.¹ Η χρήση του assemblage από την NSK γίνεται μέσω και των δύο προσεγγίσεων της τεχνικής και αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι του έργου της.

Μια από τις πρώτες εφαρμογές της τεχνικής του assemblage, στο έργο της NSK, είναι η παραγωγή του λογοτύπου της ομάδας από τους Irwin. Το λογότυπο της NSK είναι ένας συνδυασμός ηλεκτρικών στοιχείων. Αποτελείται από τον πανταχού παρών μαύρο σταυρό στο κέντρο, μια τσεκουρο-σβάστιγκα εγγεγραμμένη εντός του σταυρού, ένα βιομηχανικό γρανάζι και κέρατα ελαφιού να τα περικυκλώνουν, ένα πανό στη βάση με τα ονόματα των ιδρυτικών ομάδων της NSK* και στο κέντρο αυτού ένας πυρσός που αντί για φλόγα φέρει το τρίκορφο έμβλημα της OF²⁺. Το λογότυπο έχει μια κινητικότητα που είναι χαρακτηριστική της ομάδας και βασίζεται στη μέθοδο του ρετρογκαρντισμού. Υπάρχει μια κίνηση από 'πίσω' προς τα 'μπροστά' στην επιστημονική ανάπτυξη του 20ου αιώνα και από 'μπροστά' προς τα 'πίσω' στους μυστηριακούς εθνικούς συμβολισμούς. Αυτή η κινητικότητα το καθιστά ταυτόχρονα αρχαϊκό και βιομηχανικό, και αυτός είναι ένας από τους λόγους που χρησιμοποιείται από όλες τις ομάδες που συμμετέχουν στη συλλογικότητα.²

Θα επικεντρωθούμε σε αυτό το σημείο σε κάποια από τα σύμβολα κλειδιά του λογοτύπου. Ο μαύρος σταυρός, εμφανίστηκε πρώτη φορά στις 26 Σεπτεμβρίου του 1980 στη βιομηχανική πόλη του Trbnjje της Σλοβενίας τυπωμένος σε μια αφίσα και συνοδευόταν από τη λέξη Laibach στο κάτω μέρος της. Αυτή η αφίσα, μαζί με μια ακόμα που απεικόνιζε μια θηριωδία ακρωτηριασμού, συνοδευόμενη επίσης από τη λέξη Laibach, ήταν η πρώτη δημόσια κίνηση του γκρουπ και σκοπός της ήταν η προώθηση μιας έκθεσης και μιας συναυλίας τους³⁺. Ο σταυρός ενώ εμφανιζόταν βουβός στην αφίσα, είναι ένα εμφανώς ενεργό σύμβολο που διαθέτει πολλαπλές ερμηνείες. Οι βασικοί παραλληλισμοί με το

σύμβολο του σταυρού είναι τα σουπρεματιστικά μοτίβα του Kazimir Malevich, οι σταυροί που χρησιμοποιούνται συχνά στα έργα του Γερμανού κονσεπτουαλιστή Joseph Beuys, αλλά και η χρήση του ως σήμανση στα στρατιωτικά οχήματα και αεροσκάφη κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Το γεγονός ότι ο σταυρός, στη συγκεκριμένη κίνηση, στέκεται μόνος του με συνοδεία μόνο της λέξης Laibach, τον καθιστά εχθρικά αφηρημένο και ταυτόχρονα πολύ ειδικό, λόγω της ανακάλεσης των οδυνηρών αναμνήσεων του πολέμου, στα πλαίσια της πλέον ανεξάρτητης Γιουγκοσλαβίας και μόλις 4 μήνες από το θάνατο του Tito. Δηλαδή, εντός μιας υπερπολιτικοποιημένης κατάστασης προτείνει μια απολίτικη σαν καλλιτεχνική τάση φυγής, κάτι το οποίο έδινε την εντύπωση απειλής. Όταν το σύμβολο του σταυρού έρχεται σε αντιπαράθεση με όλα τα υπόλοιπα στοιχεία που συνθέτουν το λογότυπο, καταφέρνει να προκαλέσει ένα θεωρητικό πολλαπλασιασμό προβληματισμών και απαντήσεων.³

Η τσεκουρο-σβάστιγκα, από την άλλη, αποτελεί ένα σύμβολο το οποίο χρησιμοποιήθηκε από τον Γερμανό αντιφασίστα John Heartfield, ο οποίος είναι γνωστός για τη χρήση της τέχνης ως πολιτικού όπλου. Τέσσερα τσεκούρια δεμένα μεταξύ τους σχηματίζουν μια σβάστιγκα και δημιουργούν μια εικόνα που απογυμνώνει την αυτοματοποιημένη ρητορική της φυλής για να αποκαλύψει τις καταπιεστικές δυνάμεις που την υποστήριξαν.⁴ Αυτό το σύμβολο πρωτοεμφανίστηκε στην απαγορευμένη Κομμουνιστική εφημερίδα AIZ⁴⁺ και εισήγαγε μια διπλή ιστορική αναφορά, που σχετιζόταν με τον πρόσφατο αποκεφαλισμό τεσσάρων Κομμουνιστών από τους Ναζί το 1862 για τη διακήρυξη του Bismarck ότι το 'Αίμα και Σίδηρο'⁵⁺ ήταν το μέσο για τη Γερμανική ενότητα. Έτσι, η σβάστιγκα έγινε μέσω του Heartfield ιστορικά συγκεκριμένη, με τον εκμηδενισμό του αϊστορικού Αρειανισμού.

Το βιομηχανικό γρανάζι που περικυκλώνει το λογότυπο, κάνει το σταυρό πιο άκαμπτο και απειλητικό και του δίνει μια μεγαλύτερη συμβολική διασπαστική δύναμη. Τα σύμβολα της βιομηχανίας είναι διάσπαρτα στο έργο της NSK, σχετίζονται άμεσα με την καταγωγή τους από τη βιομηχανική πόλη του Trbnjje και ειδικά στο πρώιμο στάδιο τους επιχειρούσαν να εκδηλώσουν την καταπίεση που συντηρούσε τη βιομηχανική παραγωγή και την κοινωνική τάξη.

Η χρήση του τρίκορφου εμβλήματος του OF, είναι ακόμα μια αναφορά στη Σλοβενική ιστορία, αφού το OF ήταν ένα από τα πιο ιερά στοιχεία της μεταπολεμικής επίσημης ιστορίας. Οι αφηγήσεις των Ανταρτών ήταν αναμφισβήτητες και το να τις προκαλέσεις ήταν ένα ταμπού μέχρι και το 1980. Η σύγκριση με το OF που γίνεται εδώ είναι μια συμβολική σύνδεση με την καθοριστική στιγμή που οι Σλοβένοι πήραν όπλα για να αντιμετωπίσουν τους ξένους εισβολείς, πράγμα το οποίο έρχεται να εκθέσει το τραύμα που περιτριγυρίζει τη Σλοβενική ταυτότητα.⁵

Αντιλαμβανόμαστε ότι από το λογότυπο της συλλογικότητας και μόνο, είναι εμφανής η χρήση του assemblage ως μια παράθεση συμβόλων σε μια νέα δομή, η οποία δημιουργεί ένα νέο αισθητικό αποτέλεσμα που υπερβαίνει τις ξεχωριστές τους αναπαραστάσεις. Η χρήση όλων αυτών των συμβόλων από τους Irwin συμβάλλει σε μια αποκατάσταση αρχετύπων που με την πάροδο του χρόνου θα πετάγονταν, ενώ μέσα από αυτή την κίνηση γλιτώνουν από τον εξαγνισμό της μνήμης. Ανεξάρτητα από το αισθητικό αποτέλεσμα που προκύπτει, η χρήση στοιχείων που φέρουν τόσο έντονες και βεβαρημένες ερμηνείες και παραλληλισμούς, γεννούν ένα assemblage θεωρίας, προβληματισμού και απάντησης. Με αφορμή το λογότυπο, εντοπίζουμε σκόπιμα άλυτες και πολλαπλασιαζόμενες εντάσεις που μεταλλάσσονται και επαναδομούν η μία την άλλη και ταυτόχρονα αποκαλύπτουν 'κρυμμένες γεινιότητες', δηλαδή "δύο διαμετρικά αντίθετες θέσεις περιέργως αποκαλύπτονται να συνδέονται".⁶

Σε αντιστοιχία με τις συνδέσεις που αναδύονται στο λογότυπο και στο σύνολο του έργου της NSK, θα παραθέσουμε τη διαδικασία ανάλυσης που ακολούθησαν οι Gilles Deleuze και Felix Guattari στο έργο τους 'Kafka: Towards a Minor Literature'. Οι Deleuze και Guattari κινούνται ελεύθερα ανάμεσα στις επιστήμες προκειμένου να δημιουργήσουν ένα 'μηχανισμό έκφρασης'. Ενώ καλούνται να αντιμετωπίσουν ένα λογοτεχνικό θέμα, εναλλάσσονται μεταξύ φιλοσοφίας, μουσικής και λογοτεχνίας, χρησιμοποιώντας τα προκειμένου να αλληλοφωτιστούν. Δίνουν προσοχή σε 'κρυμμένες συνέχειες' εμφανώς ή επισήμως αντιφατικών και ασύνδετων μεταξύ τους στοιχείων που αλληλοαποκαλύπτονται ως συνδεδεμένα από τον Kafka. Δείχνουν ότι ο Kafka φωτίζει μια σειρά από δεσμούς, όπως αυτός του οικογενειακού και του γραφειοκρατικού ή του δικαστικού και του ερωτικού και ισχυρίζονται ότι αυτό είναι που δίνει δύναμη στη 'μικροπολιτική' του.⁷

Αντίστοιχα με τον Kafka, μπορούμε να παρατηρήσουμε και από την NSK, στο σύνολο της, μια προσπάθεια ανάδειξης κρυμμένων κωδικών και εσωτερικών αντιφάσεων μιας σειράς καλλιτεχνικών, μουσικών, πολιτικών, γλωσσολογικών και ιστορικών 'καθεστώτων'. Για παράδειγμα, ο δεσμός της Ροκ μουσικής με τη Φασιστική κινητοποίηση ή της βιομηχανίας της επιστήμης με το μυστικιστικό εθνικισμό. Στην περίπτωση του λογοτύπου των Irwin έχουμε ένα συνδυασμό σουπρεματισμού, κονσεπτουαλισμού, Ναζι σύμβολων, αντιφασιστικής τέχνης, βιομηχανίας, και Σλοβενικό Αντάρτικο. Όλα αυτά τα στοιχεία που παρατίθενται σε ένα όλον, δεν μπορούν παρά να αποσταθεροποιήσουν τη δεδομένη τάξη των πραγμάτων.

Το assemblage, όπως χρησιμοποιείται από τους Irwin - ως αισθητικό αποτέλεσμα, αλλά και ως γεννήτρια πολλαπλασιασμού νοήματος - αφορά μια διαδικασία με δική της ορμή, που επηρεάζει όλο και περισσότερους τομείς.

"Μερικώς πνευματική, μερικώς αυθόρμητη, όχι πάντα λογική, η ορμή τους συνεχίζεται για τόσο καιρό, όσο οι συνθήκες είναι επαρκώς αντιφατικές ώστε να παράγουν την αντανάκλασή τους απάντηση."⁸

Αυτό το πλεόνασμα προσεγγίσεων, ερμηνειών, συμβόλων, εμφανίσεων, πλαισίων συζήτησης, και οτιδήποτε μπορεί να τίθεται σε κίνηση, έχει τη δυνατότητα να μας αποκαλύψει νέες μεθόδους προσέγγισης της πραγματικότητας. Μέσα από την παραπάνω ανάλυση μπορούμε να λάβουμε ως παράδειγμα διαχείρισης ενός όγκου πληροφορίας και ερμηνείας, την διεπιστημονική προσέγγιση των Deleuze και Guattari, ως ένα εργαλείο που μπορούμε να φέρουμε στη Νέα Ενιαία Κουλτούρα. Μας δίνεται η δυνατότητα, μέσα από αυτή τη διαδικασία, να αποκαλύψουμε κρυμμένες συνδέσεις σε όλα τα ζωτικά στοιχεία του σύμπαντος και να εμπιστευτούμε την υποβόσκουσα δομή που μπορεί να προκύψει από αναρίθμητους συνδυασμούς στοιχείων. Με αφορμή αυτή τη λογική, μπορούμε να στραφούμε στην καλλιτέχνη Getrud Goldschmidt, ή καλύτερα Gego, και την εγκατάσταση Reticularéa, στο Μουσείο Καλών Τεχνών στο Κάρακας.

ii — Η Gego, γνωστή και ως ‘νεράιδα του ιστού’ από κάποιους κριτικούς τέχνης, χρησιμοποιώντας κυρίως σύρμα από ανοξείδωτο ασάλι, έπλεξε ένα πολύπλοκο, δικτυωτό περιβάλλον που ταυτόχρονα έκρυβε και αποκάλυπτε το χώρο του μουσείου ενώ απαιτούσε την θεμελιώδη, ενεργή συμμετοχή των ματιών, του μυαλού και του σώματος του θεατή. Η γραμμή πάνω στην οποία είναι βασισμένη η εγκατάσταση αποτελεί την πυξίδα της για το χώρο και δημιουργεί μια νέα γλώσσα απείρων διαστάσεων. Δίχως να έχει κάποια επίσημη υπακοή σε λειτουργικά στοιχεία στήριξης, αποδίδει όγκο μέσω της γραμμής και ταυτόχρονα πολλαπλασιάζει την όραση και την ελαφρότητα από τη διαφάνεια.⁹ Το πολύπλοκο δικτυωτό περιβάλλον που δημιουργείται από τη γραμμή, ταυτόχρονα κρύβει και αποκαλύπτει το χώρο του μουσείου. Η Maria Elena Ramos έχει γράψει, για τη Gego, ότι το περιβάλλον που δημιουργεί είναι ταυτόχρονα ‘γεωμετρία’ και ‘ποιητική διάρρηξης της γεωμετρίας’, είναι και δεν είναι αρχιτεκτονική, είναι σκίτσο χωρίς χαρτί. Αυτή η ‘δικτυωτή πρακτική’ φανερώνει την επιθυμία της Gego για θόλωση των τεχνητών ορίων μεταξύ ποικίλων μέσων και τεχνών γενικότερα. Πράγματι, όχι μόνο απορρίπτει οποιαδήποτε κατηγοριοποίηση της δουλειάς της, αλλά επιδιώκει να προσεγγίζει την τέχνη διεπιστημονικά, κάνοντας συνεργασίες με φιγούρες όπως ο ποιητής Alfredo Silva Estrada, η χορευτής-χορογράφος Sonia Sanoja και ο Αμερικάνος συνθέτης John Cage, του οποίου το *Roaratorio: An Irish Circus on Finnegans Wake* [1979] αντιπαράτέθηκε με μια ακόμα site-specific επανάληψη της Reticularéa [1982] στην *Alte Oper*, της Φρανκφούρτης, όπου η εγκατάσταση της Gego συμπεριλάμβανε μεγάλα ηχεία που έπαιζαν την ηχογράφηση μιας πολύπλοκης αινιγματικής σύνθεσης του Cage.¹⁰

Η Gego, με τη διεπιστημονική προσέγγιση της τέχνης, και οι Irwin, με τη χρήση του *assemblage* συμβόλων και νοημάτων, μας δίνουν το έναυσμα για την προσέγγιση του σχεδιασμού, μέσω μιας έκφρασης που προκαλεί τα χωρικά και χρονικά όρια, όπως θα εμφανιζόταν και η αναπαράσταση της Νέας Ενιαίας Κουλτούρας. Αυτό καθίσταται δυνατό, μέσα από την περίτεχνη σύνδεση με άλλες εκφράσεις, με αποτέλεσμα ο σχεδιασμός να θυμίζει μια διαδικασία ύφανσης που μπλέκεται και ξεμπλέκεται μεταξύ πομπού και δέκτη.

* Scipion Nasice, Laibach και Irwin

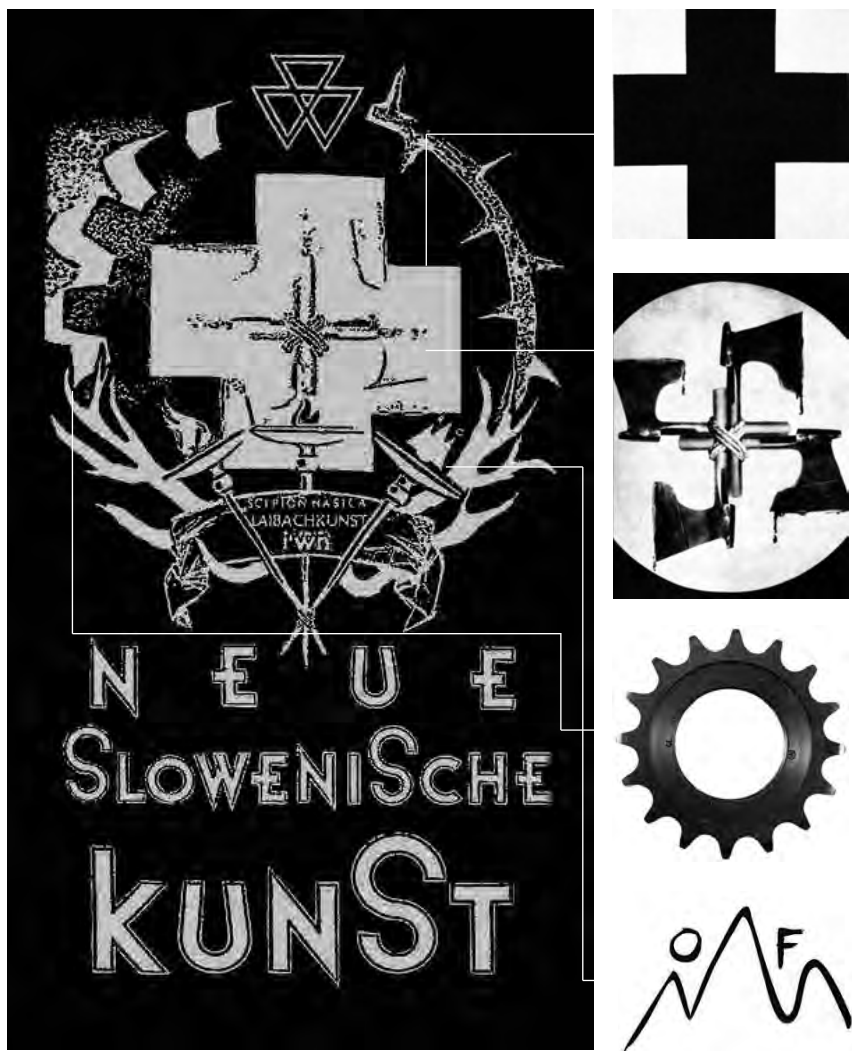
^{2*} Osvobodilna Fronta

^{3*} Οι αφίσες φυσικά αφαιρέθηκαν και η συναυλία απαγορεύτηκε

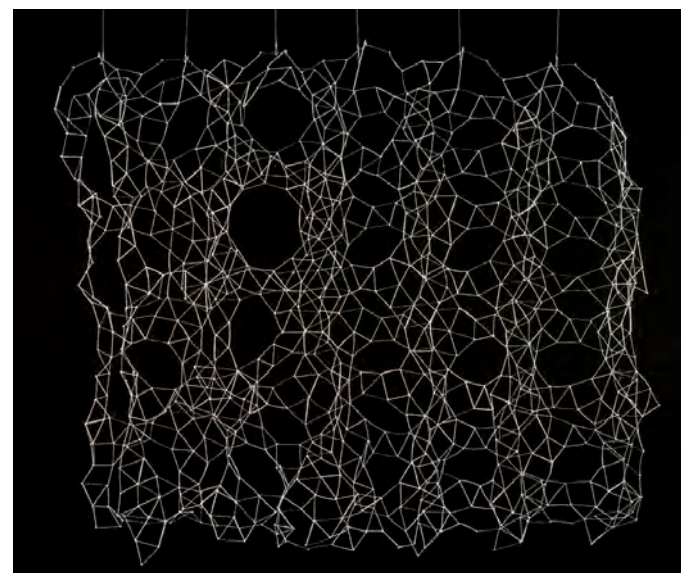
^{4*} Arbeiter Illustrierte Zeitung ή Workers' Illustrated Paper

^{5*} Blood and Iron (Γερμανικά: Blut und Eisen) είναι το όνομα που δώθηκε στο λόγο που έδωσε ο Otto von Bismarck στις 30 Σεπτέμβρη 1862, όταν ήταν Υπουργός-Πρόεδρος της Πρωσίας, για την ενοποίηση των Γερμανικών εδαφών.

1. Deleuze, G., Guattari, F.(1987), *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, London, New York: Conituum, p. 97-98
2. Monroe, A., (2005), *Interrogation Machine*, Cambridge: MIT Press, p. 55-56
3. ό.π., p. 3-5
4. Quinn, M. (1994), *The Swastika: Constructing the Symbol*, Abington: Routledge, p. 140
5. Monroe, A., (2005), *Interrogation Machine*, Cambridge: MIT Press, p. 123
6. Deleuze, G. & Guattari, F. (1986), *Kafka: Towards a Minor Literature*, Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 73
7. Monroe, A., (2005), *Interrogation Machine*, Cambridge: MIT Press, p. 57
8. ό.π., p. 7-8
9. Blanco, L., (1969), “Gego: Reticularéa”, L. B. Larsen(edit.), *Documents of Contemporary Art: Networks*, Cambridge, London: MIT Press, Whitechappel Gallery, p. 40-42
10. Kervandjian, M. (2014), *Gego's Reticulárea: Transcending Space and Time*, <http://artbooks.yupnet.org/2014/02/17/gegos-reticularea-transcending-space-and-time/> [πρόσβαση: 19/07/2017]



① Το λογότυπο της Neue Slowenische Kunst.
 (Από πάνω προς τα κάτω) Ο μαύρος σταυρός του Malevich, το εξώφυλλο της AIZ με τίτλο 'Blood and Iron', το βιομηχανικό γρανάζι, το τρίκορφο έμβλημα της OF.



② Gego, *Reticulárea*, Μουσείο Καλών Τεχνών, Καρακάς, (1969)

5_Αισθητηριακή βία | Laibach

Ο Γάλλος στοχαστής George Didi Huberman υποστηρίζει ότι μια εικόνα μπορεί να γίνει κατανοητή μόνο μέσω της διάρρηξης της, καθώς μόνο έτσι απελευθερώνει όλη της την ενέργεια. Αναφέρει πως είμαστε τόσο συνηθισμένοι στην όψη του σκισίματος που δεν το διακρίνουμε, όμως υπάρχουν κάποιες στιγμές που όλη αυτή τη βία της καταστροφής δεν μπορούμε πια να την αγνοήσουμε, και τότε η διάρρηξη έρχεται να μας αποδείξει τη δυναμική της.¹

Η βία στην εικονογραφία έχει αποτελέσει βασικό χαρακτηριστικό πολλών έργων τέχνης με στόχο την πρόκληση σοκ, το δίδαγμα βιβλικών παραβολών και το οπτικό παράδειγμα μαρτυρικού θανάτου. Στην περίπτωση της NSK, με ιδιαίτερη έμφαση στις live εμφανίσεις των Laibach, η βία που προκαλείται στοχεύει κυρίως στις αισθήσεις της ακοής και της όρασης. Αν και οι Laibach και η NSK απευθύνονται σε ένα ποικιλόμορφο κοινό, είτε είναι οι κριτικοί ή οι ακαδημαϊκοί, είτε το αφηρημένο 'κοινό' της πολιτικής και κοινωνίας, μόνο αυτοί που έχουν παρακολουθήσει συναυλίες, θεατρικά έργα και άλλες εμφανίσεις τους έχουν εκτεθεί πλήρως στη δυναμική τους, που θεωρούνται οι πιο ακραίες από τις εκδηλώσεις της NSK.

Οι Laibach συγκρίνουν τα σόου τους με πολιτικές συγκεντρώσεις, πράγμα το οποίο οδηγεί τον Alexei Monroe να συγκρίνει την εξέλιξη τους με αυτή των απολυταρχικών κινημάτων, και να καταλήγει σε μια κατηγοριοποίηση αυτής σε τρία στάδια. Στην υπόγεια φάση, 1982-1985, στην μετάβαση σε μεγαλύτερες καμπάνιες, 1985-1990, και στη φάση της 'Νυρεμβέργης'^{2*}, 1990 και μετά. Οι πρώτες εμφανίσεις τους, το '82 και το '83, που λάμβαναν μέρος σε μικρούς χώρους εκδηλώσεων μπορούν να συγκριθούν με τις υπόγειες, εξεγερτικές φάσεις του Ναζισμού. Ήταν βίαιες, σχεδόν εφιαλτικές, και χαοτικές εκδηλώσεις αυτού που ήταν ακόμα άγνωστο ή και προσβλητικό, ένα άμεσο, υπερ-πειραματικό, 'ηχητικό'^{2*} θέαμα που χρησιμοποιούσε πρωτόγονη ηλεκτρονική ενορχήστρωση, θόρυβο, και ακόμα και βόμβες καπνού. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η εμφάνιση των Laibach στην Biennale του Zagreb, με τίτλο New Music το 1983, που διακόπηκε από την αστυνομία και οι ίδιοι πετάχτηκαν έξω μετά από την προβολή πορνογραφικών εικόνων σε αντιπαράθεση με το πρόσωπο του Tito.

Μετά από αυτό, οι Laibach έστειλαν ένα γράμμα που περιέχει μια από τις πιο ανοιχτές και αναλυτικές εξηγήσεις των μεθόδων τους. Ανοιχτά δηλώνουν ότι εξερευνούν "τη μαζική ψυχολογία και τη λογική της χειραγώγησης μέσα από την πληροφορία". Αναφέρουν επίσης και μια σειρά από καλλιτέχνες, σχολές, και ιδεολογίες που ενημερώνουν την 'προκλητική διεπιστημονική δράση' τους, όπως η Fluxus τέχνη και τα ηχητικά ποιήματα του Dada, ή έργα του John Cage και Ναζί τέχνη.

Ο διαχωρισμός των ξεχωριστών μοτίβων και στυλ ήταν στο χέρι του κοινού, αν και η ακραία δυναμική των παραστάσεων και των δηλώσεων μπορεί να μην άφηνε αυτό το περιθώριο. Οι Laibach επιβάλλουν σε αυτούς που αντιμετωπίζουν το θέαμα το 'χρέος' της ερμηνείας των άλυτων αντιθέσεων και, ίσως, το να αντιληφθούν τα υπονοούμενα. Με αυτή την έννοια, οι συναυλίες των Laibach μπορούν να ιδωθούν ταυτόχρονα ως η εφαρμογή τεχνικών προπαγάνδας και υψηλά εκλεπτυσμένων τεχνικών εννοιολογικής τέχνης σε μια σειρά από μουσικά και εμφανή 'καθεστώτα' που εκδηλώνονται στην παράσταση. Στη συνέχεια, η περιοδεία 'Occupy Europe' το 1985, που ταξίδεψε και στα δύο μισά της Ευρώπης του Ψυχρού Πολέμου, σήμανε την απολυταρχική τους μετάβαση από λαθραίες συναντήσεις σε όλο και μεγαλύτερες καμπάνιες. Έπαιξαν σε Βρετανία, Γερμανία, Ολλανδία, Γιουγκοσλαβία, Ουγγαρία και σε τρεις πόλεις στην Πολωνία. Ο ήχος τους ήταν ενισχυμένος με δείγματα κλασικής μουσικής, συν ήχους από κυνηγετικά κέρατα και χάλκινα όργανα που διαμόρφωσαν τη βάση του 'μιλιταριστικού κλασικισμού'^{3*} τους. Αυτά τα στοιχεία, δημιούργησαν μια ακόμα πιο αντιδραστική και μιλιταριστική εντύπωση στις άλυτες εντάσεις με τη συνεχόμενη χρήση *avant garde* και εννοιολογικών τεχνικών. Οι Laibach δοκίμασαν την αντοχή και τις απαντήσεις του κοινού, παρουσιάζοντας το ίδιο πρόγραμμα και στα δύο μισά της Ευρώπης, χωρίς να λαμβάνουν υπ' όψιν τις ιδεολογικές διαφοροποιήσεις και επιχειρήσαν να διασπάσουν την ιδεολογική και πολιτισμική υπερ-κωδικοποίηση του 'Νέου Ψυχρού Πολέμου', δραματοποιώντας τον στρατιωτικό αποικισμό της Ευρώπης. Μέχρι το 1987 και την περιοδεία 'United States of Europe', το 'καθεστώς' των Laibach είχε καθιερωθεί, αλλά ακόμα έχτιζαν το momentum τους. Το κοινό, όμως, από τα μέσα του 1980 και μετά είχε πλέον εξοικειωθεί με τις τακτικές τους και έμενε όλο και πιο δύσκολα άφωνο από τη μορφή του σόου τους. Με την αυξανόμενη προβολή τους από τα μέσα και με μεγαλύτερους πόρους,

μπορούσαν να παίζουν σε μεγαλύτερους χώρους εκδηλώσεων και να κάνουν πιο περίτεχνα σόου που επισκίαζαν και ανακεφαλαίωναν τα, όλο και περισσότερα, βομβαρδιστικά ροκ σόου της περιόδου. Μετά το 1990, δέκα χρόνια μετά την ίδρυση τους, πέρασαν στη φάση της 'Νυρεμβέργης', δηλαδή ένα καθεστώς στο απόγειο της δύναμης του ικανό να δημιουργήσει μια επική και συστηματικά μαζική εκδήλωση. Αυτή ήταν η πιο μνημειώδης φάση της εξέλιξης των Laibach. Χρησιμοποιούσαν πλέον περίτεχνα συνδεδεμένο υλικό από φιλμ και βίντεο, και περίπλοκες πηγές ήχου. Απέκτησαν μια μορφή χορογραφημένου τεκνο-ντίσκο μιλιταρισμού και οι εμφανίσεις τους είχαν μια 'πίσω στα βασικά' αίσθηση, πολύ πιο κοντινή στο συμβατικό ροκ εν ρολ παρά στον avant garde πειραματισμό.²

Οι παραστάσεις των Laibach θυμίζουν κατά μια έννοια παραδείγματα απολυταρχικού στυλ μαχητικότητας. Πιο συγκεκριμένα στη σκηνή δημιουργούν ένα παράδειγμα αδύνατης εξουσίας, καθοδηγούμενης από τη σιδηρούν λογική των ίδιων τους των ιδεών, χειραγωγώντας τις επιθυμίες του κοινού ώστε να υποβληθεί σε κάποιο θέαμα που το κυριεύει, ακόμα και όταν είναι τόσο προκλητικό. Ο John Honderich σε ένα άρθρο του στην εφημερίδα Guardian το 1991, με αφορμή την επέτειο των 10 χρόνων των Laibach, παρομοιάζει το live τους με ένα όξινο λουτρό και το περιγράφει σαν κάτι που είναι άκρως δυσάρεστο και αληθινά αποκρουστικό, αλλά επίσης για όσους μπορούν να συνδεθούν με αυτό, πολύ όμορφο.³

Σε αυτό το σημείο, θα αναλύσουμε το live των Laibach μέσα από τρία βασικά συστατικά που το συνθέτουν: την προετοιμασία, τη σκηνή και το σόου

Προτού βγουν στη σκηνή οι Laibach χρησιμοποιούν κάποιου είδους εισαγωγικό εφέ για να χτίσουν την ατμόσφαιρα. Από άποψη ήχου μπορεί να έπαιζαν δημοφιλή Γερμανικά τραγούδια ή βαλς του Strauss ή ακόμα και ηχητικά από σκυλιά που γαβγίζουν ή απλά ένα πολύ δυνατό θόρυβο. Χρησιμοποιούσαν πολύ δυνατά φώτα στραμμένα πάνω στο κοινό που σε συνδυασμό με τον ήχο δημιουργούσαν μια απειλητική, ανακριτική ατμόσφαιρα που αποσκοπούσε στον αποσυντονισμό και τη διέγερση του κοινού, διαποτίζοντας τους με προσδοκία και μια αίσθηση μιας απειλής που πλησιάζει. Από το 1987 και μετά, εισήγαγαν στην προετοιμασία

αυτή λόγους που αναφέρονταν σε σημεία σχετικά με τη Γερμανική ή Σλοβενική ιστορία, ή αφηρημένες ιδέες περί κράτους και θεοτήτων. Οι λόγοι αυτοί ήταν καταπιεστικά ανελέητοι και παράδοξα φορτωμένοι ώστε να αποτελέσουν μια μορφή αισθητηριακής βίας και βασικός τους στόχος ήταν ο πειραματισμός πάνω στην υπομονή του κοινού που πλέον αποτελούσε την 'πρώτη γενιά τηλεόρασης'.⁴

Ο σχεδιασμός της σκηνής διατηρούσε ένα μνημειακό ύφος με μια απολυταρχική αναλογία. Η σκηνή συνήθως πλαισιώνεται από δύο μαύρα πανό από το ταβάνι μέχρι το πάτωμα που φέρουν το σύμβολο του γκρανζιού. Πολύ έντονα visuals, όπως το χαρακτηριστικό logo του Heartfield (βλ. Assemblage) που χρησιμοποιεί η NSK, προβάλλονταν στο πίσω μέρος της σκηνής, τραβώντας την προσοχή σε ένα κεντρικό σημείο. Το μικρόφωνο διακοσμούταν με ένα ζευγάρι από κέρατα ελαφιού, που έμοιαζε παράλογο, αλλά και αρκετά απειλητικό, αφού ενίσχυε την αίσθηση της τελετουργίας που περικύκλωνε την παράσταση. Σύμφωνα με τους Laibach τα κέρατα: "Προσωποποιούν το μόχθο για αγνότητα, υπεροχή, και ανωτερότητα, συνδέοντας την αιωνιότητα με τη δύναμη, την αξιοπρέπεια με το θάρρος, και τον έρωτα με το θάνατο"⁵ Τα μυθικά στοιχεία των κεράτων, με τη μεγάλη τους συμβολική δύναμη, υπονοούν την αρχαϊκή ρίζα των απολυταρχικών πολιτικών συγκεντρώσεων, αλλά και τις πρωτόγονες αντιδράσεις από τα live των Laibach: τρόμο, γοητεία, και έλξη. Με αυτές τις τακτικές, οι Laibach αποδίδουν κατ' επανάληψη το σύγχρονο αρχαϊκό ή το αρχέτυπο σύγχρονο, δίνοντας μια αίσθηση φετιχιστικής τελετουργίας σε μια μορφή ψυχαγωγίας.

Η αισθητηριακή βία, πρωτίστως στη μορφή του τρομοκρατικού ήχου ή οπτικοακουστικού αποπροσανατολισμού, είναι το πρωταρχικό γνώρισμα του σόου των Laibach. Αν και η βία με τη μορφή φωτορυθμικών ήταν κάτι συνηθισμένο πλέον για το κοινό, λόγω της industrial και techno μουσικής, η άγρια χρήση τους διατηρεί μια αμείωτη αίσθηση βίας. Τα visuals που ξετυλίγονται στην οθόνη ενώ διατηρούν κάποια θεματική σχέση με τη μουσική, είναι επίσης εσκεμμένα ασαφή, τουλάχιστον για το Δυτικό κοινό που δε γνωρίζει τα αυθεντικά φιλμ προπαγάνδας ή εθνικές εικόνες. Στις αρχές του '80, οι Laibach βρήκαν πρόσβαση σε ένα ξεχασμένο αρχείο Σλοβενικού φιλμ και δανείστηκαν μερικές κρυμμένες εικόνες πολέμου, καθώς και μια σειρά από ασπρόμαυ-

ρες κινούμενες ξυλογραφίες πολεμικών θηριωδιών και πλάνων από συγκεντρώσεις κομμάτων.⁶ Μερικές φορές οι εικόνες συνδέονταν προκλητικά με πορνογραφικά βίντεο. Οι έντονοι ασπρόμαυροι τόνοι και το μέγεθος των εικόνων πρόσθετε ένα εντυπωσιακό 'σατανικό άγγιγμα'^{4*} δημιουργώντας ένα μαγευτικό μνημειώδες θέαμα από περιορισμένες πηγές. Η αναπαραγωγή εικόνων θηριωδιών από Ναζί ως μέρος μιας ιδιαιτέρως Γερμανοποιημένης παράστασης με χρήση πολλών απολυταρχικών στοιχείων, ενώ φαίνεται σαν να είναι παραδείγματα – αν όχι υπερασπίσεις – του Γερμανικού απολυταρχισμού, παρουσιάζουν επίσης γραφικά παραδείγματα του βασανισμού των Σλοβένων στα χέρια τέτοιων δυνάμεων.

Στο σύνολο τους, τα live των Laibach, ανακεφαλαιώνουν τη ροκ συναυλία ως μια απολυταρχική τελετουργία. Αυτή η μίξη της δυναμικής μιας πολιτικής συγκέντρωσης και μιας ροκ συναυλίας υποδεικνύει ότι ο απολυταρχισμός είναι πολύ περισσότερο μια σύγχρονη δύναμη παρά ένα ιστορικό φαινόμενο, και ότι η popular μουσική έχει μια έμφυτη απολυταρχική προοπτική, που πολλά καθεστώτα χρησιμοποιούν για δικούς τους σκοπούς. Η συνολική αισθητική του σόου επιτρέπει το παιχνίδι μεταξύ στοιχειωδών πολιτικών και ψυχολογικών δυνάμεων, που συνήθως καταπιέζονται, και τονίζει τη συνεχή δύναμη και ανάγκη για μαζικές-τελετουργικές εμπειρίες εντός των υπερ-εξατομικευμένων κοινωνιών. Οι συναυλίες παίζουν μεταξύ των πόλων του τρόμου και της έλξης, και τη διχασμένη γοητεία που προκαλείται από τον υπαινισμό μιας καταστροφικής και ανελέητης δύναμης. Ο Nietzsche αναγνώρισε ένα δεσμό μεταξύ αυτοκαταστροφής και μυθικής ένωσης, και η δύναμη των πιο ακραίων συναυλιών των Laibach χειρίζεται αυτή τη σχέση μεταξύ των δυνάμεων της έλξης και της καταστροφής – τον Έρωτα και το Θάνατο.⁷

Βασικό στοιχείο στην αισθητηριακή βία των Laibach είναι ότι ενώ θέλει να δημιουργήσει αυτή την αίσθηση απειλής, δε θέλει να σπειρεί ένα τυφλό πανικό σε σημείο που το κοινό δε θα μπορεί να διακρίνει και να ερμηνεύσει τον παραμικρό συμβολισμό. Η βία ρητορική τους είναι (λίγο) πιο ακραία από την πραγματικότητα. Ο συντηρητικός Κροάτης-Αμερικάνος κοινωνιολόγος Stjepan Meštrovic ισχυρίζεται ότι "ο hyper-visual άνθρωπος ανέχεται μια απίστευτη ποσότητα θορύβου, και έτσι προδίδει την υποβόσκουσα βαρβαρότητα του"⁸ Η χρήση

της βίας από τους Laibach αντανακλά τη γενικευμένη κοινωνική και πολιτισμική βία που επιβάλλεται από τα μαζικά μέσα και τις μουσικές βιομηχανίες. Χειρίζονται και εκτελούν συστηματική βία ή 'θόρυβο καθεστώτος' κατά του κοινού και του ίδιου του καθεστώτος, με μια αγριότητα που πλησιάζει την ένταση της θεραπείας του ηλεκτροσόκ:

Οι Laibach δοκιμάζουν τον ήχο/δύναμη με τη μορφή συστηματικού (ψυχολογικού) τρόμου ως θεραπεία και ως την αρχή της κοινωνικής οργάνωσης. Ο στόχος τους είναι η πρόκληση μέγιστων συλλογικών συναισθημάτων και η απελευθέρωση αυτόματης απάντησης από τις μάζες που έχει ως συνέπεια την πειθάρχηση του εξεγερμένου και αποξενωμένου κοινού με την αφύπνιση του συναισθήματος του απόλυτου ανήκειν και αφοσίωσης στην Ανώτερη Αρχή. Το επιθυμητό αποτέλεσμα είναι ο υποβιβασμός του καταναλωτή, με την απόκρυψη της νόησης του, σε μια κατάσταση ταπεινής μεταμέλειας, που είναι μια κατάσταση συλλογικής αφασίας, δηλαδή η αρχή της κοινωνικής οργάνωσης.⁹

Η βία που χρησιμοποιούν οι Laibach αποκτά όλη τη δυναμική της από τη δυνατότητα που δίνει η ακραία επέμβαση στα μηνύματα που στέλνονται στα αισθητήρια όργανα. Ο ήχος και ο φωτισμός του χώρου, καθώς και το περιεχόμενο των ομιλιών τους, καταφέρνουν να μεταλλάξουν κάτι που ουσιαστικά είναι μια συναυλία σε μια συμμετοχή σε κάποια φασιστική συγκέντρωση, επομένως καταφέρνουν μέσα από αυτή τη σειρά κινήσεων να επαναπροσδιορίσουν την ερμηνεία του κοινού για το χώρο. Οι ικανότητες αίσθησης και προσαρμογής στο περιβάλλοντα χώρο, όμως, αποτελούν το βασικότερο συστατικό της επιβίωσης των οργανισμών. Ο Tuomas A. Laitinen με το έργο του Sensory Adaptation Devices (Συσκευές αισθητηριακής προσαρμογής) διερευνά πως η χρήση συγκεκριμένων υλικών μεταδίδει την ανθρώπινη αισθητηριακή εμπειρία του κόσμου και επηρεάζει τους τρόπους με τους οποίους μπορούμε να αντιληφθούμε και να σχετιστούμε με ένα περιβάλλον. Το έργο του βασίζεται στο γεγονός ότι η ανθρώπινη ύπαρξη πάντα συνοδευόταν και είχε διαμεσολαβητή αναρίθμητα υλικά, που λειτουργούν σαν ουσίες μετάδοσης στην αίσθηση και τον προσανατολισμό στον κόσμο. Η εξέλιξη των ανθρώπινων πολιτισμών περιστρέφεται γύρω από τη μόνιμη εισαγωγή νέων τεχνολογιών βασισμένων σε συγκεκριμένες υλικότητες, όπως η χρήση του χαλκού που λόγω της

αγωγιμότητας του παίζει σημαντικό ρόλο στην κατασκευή παγκοσμιοποιημένων δικτυωμένων κοινωνιών. Στην έκθεση του Laitinen στο Sade Gallery, παρουσιάζονται μια σειρά από γλυπτά φτιαγμένα από γυαλί που διαμορφώνουν μια επιφάνεια προσωρινών προσαρμογών των αισθήσεων και της σωματικής εμπειρίας, με τη μορφή προσθετικών μελών. Η καλλιτεχνική προσέγγιση του για τα προσθετικά μέλη αναδεικνύει μια μακρά ιστορία τεχνολογικά υποβοηθούμενης τροποποίησης των ανθρώπινων σωμάτων για σκοπούς προσαρμογής σε διαφορετικές καταστάσεις. Μέσα από τις μυθικές και χημικές ιδιότητες επιλεγμένων υλικών, όπως το γυαλί και ο χαλκός, καταφέρνει να μεταβάλλει την αλληλεπίδραση του ατόμου με το φυσικό και εικονικό κόσμο.¹⁰ Αυτή η προσέγγιση των αισθητήριων οργάνων, μας δίνεται η δυνατότητα επέμβασης στο χώρο χωρίς απαραίτητα προχωράμε στο μετασχηματισμό αυτού. Επομένως, τα προβλήματα που προκαλούνται από την περιπλοκότητα που προκύπτει από τη σχέση υλικότητας και μη-τόπου στα πλαίσια της Νέας Ενιαίας Κουλτούρας, θα μπορούσαν να προσεγγιστούν με το σχεδιασμό του ίδιου του σώματος, που τελικά καταφέρνει να πλάσει και τον περιβάλλοντα χώρο.

✦ Αυτή η περίοδος των Laibach παίρνει το όνομα 'Νυρεμβέργη' από την πόλη που θεωρούνταν το επίσημο κέντρο των Ναζί, οι οποίοι οργάνωναν εκεί τα ετήσια συνέδρια του Κόμματος από το 1933 μέχρι το 1938.

2✦ Οι Laibach χρησιμοποιούσαν πολύ συχνά bruitist ποιήματα ή φωνητικά ποιήματα, εμπνευσμένοι από το Dada.

3✦ Ο μιλιταριστικός κλασικισμός είναι μια μορφή που ενώνει τη μηχανική του οργανικού ρυθμού και τη σύγχυση παρορμητικών ηχητικών παρεμβάσεων - NSK, 46

4✦ Touch of evil: Τίτλος μιας από τις πρώτες συναυλίες των Laibach

1. Didi-Huberman, G., (2005), *Confronting Images*, Pennsylvania: Penn State Press, p. 144

2. Monroe, A., (2005), *Interrogation Machine*, Cambridge: MIT Press, p. 179-183

3. ό.π., p. 184-185

4. ό.π., p. 189

5. NSK, (1991), *Neue Slowenische Kunst*, Los Angeles: AMOK BOOKS, p. 56

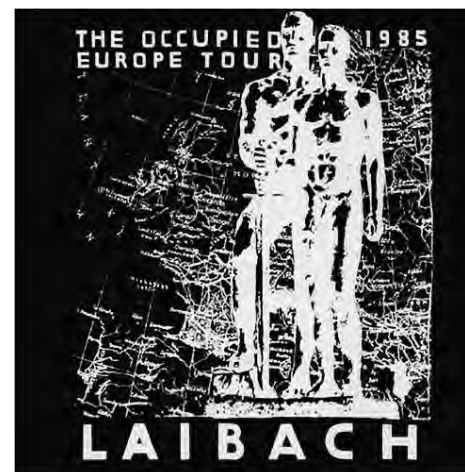
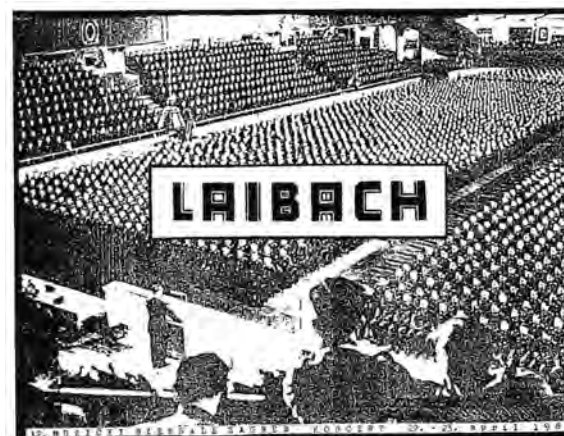
6. Monroe, A., (2005), *Interrogation Machine*, Cambridge: MIT Press, p. 193

7. ό.π., p. 185

8. Meštrovic, S., Letica, S., Goreta, M. (1993), *Habits of the Balkan Heart: Social Character and the Fall of Communism*, College Station: Texas A & M University Press, p. 63

9. NSK, (1991), *Neue Slowenische Kunst*, Los Angeles: AMOK BOOKS, p. 44

10. Nurmenniemi, J., (2015), *Sensory Adaptation Devices*: Press Release, <https://www.artsy.net/show/sade-tuomas-a-laitinen-slash-sensory-adaptation-devices> [πρόσβαση: 02/08/2017]



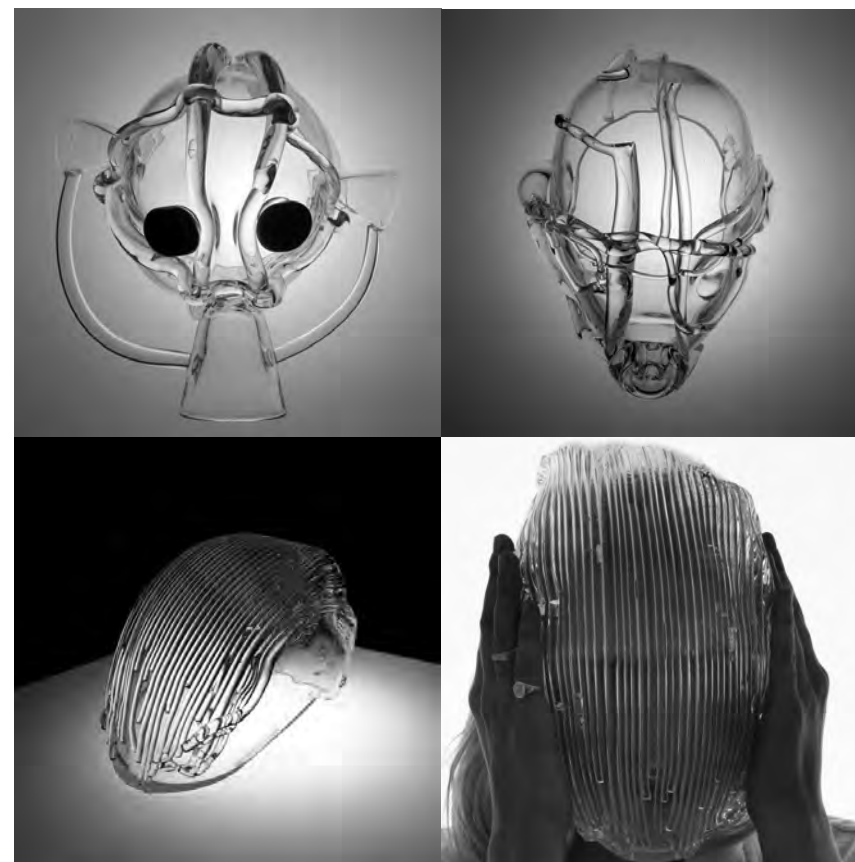
- ① Laibach, Zagreb Biennale poster (1983)
- Laibach, Occupied Europe Tour poster (1985)
- Laibach, United States of Europe poster (1987)
- Laibach, Nato cover (1991)



Ⓜ Snapshot από λόγο σε live των Laibach στο Βελιγράδι, (1989)



Ⓜ Snapshot από live των Laibach στη Λιουμπλιάνα, εμβατηριακού τύπου ήχος από τύμπανο σε συνδυασμό με πολύδυνατά φωτορυθμικά, (1990)



Ⓜ Laitinen, T., *Sensory Adaptation Devices* Installation, (2015)

6_Ανοικειότητα | Scipion Nasice Sisters Theatre

Το ανοίκειο στην επιστήμη της ψυχανάλυσης προσεγγίζεται ως κάτι που προκαλεί τρόμο φόβο και φρίκη. Πιο αναλυτικά, ο Ernst Jentsch (1906) πιστεύει ότι η θεμελιώδης προϋπόθεση, για την γέννηση του ανοίκειου, είναι η αβεβαιότητα σε επίπεδο της λογικής. Η ερμηνεία του Sigmund Freud για το ανοίκειο αναφέρεται στην απώθηση, από την ψυχική ζωή, παλαιόθεν οικείων καταστάσεων που επανέρχονται μέσω ενός ερεθίσματος.¹ Βασικό σημείο στην ανάλυση του αποτέλεσε το μοτίβο του σωσία, ο οποίος θεωρητικά αποτελούσε μια διασφάλιση του Εγώ απέναντι στη φθορά, δηλαδή την προσπάθεια αποφυγής της αναπόφευκτης εκμηδένισης μέσα από τον πολλαπλασιασμό. Μέσα στον σωσία εμπεριέχονται και “όλες οι καταπιεσμένες βουλητικές αποφάσεις που δημιούργησαν την ουτοπία της ελευθερίας και της βούλησης”, οι λεγόμενες ενορμήσεις. Η απώθηση των ενορμήσεων μέσω της ‘ψυχικής λογοκρισίας’ της συνείδησης οδηγεί στη ‘δαιμονοποίηση’ του σωσία, πράγμα το οποίο σημαίνει ότι όταν επανεμφανίζεται μέσω κάποιου ερεθίσματος μπορεί να αποτελέσει μια πηγή ανοικειότητας.²

Η ανοικειότητα χρησιμοποιείται από όλες τις ομάδες της NSK σαν εργαλείο ανάδειξης απωθημένων από την ψυχολογική σφαίρα καταστάσεων που έχουν λειτουργήσει τραυματικά σε κάποια σημεία της ιστορίας του Σλοβενικού κράτους. Στην περίπτωση των Scipion Nasice Sisters Theatre και την παράσταση *Krst Pod Triglavom**, που θα αναλύσουμε, η ανοικειότητα μεταφράζεται σε θεατρικό χώρο με σκοπό να εκθέσει το τραύμα της Σλοβενικής ταυτότητας.

Η θεατρική ομάδα της NSK, Scipion Nasice Sisters Theatre [SNST] είχε σαν στόχο την αναβίωση των δραματικών τεχνών, όπως είχε δηλώσει στην ιδρυτική της πράξη^{2*}. Τα έργα των Scipion Nasice Sisters Theatre αναπαριστούν την εφαρμογή της ρετρογκαρντιστικής μεθόδου στο χώρο της σκηνής και οι θεατρικές τους εργασίες βασίζονται σε μεταπολεμικά πειραματικά Σλοβενικά δράματα. Οι SNST δημιουργήθηκαν στις 13 Οκτώβρη του 1983, με καθορισμένο χρόνο ζωής τα τέσσερα χρόνια, και συγκροτήθηκαν από άτομα που συμμετείχαν ήδη στην NSK και ασχολούνταν με το Σλοβενικό δράμα.

Οι πρώτες δύο παραγωγές των SNST έγιναν σε ιδιωτικές κατοικίες στη Λιουμπλιάνα, δημιουργώντας μια ‘υπόγεια’ ατμόσφαιρα. Η πρώτη εκδήλωση τους έλαβε χώρα σε ένα διαμέρισμα σε κεντρικό δρόμο της Λιουμπλιάνα τον Ιανουάριο του 1984. Τριάντα-εφτά θεατές οδηγήθηκαν στο χώρο από τους ηθοποιούς ντυμένους με προκλητικές ενδυμασίες ιερέα, αξιωματικού στρατού και καλόγριας. Το *Retrogarde Event Hinkmann* στήθηκε στο ‘ναό των Scipion Sisters’ θέτοντας από την αρχή τα θρησκευτικά και μυθικά στοιχεία που είχαν σηματοδοτήσει την συμπλοκή της NSK με το δράμα. Το συμβάν της ‘Ανάστασης’ (23-24 Οκτώβρη, 1984) ήταν μια συμβολική και υβριστική χρήση όλων των Σλοβενικών θεατρικών θεσμών, μια πράξη που σηματοδοτούσε την ουτοπική κλίμακα των στόχων τους. Μετά την ‘υπόγεια’ περίοδο από το 1983 έως το 1985, η ομάδα βρήκε χώρο εκδηλώσεων που ταίριαζε στην κλίμακα των στόχων της.³

Η τρίτη παραγωγή των SNST, *Krst pod Triglavom*, με την οποία θα ασχοληθούμε, παρουσιάστηκε στο *Cankarjev dom* το 1986, το υψηλού κύρους κογκρέσο και πολιτιστικό κέντρο της Λιουμπλιάνα. Για την παράσταση απασχολήθηκαν εβδομήντα ηθοποιοί, και η παραγωγή κατέληξε να είναι η μεγαλύτερη Σλοβενική θεατρική παραγωγή μέχρι τότε, και φυσικά η πιο μνημειώδης δράση της NSK. Όλες οι τότε ομάδες της NSK συμμετείχαν σε αυτή την ένωση της ρετρογκαρντ κίνησης – ήχος από Laibach και σκηνογραφία από Irwin.

Το *Krst* αναφερόταν στην προσπάθεια αποικισμού και εκχριστιανισμού των Σλοβένων από τη Βαυαρική εκκλησία το 19ο αιώνα. Εστίασε στην τελική ήττα των παγανιστών Σλοβένων από τους χριστιανούς Γερμανούς, που σημείωσε μια κρίσιμη στιγμή στην εθνική ιστορία. Από αυτή τη στιγμή και μετά, η πλειοψηφία των Σλοβένων οδηγήθηκε στην Καθολική Γερμανική σφαίρα και για την επόμενη χιλιετία η Σλοβενική κουλτούρα και ταυτότητα αναπτύχθηκε όλο και περισσότερο ξεχωριστά από άλλους Νότιους Σλάβους στην Κροατία, τη Σερβία, και παραπέρα, και συντάχθηκε με το Κεντρικό και Δυτικό Ευρωπαϊκό πολιτισμικό χώρο.

Η αυθεντική ιστορία του *Krst* επικεντρώνεται στην μοίρα δύο μυθικών φιγούρων – του *Crtomir* (Σλοβένος πρίγκιπας) και της ερωμένης του *Bogomila* (μια ειδωλολάτρης ιέρεια) κατά τη διάρκεια του εκχριστιανισμού των Σλοβένων. Ο *Crtomir* είναι ο μοναδικός επιζών της τελευταίας αντίστασης κατά του Γερμανού πολέμαρχου *Waldung*. Κατά τη φυγή

του, ο Crtomir συναντά τη Bogomila, η οποία τον ενημερώνει πως έχει αλλάξει ο χαρακτήρας, κι τον πείθει να κάνει το ίδιο, πράγμα το οποίο αποδέχεται προκειμένου να μείνει μαζί της. Παρ' όλα αυτά, του ανακοινώνει μετά τον προσπλυτισμό του πως είναι μνηστευμένη με το Χριστό, και τον καθοδηγεί να δουλέψει σαν περιφερόμενος ιεροκήρυκας και να μην την αντικρίσει ποτέ ξανά.⁴

Αν και η θεματική με την οποία ασχολείται η θεατρική παράσταση των SNST δεν αναφέρεται σε άμεσα βιώματα της Σλοβενικής κοινωνίας, αναδεικνύει μια από τις πρώτες καταστάσεις που οδήγησαν στην πολλαπλότητα της ταυτότητας των Σλοβένων, η οποία μετά από πάνω από μια χιλιετία έρχεται να πατήσει πάνω στα υπόλοιπα τραυματικά βιώματα 'στοιχειώνοντας' το κοινό. Σε μια εποχή προσπάθειας επαναπροσδιορισμού της εθνικής ταυτότητας των Σλοβένων και απώθησης του τραύματος, η θεατρική παράσταση Krst αποτυπώνει χωρικά τα ίχνη που συνέβαλλαν στο τραύμα με αποτέλεσμα να αποξενώνει μεγάλο μέρος θεατών. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι τα μέλη της NSK έχουν αυτοπροσυσταθεί ανοικτά ως 'μηχανικοί των ανθρώπινων ψυχών', ή αυτό που ο Boris Groys περιγράφει ως 'σχεδιαστές του ασυνείδητου'.⁵

Η χειραγώγηση του ασυνείδητου από τους ολοκληρωτικούς μηχανισμούς είναι κάτι που δεν έχει ξεθωριάσει ακόμα και στο μετα-ολοκληρωτικό παρόν στο οποίο ανεβάζεται αυτή η παράσταση, αλλά σύμφωνα με τις πεποιθήσεις της NSK έχει καταφέρει να τελειοποιηθεί και να εντατικοποιηθεί. Οι ίδιες τεχνικές που θεωρητικά το κράτος και η ίδια η κοινωνία προσπαθούν να απωθήσουν χρησιμοποιούνται στο Krst με τελικό σκοπό την έκθεση του κοινού σε μια κατάσταση ανοικειότητας και τη συνειδητοποίηση ότι τίποτα από αυτά δεν έχει αλλάξει, απλά έχει καταφέρει να μασκαρευτεί.

Είναι εμφανές, επομένως, η εμμονή της καλλιτεχνικής ομάδας με τα απωθημένα, από μεγάλο μέρος της κοινωνίας, τραύματα των ολοκληρωτικών καθεστώτων και την επανάληψη του ίδιου μοτίβου κυριαρχίας στην μετά-ολοκληρωτική εποχή. Έτσι, κάθε υπο-ομάδα περιστρέφει τη δημιουργία της γύρω από την ίδια επιθυμία, αυτή της επέμβασης/καταστροφής του μοτίβου. Σε κάτι που μοιάζει με την εξιστόρηση μιας βαθιά δραματικής ιστορίας αγάπης, υπάρχει μια εμφανής άρνηση καταστολής των απωθημένων, μια έντονη διάθεση ανάδειξης των δεσμών μεταξύ

δύναμης και επιθυμίας και η αναπαράσταση αυτών με μια μνημειώδη μορφή. Η NSK αρνείται να κάνει ωμούς διαχωρισμούς μεταξύ 'καλής' και 'κακής' τέχνης, φωτίζοντας την ύπαρξη ομορφιάς και επιθυμίας ακόμα και στα πιο ακραία περιεχόμενα και, αντιστρόφως την παρουσία της δύναμης και της ιδεολογίας σε επιφανειακά καλοήθη και αβλαβή πλαίσια.⁶

Ο σκηνικός χώρος είναι η απόλυτη μετάφραση όλων αυτών των σχέσεων που είναι αδύνατο να αποδοθούν με βάση τη λογική. Γίνεται το εργαλείο έκφρασης της ανοικειότητας, αφού αποτελεί την αναπαράσταση όλων των απωθημένων εννοήσεων, επιθυμιών, εμπειριών του κοινού πλάθοντας ένα πανόραμα συμβολισμών αποδεσμευμένων από τη νοηματική συνοχή. Αυτό εκφράζεται μέσα από την ανάδειξη τριών βασικών στοιχείων: Το μνημείο του Tatlin, η εικονογραφία του Kadinsky, και το κλασικό για την NSK σύμβολο του Ελαφιού.

Η αναπαράσταση του θεατρικού έγινε μέσα από 62 μνημειώδεις 'πίνακες' ή σκηνές βασισμένες σε ειδωλολατρικά, ιδεολογικά, και avant-garde μοτίβα συμπεριλαμβανόμενης και της ανακατασκευής του προτεινόμενου μνημείου του Vladimir Tatlin για την Τρίτη Διεθνή. Ο ίδιος ο Tatlin ήθελε το κτίσμα του να 'ντροπιάσει όλα τα άλλα μνημεία της χώρας' και η κατασκευή του συμβόλιζε τη δύναμη και αυτοπεποίθηση της Ρώσικης κυβέρνησης και της βιομηχανίας της χώρας. Θα μπορούσαμε να πούμε, επομένως, πως η τοποθέτηση του μνημείου στον σκηνικό χώρο της παράστασης αφορά την πλαστική έκφραση της απόλυτης επιθυμίας ανασχεδιασμού του κόσμου, όχι ως αισθητική εικόνα, αλλά ως μορφή απόλυτου ελέγχου.⁷

Πέρα του Tatlin, η σκηνογραφία των Iwin ήταν ενημερωμένη από τον Kandinsky με μεγάλης κλίμακας κατασκευές εμπνευσμένες από τα έργα του, όπως και το 'κλασικό' πλέον, για τους NSK συνολικά, σταυρό του Malevich. Ο μυστικισμός που αποτυπώνεται και μεταδίδεται μέσω αυτής της επέμβασης στο σκηνικό χώρο της παράστασης συνοδεύεται και από αντίστοιχες ηρωικές χορδές, που καθιστούν το θέαμα μεγαλειώδες. Με αυτό τον τρόπο το Krst, έχοντας ως άμεση αναφορά το απολυταρχικό κράτος, αντικαθιστά την κρατική με την αισθητική βία. Θύματα της βίας αυτής είναι οι θεατές, οι οποίοι βρίσκονται αιχμάλωτοι από την κλίμακα του θεάματος. Ταυτόχρονα, στο θέαμα υπάρχει η αίσθηση του

μυστικισμού, η οποία, σύμφωνα με τον Freud, συνδέεται με το ωκεάνιο συναίσθημα, της πληρότητας, της έλλειψης ορίων, της αιωνιότητας, όπως και με τη 'μειονεκτικότητα και ανάγκη του βρέφους για τον πατέρα'.⁸ Εγκλωβίζοντας με αυτά τα στοιχεία της χωρικότητας το κοινό σε αυτή τη βεβιασμένη, θρησκευτική σχεδόν, εμπειρία προσπαθούν να εξορκίσουν τις εθνικο-ιστορικές τους πληγές φέρνοντας το αντιμετώπιμο με πολλές συναισθηματικές καταστάσεις που δημιουργούνται από την ανάγκη του ατόμου να ξεφύγει από τις δυσκολίες που υπάρχουν στον κόσμο.

iv) Ακόμα ένα βασικό χαρακτηριστικό που συνθέτει τη χωρικότητα του Krst είναι η παρουσία μεγάλης κλίμακας κατασκευών με τη μορφή ελαφιού. Το ελάφι, όπως αναφέραμε ήδη, αποτελεί κεντρική εικόνα στα έργα της ομάδας, όπως και στο ίδιο τους το λογότυπο, και είναι εμπλουτισμένο με πολλαπλά νοήματα που παρουσιάζονται ταυτόχρονα. Είναι ένα ιστορικό σύμβολο για το λαό της Σλοβενίας, ένα σύμβολο της Δυναμικής Μοναρχίας, ένα κομμουνιστικό σύμβολο δύναμης, καθώς και ένα ιστορικό σύμβολο της Σλοβενικής ανεξαρτησίας.⁹ Η ασάφεια, που προκύπτει από τους αναρίθμητους συσχετισμούς των νοημάτων του ελαφιού ως σύμβολο, φανερώνει την άρνηση τους να γίνουν η αντανάκλαση μιας μόνο κοσμοθεωρίας. Μέσα από αυτό τον επικαθορισμό, το τραυματικό και ταυτόχρονα γοητευτικό υλικό έχει τη δύναμη να διαμοιραστεί, να μηπεδέψει και να ανακρίνει ταυτόχρονα.

Συνοψίζοντας, οι SNST σφετερίζονται τις λειτουργίες της επιθυμίας που ιστορικά συνδέονται με απολυταρχικά κράτη ή το σύγχρονο μάρκετινγκ, τις μεταφράζουν σε χωρικότητα μέσα από το σκηνικό χώρο και τις θέτουν ξανά σε κίνηση ενάντια στα ίδια και τα συστήματά τους. Η σκηνή και όποια ενέργεια λαμβάνει χώρα γύρω από αυτή - κατασκευές, ήχος, κίνηση σωμάτων - γίνεται η άμεση αποτύπωση των απόκρυφων αυτών επιθυμιών, ουτοπικών και δυστοπικών, και φέρνει το κοινό, και τα ίδια τα συστήματα, αντιμετώπιμα με τα απωθημένα στοιχεία, πράγμα το οποίο οδηγεί σε μια αναπόφευκτη ανοικειότητα. Έτσι καταφέρνει να δημιουργήσει μια ολοκληρωμένη εικόνα, αφού συμπεριλαμβάνει όχι μόνο αυτό που είναι φτιαγμένη να αποκαλύπτει, αλλά αυτό που είναι πλασμένη να αποκρύπτει και να καταπιέζει. Η απόλυτη σύμφυση του σώματος με την τεχνολογία, στα πλαίσια της Νέας Ενιαίας Κουλτούρας, επιχειρεί να αποφύγει την ανοικειότητα που προκαλείται από τον τελικό εκμηδενισμό του φυσικού σώματος του user. Μέσα από τη δημιουργία ψηφιακών

προφίλ σε διαδικτυακούς τόπους, πολλαπλασιάζει την ταυτότητα του, αφού σε αντίθεση με το φυσικό σώμα που αναπόφευκτα κάποια στιγμή θα στερέψει από ζωή, το ψηφιακό προφίλ συνεχίζει να υπάρχει. Μέχρι το 2012, μόλις 8 χρόνια μετά την ίδρυση του Facebook, 30 εκατομμύρια users του ήταν ήδη νεκροί. Σύμφωνα με κάποιες εκτιμήσεις, καθημερινά γύρω στους 8 χιλιάδες users του Facebook πεθαίνουν, πράγμα το οποίο το μετατρέπει σε ένα ασταμάτητο ψηφιακό νεκροταφείο.¹⁰ Τα ψηφιακά προφίλ παίρνουν έτσι τη μορφή μιας κληρονομιάς ή μιας ψηφιακής ψυχής, ως συσσώρευση προσωπικών αναμνήσεων, ιστοριών και ιδεών με τα οποία μπορεί κάποιος στο μέλλον να αλληλεπιδράσει. Τα τελευταία χρόνια διάφορες τεχνολογικές εταιρίες έχουν επεκτείνει την ιδέα της ψηφιακής ψυχής, όπως το eterni.me που υπόσχεται να δημιουργήσει μια ψηφιακή εκδοχή του εαυτού σου που ζει αφότου πεθάνεις, σαν ένα ψηφιακό avatar. Αυτή η νέα οπτική του θανάτου μπορεί να ιδωθεί σαν μια απόλυτη αναπαράσταση της ανοικειότητας που προκαλεί η αναλώσιμη φύση του ανθρώπου. Η Νέα Ενιαία Κουλτούρα, επομένως, εμφανίζει τη δυνατότητα να εξαφανίσει οποιαδήποτε παραδοσιακή προσέγγιση του θανάτου και να την αντικαταστήσει απλά με την αποφυγή του και ταυτόχρονα την απόλυτη έκθεση του. Χρησιμοποιώντας την ανοικειότητα σαν εργαλείο σχεδιασμού, μεταλλάσσεται η τελετουργία που περιτριγυρίζει το θάνατο σε κάθε πολιτισμό, με αποτέλεσμα μια αναπόφευκτη αναδιαμόρφωση του χώρου, αφού πλέον ο χώρος του νεκροταφείου στην πόλη παίρνει τη μορφή μιας βάσης δεδομένων.

* (μτφρ.) βάπτισμα κάτω απ' το όρος Triglav

^{2*} Η πρώτη επιστολή των Sisters κυκλοφόρησε στις 13 Οκτώβρη του 1983 και αναφερόταν στο τετραετές πλάνο δραστηριότητας τους.

1. Φρόντ, Σ. (2009), *Το ανοίκειο*, μτφρ. Ε.Βαικούση, Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον, σ. 16
2. Kelley, M. (2004), "Playing with dead things: On the uncanny", G.Williams (edit.), *Documents of contemporary art: The Gothic*, Cambridge, London: MIT press, Whitechapel gallery, p. 179-181
3. Monroe, A., (2005), *Interrogation Machine*, Cambridge: MIT Press, p. 89-90
4. Thomson, M., (1993), *A Paper House: The End of Yugoslavia*, London: Vintage, p. 17
5. Groys, B. (2011), *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, London: Verso, p. 119
6. Monroe, A., (2005), *Interrogation Machine*, Cambridge: MIT Press, p. 72
7. Čufer & Irwin, (1992), *'NSK State in Time'*, Ljubljana
8. Freud, S., (2011), *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας*, Αθήνα: Εκδόσεις ΝΙΚΑΣ
9. Buhler, C. (2009), *Irwin & Neue Slowenische Kunst (NSK)*, Ohio: Contemporary Collections
10. Ambrosino, B., (2016), *Facebook is a growing and unstoppable digital graveyard* <http://www.bbc.com/future/story/20160313-the-unstoppable-rise-of-the-facebook-dead> [πρόσβαση: 17/09/2017]



Ⓛ Θεατές παρακολουθούν μέσα από τρύπες την παράσταση Resurrection, 23-24 Οκτωβρίου, Λιουμπλιάνα, (1984)



ⓂⓂ Avante garde αναφορές στο σκηνικό χώρο της παράστασης Krst Pod Triglavom, (1986)



ⓂⓂ Το ανακατασκευασμένο μνημείο του Vladimir Tatlin για την Τρίτη Διεθνή στην παράσταση Krst Pod Triglavom, (1986)



ⓂⓂⓂ Κατασκευές με μορφή ελαφιού στην παράσταση Krst Pod Triglavom, (1986)



Become virtually immortal

Eternime collects your thoughts, stories and memories, curates them and creates an intelligent avatar that looks like you. This avatar will live forever and allow other people in the future to access your memories.

Ⓟ Snapshot της πρώτης σελίδας του eterni.me, (2017)

7_Readymade | NSK

Ο Marcel Duchamp, γνωστός μέχρι λίγο μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο ως ζωγράφος, εγκατέλειψε την τέχνη της ζωγραφικής και επέλεξε να ασχοληθεί με καθημερινά αντικείμενα τα οποία παρουσίαζε σαν τέχνη. Η επιλογή του βασιζόταν σε μαζικά παραγόμενα και εμπορικά διαθέσιμα αντικείμενα, τα οποία χαρακτήριζε ως τέχνη και τα ονόμαζε Readymades, διαταράσσοντας με αυτόν τον τρόπο την οπτική του καλλιτέχνη ως ενός ταλαντούχου δημιουργού πρωτότυπων χειροποίητων αντικειμένων. Αφήφισε την ιδέα ότι η τέχνη πρέπει να παρουσιάζει κάτι όμορφο και βασίστηκε στην οπτική διαφοροποίηση μέσα από την εμπλοκή καθημερινών αντικειμένων και την ανύψωση τους σε έργα τέχνης, με την απόλυτη απουσία καλού ή κακού γούστου. Με αυτόν τον τρόπο έχτισε το δρόμο για την εννοιολογική τέχνη και το έργο τέχνης που ήταν στην 'υπηρεσία του μυαλού'.¹

Ο Duchamp έθεσε ένα υπερβατικό πλαίσιο μέσα απ' το οποίο η τέχνη επιχειρεί να ξεφύγει από τις απαιτήσεις που είχαν τεθεί μέχρι τότε για το ίδιο της το περιεχόμενο. Η χρήση της τεχνικής του Readymade από την NSK, αν και είναι εμφανής σε πολλά σημεία του έργου της, είναι ιδιαίτερα καθοριστική στη δημιουργία του 'Κράτους στο Χρόνο'. Στο Κράτος της NSK τη θέση του καθημερινού αντικειμένου παίρνει το ίδιο το Κράτος, ως το πιο δυναμικό σύμβολο 'καθεστώτος'.

Το κράτος ορίζεται ως μια οργανωμένη πολιτική οντότητα που κατέχει το μονοπώλιο της χρήσης νόμιμης εξουσίας σε μια καθορισμένη γεωγραφική περιοχή. Αυτά μπορεί να αντιστοιχούν σε εθνικά κράτη, υποεθνικά κράτη, ή πολυεθνικά κράτη. Ένα κράτος συνήθως περιλαμβάνει ένα σύνολο οργανισμών οι οποίοι έχουν τη δικαιοδοσία να φτιάχνουν και να επιβάλλουν τους κανόνες εκείνους οι οποίοι κυβερνούν τον πληθυσμό μιας κοινωνίας μέσα σε συγκεκριμένα γεωγραφικά όρια.²

Μπορούμε να καταλάβουμε, από τον παραπάνω ορισμό, ότι ένα κράτος αφορά ουσιαστικά την οργάνωση των υπηκόων, και των σχέσεων τους με το ίδιο, σε μια γεωγραφική περιοχή. Δηλαδή, τα όρια που καθορίζουν ένα κράτος και τους υπηκόους του, γίνονται ταυτόχρονα και κοινή βάση για την ανάπτυξη σχέσεων μεταξύ τους - το κοινό έθνος υπάρχει στο default* των σχέσεων τους. Αν θεωρήσουμε πως ο χώρος είναι

σχεσιακό ζήτημα, δηλαδή πλάθεται μέσα από τις ανθρώπινες συμπεριφορές, αυτός ο ίδιος χώρος του κράτους μπορεί να μεταφερθεί και να αναπαρασταθεί από τα άτομα, που έχουν αυτό ακριβώς το κοινό, και εκτός των ορίων του. Αντιλαμβανόμαστε λοιπόν, ότι το Κράτος στην περίπτωση της NSK αντιμετωπίζεται σαν ιδέα, που μπορεί να συνδέεται εξ' αρχής με τον ίδιο το χώρο, αλλά που μέσα από την εμπειρία έχει καταφέρει να αποσπαστεί από το θεμελιώδες του στοιχείο και να αποτελέσει ένα Readymade αντικείμενο.

ⁱ Το Κράτος NSK ιδρύθηκε το 1992 και στόχος του ήταν μια παγκόσμια κοινωνία βασισμένη, όχι σε εδαφικές ή οικονομικές αρχές, αλλά σε αισθητικές και σκέψεις. Όπως αναφέραμε και στην ιστορική επισκόπηση, το κράτος της Σλοβενίας, πάνω στο οποίο βασίστηκε και το Κράτος της NSK, έχει περάσει από πολλούς μετασχηματισμούς. Σε αυτή την περίοδο που τα απολυταρχικά κράτη διαλύονταν και τα εθνικά κράτη αναδύονταν, η NSK ξεκίνησε να αναλογίζεται το δικό της κράτος στο χρόνο και όχι στο χώρο [sic]. Έχοντας ως αφορμή την σκόπιμη θόλωση 'κράτους' και 'κουλτούρας' στο μετα-σοσιαλιστικό πλαίσιο της Σλοβενίας, το 'Κράτος στο Χρόνο' επιχειρήσει να αποκαλύψει αυτήν ακριβώς την κρυμμένη σύνδεση. Η ιστορική στρατηγική της NSK εξαρτώταν από την ανάδειξη της κοινής απειλής και της δελεαστικότητας των καθεστώτων με τα οποία ασχολούνταν. Στις αφηγήσεις που αρνούνται την πιθανότητα πολιτισμικής καταπίεσης από το καπιταλιστικό κράτος, η κίνηση της NSK εμφανίζεται σαν μια συμβολική πρόκληση. Έτσι, δημιουργεί ένα κράτος το οποίο συμβολίζει την θεσμοθετημένη παρουσία των συμβολισμών και των τεχνουργημάτων του κράτους σε ένα πολιτισμικό πλαίσιο, ακολουθώντας το πρωτότυπο, που αφορά τις πολιτικές και πολιτισμικές σχέσεις που είχαν δομηθεί στη Σλοβενία.³

Πολίτες του Κράτους NSK είναι τα μέλη των ομάδων που τη συγκροτούν με το καθένα να αναλαμβάνει συγκεκριμένο ρόλο^{2*} μέσα σ' αυτό, όπως και στην ίδια την ομάδα. Το σώμα του νεοσύστατου κράτους προέρχεται από το 'συντακτικό εικόνων, μουσικών και θεατρικών κειμένων' που είχαν σχηματίσει τη Gesamtkunstwerk της NSK, ήδη από την ίδρυση της. Η Gesamtkunstwerk, ως προοίμιο του Κράτους NSK, είχε λειτουργήσει σαν εναλλακτικό σχέδιο δράσης στην περίπτωση ατονίας του Σλοβενικού κράτους, ώστε να το αντικαταστήσει με μια καθολική καλλιτεχνική μορφή. Αυτό το πετυχαίνει μέσω αυτής

ακριβώς τη συμπλοκή των μέσων, που γίνονται ένα όλον, υπερβαίνουν τη δεδομένη σειρά των πραγμάτων και καταφέρνουν να εκθέσουν ένα ευρύ φάσμα κωδικών κυριαρχίας.⁴ Παρ' όλο, λοιπόν που το Κράτος στο Χρόνο δημιουργήθηκε μόνο στον απόηχο της διάσπασης της Γιουγκοσλαβίας, και μοιάζει σαν να είναι μια απάντηση σε αυτή, μπορούμε να κατανοήσουμε πως ήταν μια έκβαση ενός συνόλου έργου, το οποίο ήταν κι αυτό αποτέλεσμα των συνθηκών παραγωγής του. Η συλλογική εργασία, που υπήρξε μια από τις βασικότερες δημιουργικές δυνάμεις της NSK, έδωσε τη δυνατότητα σε μια μικρή ομάδα ατόμων να προβάλλει και να πραγματοποιήσει εγχειρήματα, όπως η δημιουργία ενός εικονικού κράτους.

Η NSK σε όλα τα έργα της αλληλεπιδρά με τον απολυταρχισμό, την εθνική ιστορία και ιστορία τέχνης, την πνευματική και πολιτική εξουσία και τη μουσική βιομηχανία. Το Κράτος στο Χρόνο είναι το σύμβολο των καθεστώτων και η πιο δραματική υλοποίηση όλων των παραπάνω σχέσεων. Μέσα από το βίωμα των πιο τραυματικών στιγμών του Σλοβενικού έθνους, η NSK αντλεί όλες αυτές τις ουτοπικές-δυστοπικές ενέργειες για την αναπαράσταση και επανανοηματοδότησή τους. Το κράτος που λειτουργεί σαν ένα Readymade αντικείμενο, είναι το σημαίνον της κυριαρχίας στην προσέγγιση της NSK. Τα σημαίνοντα και τα ιδεώδη που προσφέρει, μετατρέπονται στα εννοιολογικά και αισθητικά μέσα που χρησιμοποιούνται για την ίδρυση του Κράτους στο Χρόνο.⁵ Η NSK προχωρά σε ένα διαμελισμό και ανακεφαλαίωση του μοτίβου του κράτους, για να το χρησιμοποιήσει ως Readymade, και έτσι απελευθερώνει τη δυνατότητα του να λειτουργήσει ως ένα υπερβατικό πλαίσιο μέσα απ' το οποίο η ίδια η τέχνη που το παράγει μπορεί να ξεφύγει από τις απαιτήσεις του καθεστώτος. Όπως και ο bricoleur, η NSK επιχειρεί να δημιουργήσει 'δομές μέσω γεγονότων', εντοπίζοντας μια σειρά από ετερογενείς πληροφορίες που συνθέτουν την εικόνα του κράτους και τις επανατοποθετώντας τις σε μια νέα σύνθεση η οποία παράγει νέο νόημα, το Κράτος στο Χρόνο.⁶ Αφαιρώντας το στοιχείο του χώρου, που αφορά τη γεωγραφική έκταση της Σλοβενίας, και αντικαθιστώντας το με το πιο ασαφές στοιχείο του χρόνου, μπορεί να μιλά πλέον για 'πνευματικό' χώρο, δηλαδή τη συσσώρευση των ατομικών εμπειριών ως μια νέα παραγωγική κατηγορία ερμηνείας του χώρου.

Το Κράτος στο Χρόνο περιγράφεται ως: “ένας ‘αφηρημένος οργανισμός’, ως ένα σουπρεματιστικό σώμα, εγκαταστημένο σε ένα πραγματικό κοινωνικό και πολιτικό χώρο, όπως ένα γλυπτό που περιλαμβάνει στο τσιμεντένιο σώμα του τη ζεστασιά, το πνεύμα και την εργασία των μελών του. Η NSK προσδίδει την ιδιότητα στο κράτος, όχι με βάση το χώρο, αλλά το νου, του οποίου τα όρια είναι σε μια ρευστή κατάσταση, σε συνάφεια με τις κινήσεις και μεταβολές του συμβολικού και φυσικού σώματος του...”⁷

Παρ’ όλο που το μετα-εδαφικό Κράτος της NSK έχει ως σημείο αναφοράς τις δομημένες τις σχέσεις μεταξύ πολιτικής και πολιτισμικής ζωής στη Σλοβενία, η απόσχισή του από το χώρο είναι ένα από τα σημαντικότερα του μελήματα. Με την εμφάνιση των νέων μετα-σοσιαλιστικών κρατών και τις χαοτικές συνθήκες έναρξης τους, ολόκληρη η λειτουργία της εξουσίας με την οποία είχε συνναστραφεί η NSK, από την ίδρυση της το 1980, εξαφανίστηκε ή τουλάχιστον μεταλλάχθηκε. Στα πλαίσια της αναθεώρησης της σχέσης της ομάδας με το Σλοβενικό κράτος, και το κράτος γενικότερα, στο κείμενο ‘Concepts and Relations’ αναφέρεται: “Τα εδαφικά όρια του κράτους NSK δεν μπορούν με κανένα τρόπο να εξισωθούν με τα εδαφικά όρια του πραγματικού κράτους από το οποίο προέρχεται η NSK.”⁸ Έχοντας ως βασικό στοιχείο στη δράση της, την υιοθέτηση συμπεριφορών ολοκληρωτικών καθεστώτων, μπορούν πλέον να χρησιμοποιήσουν το χαρακτηριστικό της αλαζονείας που η Erika Gottlieb περιγράφει ως “αυτή την εξωφρενική αυτοπεποίθηση ότι η σιδηρούν λογική της ιδεολογίας υπερβαίνει τους νόμους της φυσικής πραγματικότητας”⁹ Υιοθετούν, δηλαδή, αυτό που περιγράφηκε ως απολυταρχική αλαζονεία, σε τέτοιο βαθμό, που καταλήγουν να την εκτρέπουν σε μια πολιτισμική μορφή, ώστε να καθιερώσουν ένα μη εδαφικό σχηματισμό του κράτους. Αποφεύγοντας τη ‘γείωση’ μπορούν να αγνοήσουν πλήρως τους κανόνες που μπορεί να αφορούν την ίδρυση ενός κράτους χωρίς μόνιμο έδαφος. Έτσι, σε μια περίοδο αναζήτησης της Σλοβενικής ταυτότητας, η αποκάλυψη του κράτους ως ένα σύμβολο, μια ιδέα, μέσα από τον επαναπροσδιορισμό του σε ένα άλλο πλαίσιο, το μετατρέπει σε ένα έργο τέχνης που είναι αδύνατον να είναι στην υπηρεσία των κρατικών δομών, αφού έχει αποσχιστεί από το έδαφος.

Θα πρέπει σε αυτό το σημείο να αναφέρουμε ότι η NSK ενώ δεν μπήκε ποτέ στη διαδικασία να ορίσει κάποιο συγκεκριμένο χώρο για το Κράτος της, έδωσε κάποια σημεία ζωής στον πραγματικό χώρο μέσα από τη μορφή προσωρινών ‘πρεσβειών’ και ‘προξενείων’. Χαρακτηριστικά αναφέρουμε την πρεσβεία της NSK σε ένα ιδιωτικό διαμέρισμα στη Μόσχα το 1992, σε δωμάτιο ξενοδοχείου στη Φλωρεντία το 1993 και ακόμα πιο προκλητικά στην κουζίνα ενός ιδιωτικού διαμερίσματος στο Ούμαγκ της Κροατίας το 1994. Αυτή η οικειοποίηση και ανακατασκευή των συσκευών του κράτους, ενώ μοιάζει να φέρει ένα στοιχείο χλευασμού, δεν παύει να αναστατώνει τις πολιτικές νόρμες. Ανεξάρτητα όμως από αυτό, κάθε κίνηση προσωρινής ‘γείωσης’ σε τετριμμένες πραγματικότητες είχε συγκεκριμένες αναφορές που προσαρμόζονταν κάθε φορά στις δράσεις τους. Για παράδειγμα, η ‘πρεσβεία στη Μόσχα’ κάνει άμεση αναφορά στην παράδοση της ‘ArtArt’, όπου καλλιτεχνικές εκδηλώσεις στήνονταν σε ιδιωτικές οικείες ώστε να αποφύγουν τη λογοκρισία της ΕΣΣΔ, καθώς και στην αρχική αναντιστοιχία μεταξύ των φιλοδοξιών και των πόρων πολλών ‘νέων’ (μετά το 1989) Ευρωπαϊκών κρατών, που εξαναγκάζονταν να ασκούν διπλωματία μόνο μέσα από οικιακές εγκαταστάσεις. Στο ‘προξενείο της κουζίνας’ στο Ούμαγκ, οι Irwin οδήγησαν αυτή τη διαδικασία στο έπακρο, επιλέγοντας μια τοποθεσία που η Marina Gržinić υποστηρίζει ότι είναι από τη φύση της ‘σκανδαλώδης’, προκαλώντας προκαταλήψεις σχετικά με την ‘κατάλληλη’ τοποθεσία, όχι μόνο της διπλωματίας, αλλά και της κουλτούρας.¹⁰ Οι επιλογές αυτών των τόσο ανεπίσημων τοποθεσιών για την εγκατάσταση, έστω και προσωρινή, υψηλά υφιστάμενων γραφείων, εισάγουν ένα βαθμό παραλογισμού, με αποτέλεσμα να καθίσταται προβληματική κάθε απόπειρα ανακεφαλαίωσης του ‘Κράτους στο Χρόνο’ σαν έργο σε σχέση με τις μεγαλειώδεις, κατά τ’ άλλα, εκδηλώσεις του. Είναι ακόμα μια κίνηση που αφαιρεί τη δυνατότητα καθορισμού χώρου και έρχεται αντιμέτωπη με τις συμβατικές αντιλήψεις του τι σημαίνει κράτος. Το Κράτος στο Χρόνο απο-υλοποιείται και επανα-υλοποιείται κατά βούληση, χωρίς να ακολουθεί ένα συγκεκριμένο πατερν και επιβεβαιώνει κάθε φορά τη ρευστότητα στην οποία έχει βασιστεί.

“Αν και για την NSK η ιστορία και η πολιτική ήταν τα τούβλα και το τσιμέντο του κράτους τους, οι ίδιοι φαίνονται ανεπηρέαστοι από οποιοδήποτε συγκεκριμένο δόγμα.”¹¹

Η NSK με το έργο της 'Κράτος στο Χρόνο' γίνεται η απόλυτη καταγραφείας του πραγματικού χώρου, όπως αυτός βιώνεται μέσα από τις σχέσεις που δημιουργούν η ιστορία και η πολιτική. Καταφέρνει, μέσα από αυτή την εμπειρία, να σπάσει το δεσμό μιας τόσο μαζικά παραδεδομένης γνώσης σε σχέση με το χώρο και τα εδαφικά όρια από τα ίδια. Όλες οι δράσεις της σχετικά με αυτό το project, ενισχύουν αυτήν ακριβώς τη διάθεση θόλωσης ή αφαίρεσης των ορίων, χρησιμοποιώντας τις ίδιες σχέσεις εναρμονισμένες σε ένα συλλογικό σύστημα που το κατέστησαν δυνατό. Το 'Κράτος στο Χρόνο' μας δίνει τη δυνατότητα να μιλήσουμε για το χώρο ως έννοια, αφού μέσα από τις εμπειρίες που αποτυπώνονται από τις σχέσεις που δημιουργούμε μέσα σε αυτόν, μπορούμε να τις επανανοηματοδοτήσουμε σε νέα πλαίσια και να αναπαράστασήσουμε τον ίδιο χώρο στην εννοιολογική ή πνευματική σφαίρα, της οποίας η ρευστότητα μας απελευθερώνει από όποιους δεσμούς θεωρούσαμε δεδομένους. Χαρακτηριστική εφαρμογή αυτής της λογικής έχει αποτελέσει η ηλεκτρονική έκδοση της κυβέρνησης της Εσθονίας, γνωστή και ως e-Estonia. Ιδρύθηκε το 1997, επέτρεψε στους υπηκόους της να καταθέσουν φορολογικές δηλώσεις από το 2000 και μετά και επιτρέπει πλέον στους Εσθονούς να παραλαμβάνουν ιατρικές συνταγογραφήσεις, αποτελέσματα εξετάσεων, να υπογράφουν έγγραφα, ακόμα και να ψηφίζουν, ενώ επιτρέπει σε ξένους επισκέπτες να γίνουν e-κάτοικοι, όλα online. Φυσικά, παρά όλες τις διευκολύνσεις που μπορεί να προσφέρει μια online κυβέρνηση, δεν παύουν να δημιουργούν ένα πραγματικό ρίσκο όταν συγκεντρώνουν τα πάντα σε μια πλατφόρμα, αν και η διευθύνων σύμβουλος του e-Estonia ισχυρίζεται ότι το σύστημα ψηφοφορίας δεν έχει χακαριστεί ποτέ. Η Helen Margetts, καθηγήτρια κοινωνιολογίας και internet στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, αναφέρει: "Το Amazon είναι απλά ένα website, σωστά? Όταν σκέφτεσαι το Amazon, δε σκέφτεσαι κτίρια. Σκέφτεσαι κτίρια όταν σκέφτεσαι την κυβέρνηση? Μάλλον όχι."¹² Η αρχιτεκτονική είναι άμεσα συνδεδεμένη ιστορικά με την πρόκληση δέους και την ανάδειξη της επιβλητικότητας μιας εξουσίας. Η ψηφιοποίηση μιας κυβέρνησης και η μεταφορά όλων των λειτουργιών από κτίρια-τοπόσημα σε ηλεκτρονικές βάσεις δεδομένων, αφαιρεί όλη αυτή τη μνημειακότητα που εκπέμπουν κάποιοι χώροι της πόλης, και καθιστούν εμφανή την εξουσία. Το Readymade της εξουσίας μεταφέρεται από ένα συνειδητά πολύ εμφανές σημείο σε ένα πολύ καλά κρυμμένο, από το οποίο μπορεί να επιβληθεί ακόμα πιο αποτελεσματικά μέσα από ένα φαινομενικά αλάνθαστο αυτοματοποιημένο σύστημα.

iii

* ως default αναφέρεται η προεπιλεγμένη επιλογή που υιοθετείται από ένα πρόγραμμα ηλεκτρονικού υπολογιστή ή άλλο μηχανισμό, όταν δεν καθορίζεται εναλλακτική λύση από τον χρήστη ή τον προγραμματιστή

^{2*} Μέσα στην κοσμολογία του εικονικού κράτους, οι Laibach έχουν το ρόλο των ιδεολόγων/ πολιτικών, οι IRWIN είναι οι καλλιτέχνες του κράτους και η θεατρική ομάδα, γνωστή πλέον ως Cosmokinetic Theatre Noordung, λειτουργεί σαν ενός είδους εκκλησία.

1. Tomkins, C.,(1998), *Duchamp: A Biography*, New York: Henry Holt and Company,p. 158
2. <https://el.wikipedia.org/wiki/Κράτος> [πρόσβαση: 18/01/2017]
3. Monroe, A.(2005,), *Interrogation Machine*, London: The MIT Press, p. 248
4. Badovinak,Z., (2015), In: NSK: From Kapital to Capital, Catalogue
5. Eda Cufer & IRWIN (1992), *Concepts and Relations*, In: IRWIN. Zemljopis Vremena / Geography of Time, Catalogue, Umag, 1994
6. Levi – Strauss, C. (1997), *Άγρια Σκέψη*, μτφρ. Ε. Καλπουρτζή, Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση
7. Eda Cufer & IRWIN (1993), *NSK State in Time*, In: IRWIN. Zemljopis Vremena / Geography of Time, Catalogue, Umag, 1994
8. ό.π.
9. Gottlieb, E., *The Orwell Conundrum: A Cry for Despair or Faith in the Spirit of Man?*, Ottawa: Carleton University Press,1992, p. 50
10. Gržinić, M., *Transcentrala of Exorcism*, in Irwin, Zemljopis vremena
11. Predictions of Fire, 1996, [Video], Michael Benson, USA
12. Lufkin, B., *Could Estonia be the first digital country?*, <http://www.bbc.com/future/story/20171019-could-estonia-be-the-first-digital-country> [πρόσβαση: 17/10/2017]



Ⓛ (Πάνω) Αφίσα της NSK για το Κράτος στο χρόνο, (Κάτω) Διαβατήρια του Κράτους NSK (1992)



Ⓜ (Πάνω) Επιγραφή της Πρεσβείας στη Μόσχα, (Κάτω) Οι Irwin τοποθετούν τη σημαία του Κράτους της NSK έξω από την Πρεσβεία στη Μόσχα, (1992)




e-estonia story solutions showroom it sector news e-residency ³


we have built a digital society and so can you

Named 'the most advanced digital society in the world' by Wired, ingenious Estonians are pathfinders, who have built an efficient, secure and transparent ecosystem that saves time and money. e-Estonia invites you to follow the digital journey.

[LEARN HOW](#)

 REPUBLIC OF ESTONIA
e-Residency


Home [Become an e-resident](#) Start a company Run a company FAQ News



Become an e-resident

The Republic of Estonia is the first country to offer e-Residency, a government issued digital identity that empowers entrepreneurs around the world to set up and run a location-independent business.

[APPLY](#)



Home [Become an e-resident](#) Start a company Run a company FAQ News

e-Residents can



Establish a company online

- Start a company 100% online from anywhere in the world
- Access business banking and online payment service providers, such as PayPal
- Be the full owner of your company. No local director needed



Manage remotely

- Sign and authenticate documents anywhere
- Encrypt and send documents securely. No more scanning and posting!
- Easily declare taxes online



Achieve location independence

- Continue operating your company online while traveling
- No need to re-establish your company after moving abroad
- Focus on your passion, not paperwork

iii Snapshot από την πρώτη σελίδα του e-estonia, (2017)

Επίλογος

Διανύουμε μια σειρά από στιγμές της ιστορίας, όπου τα όρια μεταξύ κουλτούρας και εξουσίας, επικοινωνίας και καταναλωτισμού, όγκου και αξίας, πραγματικού και πλασματικού, κ.ο.κ. δεν είναι άμεσα διακριτά και αναδεικνύονται σαν μια συνολική οντότητα χώρου - κουλτούρας - καθεστώτος. Η εμπειρία, η επέμβαση και τα αντανάκλαστικά που συντελούν το σχεδιασμό του χώρου καλούνται να ξεπεράσουν την παραδοσιακή εφαρμογή τους και να συνολικοποιηθούν, ώστε να καταφέρουν να αγγίξουν αυτή την οντότητα. Η επαναφορά σε βασικές σταθερές που ανακυκλώνονται στην ιστορία της ανθρωπότητας, μπορεί να λειτουργήσει τουλάχιστον σαν μια βάση από την οποία μπορούμε να αντλήσουμε εργαλεία σχεδιασμού ώστε να τα επαναφέρουμε στο σήμερα. Θα πρέπει να ξεκαθαριστεί ότι η σύγκριση που γίνεται για τη Νέα Ενιαία Κουλτούρα δεν αφορά ένα απολυταρχικό δόγμα, αλλά την αντανάκλαση αυτού, η οποία στην ουσία αφορά την απάντηση σε μια κοινά βιωμένη καταπιεστική κατάσταση μέσα από την παραγωγή πολιτισμού. Ακόμα κι αν δεν βρεθήκαμε ποτέ στη Σλοβενία, όλες αυτές τις στιγμές που οδήγησαν στη δημιουργία της NSK, μπορούμε να βρούμε πολλές κοινές αναφορές. Είτε αυτές αφορούν το τραύμα της ταυτότητας, είτε το θόλωμα των ορίων, είτε ακόμα και την απόλυτη ταύτιση με ένα καθεστώς ή την τέχνη ή μια κουλτούρα. Όλες οι δράσεις της NSK, όχι μόνο αναγνώριζαν αυτές τις προβληματικές, αλλά απευθύνονταν άμεσα σε αυτές. Στην εμμονή ανάδειξης μιας 'καθαρής' εθνικής ταυτότητας, απάντησαν με assemblage συμβολισμών και θεωριών, ακολουθώντας μια διεπιστημονική προσέγγιση. Στη γενιά της τηλεόρασης και τη γέννηση του hyper-visual ανθρώπου, που αρνούταν να δει τη συναλλαγή μεταξύ κουλτούρας και καθεστώτων, απάντησαν με λεκτική, ηχητική και οπτική βία. Στην απώθηση των τραυμάτων της ιστορίας και της πολλαπλασιαζόμενης ταυτότητας, απάντησαν με αποξένωση και ανοικειότητα. Στο όνειρο ενός ανεξάρτητου έθνους, που προσπαθούσε να αποδείξει πόσο διαφορετικό ήταν από τις προηγούμενες δικτατορίες, απάντησαν με ένα μη-έθνος, μη-χώρο, αλλά χρόνο και σχέσεις. Όπως οι Σλοβένοι προσπαθούσαν να γίνουν Σλοβένοι, έτσι και ο user προσπαθεί να γίνει ο υπεράνθρωπος που θα ανήκει στην υπερκοινωνία στην οποία θα κινείται υπερκινητικά αντίστοιχα με τη δομή του νέου υπερχώρου της Νέας Ενιαίας Κουλτούρας. Τα εργαλεία που εντοπίζουμε δεν προτείνονται, αλλά ακολουθούν τα

αντανακλαστικά προσαρμογής των οργανισμών σε νέα περιβάλλοντα, όπως προστάζει η φυσική ιστορία. Ακριβώς αυτά τα χωρικά και χρονικά όρια που προκαλούνται, προωθούνται ακόμα περισσότερο με διεπιστημονικές προσεγγίσεις σχεδιασμού. Η αδυναμία λογικής αντίληψης του διττού χώρου και κατ' επέκταση σχεδιασμού αυτού, οδηγεί στο σχεδιασμό για το ίδιο το σώμα του user, ώστε να προσαρμοστεί σε αυτόν. Η αποδοχή της ευτελούς φύσης, ακόμα και, του τεχνολογικά εξελιγμένου ανθρώπου γίνεται μέσα από την απόκτηση αιώνιας ψηφιακής ψυχής, διαγράφοντας συμπεριφορές, τελετουργίες, αλλά και πραγματική έκταση χώρου. Και η εξουσία από άμεσα αντιληπτή με το δέος που προσφέρει η αρχιτεκτονική στην υπηρεσία της, περνά από το σοσιαλισμό στη Σλοβενία και σε όλη την Ευρώπη, και γίνεται αθώο application, όπως το messenger, το twitter και το instagram, μέσω μιας νέας αρχιτεκτονικής, στην προοδευτική παγκόσμια κοινωνία της Νέας Ενιαίας Κουλτούρας.

Θα ήθελα να πω ένα μεγάλο ευχαριστώ κατ' αρχάς στους γονείς μου που με στηρίζουν σε όλες τις στιγμές της ζωής μου. Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω τον Γιώργο Παρμενίδη για τις πολύτιμες συμβουλές του για αυτή την έρευνα. Δεν θα μπορούσα να ξεχάσω και το Γιώργο Ρυμενίδη που μου έδωσε γραφιστικές και θεωρητικές συμβουλές, την Κωνσταντίνα Μπαρτσώκα και τη Φωτεινή Ξύδη-Χυσάφη για την παρέα στο διάβασμα και τη Μαριάννα Ταυλοπούλου που με έσωσε δίνοντας τεχνική υποστήριξη σε ένα πολύ δύσκολο σημείο της έρευνας.

Βιβλιογραφία

Αχείμαστος, Μ. (1998), *Μορφές Νοηματοδότησης του Κοινωνικού Πράττειν: Ιδεολογία, Κουλτούρα, Φαντασία*, Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών (95)

Badovinak, Z., (2015), In: *NSK: From Kapital to Capital*, Catalogue

Baudrillard, J., (2008), *The Perfect Crime*, London: Verso

Βιριλιό, Π. (2004), *Πανικόβλητη πόλη: Το αλλού αρχίζει εδώ*, Αθήνα: Νησίδες

Βιριλιό, Π. (2000), *Πληροφορική Βόμβα*, Θεσσαλονίκη : Νησίδες

Blanco, L., (1969), "Gego: Reticularéa", L. B. Larsen(edit.), *Documents of Contemporary Art: Networks*, Cambridge, London: MIT Press, Whitechappel Gallery

Buhler, C. (2009), *Irwin & Neue Slowenische Kunst (NSK)*, Ohio: Contemporary Collections

Γιαουτζή, Μ., Καυκαλάς, Γ. (επιμέλεια) (1977), *Η πόλη στο κεφαλαϊκοκρατικό σύστημα*, Αθήνα: Οδυσσέας

Čufer, E. & Irwin, (1992), "NSK State in Time", Ljubljana

Čufer, E. & Irwin (1994), *Concepts and Relations*, In: IRWIN. Zemljopis Vremena / Geography of Time, Catalogue, Umag

Davis, M. (2008), *Πέρα απ' το Blade Runner - Αστικός έλεγχος - Η οικολογία του φόβου*, Αθήνα: Futura

Davis, M. (1990), *City of Quartz - Excavating the Future in Los Angeles*, Brooklyn: Verso Books

Deleuze, G., Guattari, F.(1987), *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, London, New York: Conitnum

Deleuze, G. & Guattari, F. (1986), *Kafka: Towards a Minor Literature*, Minneapolis: University of Minnesota Press

Didi-Huberman, G., (2005), *Confronting Images*, Pennsylvania: Penn State Press

Eco, U., (1984), "The Encyclopedia as Labyrinth", L. B. Larsen(edit.), *Documents of Contemporary Art: Networks*, Cambridge, London: MIT Press, Whitechappel Gallery

Foucault, M. (1966), "Utopian Body", Jones, C. (edit.), *Sensorium: Embodied Experience, Technology and Contemporary Art*, Cambridge: MIT Press

Freud, Z., (2011), *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας*, Αθήνα: Εκδόσεις ΝΙΚΑΣ

Gottlieb, E.,(1992) *The Orwell Conundrum: A Cry for Despair or Faith in the Spirit of Man?*, Ottawa: Carleton University Press

Gow, J. & Carmichael, C., (2000), *Slovenia and the Slovenes*, London: Hurst & Co.

Gržinić, M., *Transcentrala of Exorcism*, in Irwin, Zemljopis vremena

Groys, B. (2011), *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, London: Verso

Habermas, J. (1997), *Αλλαγή της Δομής της Δημοσιότητας*, Αθήνα: Νήσος

Hardt, M. & Negri, A. (2008), "Globalization and Democracy", Negri, A. & Emery, E.(edit.), *Reflections on Empire*, Cambridge: Polity Press

Irwin, J. (1977), *Scenes*, London: Sage

Kelley, M. (2004), "Playing with dead things: On the uncanny", G.Williams (edit.), *Documents of contemporary art: The Gothic*, Cambridge, London: MIT press, Whitechapel gallery

Levi – Strauss, C. (1997), *Άγρια Σκέψη*, μτφρ. Ε. Καλπουρτζή, Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση

Μποντριγιάρ, Ζ. (1996), *Η διαφάνεια του Κακού - Δοκίμιο πάνω στα ακραία φαινόμενα*, Αθήνα : Εξάντας

Μπόρχες, Χ. Λ. (1941 [2013]), "Το Λαχείο στη Βαβυλώνα", Κυριακίδης, Α. (μτφρ.), *Χόρχε Λουίς Μπόρχες, Άπαντα Πεζά II*, Αθήνα: Πατάκης

Meštrovic, S., Letica, S., Goreta, M. (1993), *Habits of the Balkan Heart: Social Character and the Fall of Communism*, College Station: Texas A & M University Press

Monroe, A., (2005), *Interrogation Machine*, Cambridge: MIT Press

NSK ,(1991), *Neue Slowenische Kunst*, Los Angeles: AMOK BOOKS

Park, R. (1967), *On Social Control and Collective Behavior*, Chicago: Chicago University Press

Plant, S., (1997), "Shuttle Systems", L. B. Larsen(edit.), *Documents of Contemporary Art: Networks*, Cambridge, London: MIT Press, Whitechappel Gallery

Quinn, M. (1994), *The Swastika: Constructing the Symbol*, Abington: Routledge

Schwarz, R. (1997), *Metaphors and Action Schemes: Some Themes in Intellectual History*, London: Associated University Presses

Steyel, H., (2011), "Digital Debris: Spam and Scam", L. B. Larsen(edit.), *Documents of Contemporary Art: Networks*, Cambridge, London: MIT Press, Whitechappel Gallery

Τα παιδιά της γαλαρίας, (2001), «Εξευγενίζοντας» τους πληβείους, (ΟΡΙΣΜΕΝΕΣ) διαδικασίες «κυριοποίησης», *Τα παιδιά της γαλαρίας*, (15)

Thom, F. (1989), *Newspeak: The Language of Soviet Communism*, London: Claridge Press

Thomson, M., (1993), *A Paper House: The End of Yugoslavia*, London:Vintage

Tomkins, C.,(1998), *Duchamp: A Biography*, New York: Henry Holt and Company

Φρόυντ, Σ. (2009), *Το ανοίκειο*, μτφρ. Ε.Βαϊκούση, Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον

Urban Anarchy, (2010), *Αθήνα Ανοχύρωτη Πόλη : Χωρική Ανάλυση της εξέγερσης του Δεκέμβρη 2008*, Θεσσαλονίκη: Urban Anarchy

Vodopivec, P.(1994), "Seven Decades of Unconfronted Ambiguities: The Slovene and Yugoslavia", Benderley, J. &Kraft, E. (edit.), *Independent Slovenia*, New York: St. Martin's Press

Ηλεκτρονική Βιβλιογραφία & Αρθογραφία

Ambrosino, B., (2016), *Facebook is a growing and unstoppable digital graveyard* <http://www.bbc.com/future/story/20160313-the-unstoppable-rise-of-the-facebook-dead>

Galeon, T., Reedy, C. (2017), *Kurzweil Claims That the Singularity Will Happen by 2045*, <https://futurism.com/kurzweil-claims-that-the-singularity-will-happen-by-2045/>

GameOver, (2014), *Επιστήμη και Μεταφυσική: όταν η τεχνολογία ανασταίνει την θεολογία*, <http://gameoversite.gr/2014/07/07/επιστημη-και-μεταφυσικη-οταν-η-τεχνολογία/>

Κράτος, <https://el.wikipedia.org/wiki/Κράτος>

Lufkin, B.,(2015), *Could Estonia be the first digital country?*, <http://www.bbc.com/future/story/20171019-could-estonia-be-the-first-digital-country>

Nurmenniemi, J., (2015), *Sensory Adaptation Devices: Press Release*, <https://www.artsy.net/show/sade-tuomas-a-laitinen-slash-sensory-adaptation-devices>

Responsible Gaming, <https://www.opapcsr.gr/prostateuoume-tous-paiktes-mas/>

Tarì, M. & Vanni, I. (2005), *Η Ζωή και τα Πάθη του Πρεκάριου*, *Fiberculture Journal*, <http://five.fiberculturejournal.org/fcj-023-on-the-life-and-deeds-of-san-precario-patron-saint-of-precarious-workers-and-lives/>

Ταυτότητα, <https://el.wiktionary.org/wiki/ταυτότητα>

Thread, <http://whatis.techtarget.com/definition/thread>

Kervandjian, M. (2014), *Gego's Reticulárea: Transcending Space and Time*, <http://artbooks.yupnet.org/2014/02/17/gegos-reticularea-transcending-space-and-time/>

Πανεπιστημιακές Εργασίες

Κολοβός, Ι.(2013), *Νεανικές υποκοουλτούρες και συγκρότηση κοινωνικής ταυτότητας: Η περίπτωση των πανκ στην Αθήνα, 1979-2013*, Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας

Μίχα, Ε.,(2013) *Η Μαζική Κουλτούρα και οι Σύγχρονες ερμηνείες του Δημόσιου Χώρου*, Διδακτορική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Φιλμογραφία

Laibach Interview, 1983, [Video], TV-Tednik, Slovenia

Predictions of Fire, 1996, [Video], Michael Benson, USA

Spam, 1970, [Video], Monty Python, UK

Πηγές Εικόνων (με σειρά εμφάνισης)

Φέσσα, Ε. (2010), *Η Αθήνα στο δεύτερο ήμισυ του 20ού αιώνα* [Φωτογραφία]. από <http://www.greekarchitects.gr/gr/αρχιτεκτονικες-ματιες/η-αθήνα-στο-δεύτερο-ήμισυ-του-20ού-αιώνα-id2707>

Davis, M. (1987), 'Chinatown', *Part Two? The 'Internationalization' of Downtown Los Angeles* [Φωτογραφία] από NLR I/164, <https://newleftreview.org/I/164>

Tarbell, J., (2003), *Paths I* [Φωτογραφία] από <http://www.complexification.net/gallery/machines/paths01/>

Stuart, M. (2017) *Google Pixel 2: All the products Google announced today*, [Φωτογραφία] από <http://www.businessinsider.com/google-pixel-2-home-clips-products-announced-event-2017-10>

Άγνωστο (1956), *Motorola Ad*, [Φωτογραφία] από <https://textarthistory.com>

Άγνωστο (1957), *Elvis Presley Fans*, [Φωτογραφία] από <https://www.elvispresleymusic.com.au/pictures/1957-september-1-sicks-stadium.html>

Άγνωστο (1969), *Anti war movement Washington*, [Φωτογραφία] από <http://www.npr.org/2011/04/15/135391188/whatever-happened-to-the-anti-war-movement>

Τουρκοβασίλης, Γ., (1983), *Το πανκ συγκρότημα Γενιά του Χάους, στη Σοφίτα, στην Πλάκα*, [Φωτογραφία] από http://freedomgreece.blogspot.gr/2014/04/blog-post_28.html

Henry Dreyfuss Associates, (1974), *Humanscale* [Φωτογραφία] από <https://thefunambulist.net/architectural-projects/architectural-theories-a-subversive-approach-to-the-ideal-normalized-body>

Reddit, (2017), *Flair*, [Διάγραμμα] από <https://www.reddit.com/r/blackmirror/>

Monty Python (1970), *Spam*, [Video] από <https://www.youtube.com/watch?v=anwy2MPT5RE>

Άγνωστο (1931), *Frankenstein's Monster*, [Φωτογραφία] από <http://www.abc.net.au/radionational/programs/ockhamsrazor/6014798>

The Matrix (1999), *The Matrix*, [Video] από <https://www.youtube.com/watch?v=8PVeLqWnaXk>

Black Mirror (2011), *Fifteen Million Merits*, [Video] από <https://www.youtube.com/watch?v=7tMXKQdc5ZM>

Alexander, J. (2017), *How a Rick and Morty joke led to a McDonald's Szechuan sauce controversy*, [Φωτογραφία] από <https://www.polygon.com/2017/10/12/16464374/rick-and-morty-mcdonalds-szechuan-sauce>

Άγνωστο (2017), *Apple Genius Bar*, [Φωτογραφία] από <http://appleiphonenew.com/apple-genius-bar/#>

Roddewig, M. (2012), *Hitler's odd appeal to German youth* [Φωτογραφία] από <http://www.dw.com/en/hitlers-odd-appeal-to-german-youth/a-16410476>

Pokorn, D. (1984), *Irwin, Scipion Nasice Sisters Theatre*, [Φωτογραφία] από <http://nsk.mg-lj.si/>

Laibach Archive (1984), *Laibach*, [Φωτογραφία] από <http://nsk.mg-lj.si/>

NSK (2015), *From Kapital to Capital*, [Πίνακας] από <http://times.nskstate.com>

NSK (2013), *NSK State Dacha*, [Πίνακας] από <http://times.nskstate.com>

NSK (1986), *Organigramm*, [Διάγραμμα] από <http://times.nskstate.com/nsk-from-kapital-to-capital/>

TV-Tednik (1983), *Laibach Interview*, [Video] από <https://www.youtube.com/watch?v=2ArtSJ1cQ-M>

Irwin (1991), *Communism*, [Πίνακας] από Monroe, A., (2005), *Interrogation Machine*, Cambridge: MIT Press

Irwin (1981), *The Enigma of Revolution*, [Πίνακας] από Monroe, A., (2005), *Interrogation Machine*, Cambridge: MIT Press

Irwin (1984), *NSK Logo*, [Εικόνα] από <http://times.nskstate.com/>

Gasparini, P. (1969), *Gego: Reticulárea*, [Φωτογραφία] από <http://artbooks.yupnet.org/2014/02/17/gegos-reticulaea-transcending-space-and-time/>

Laibach Archive, (1983-1991), *Posters*, [Εικόνα] από <http://times.nskstate.com>

Laibach (1989), *Live in Belgrad*, [Video] από Predictions of Fire

Laibach (1990), *Live in Ljubljana*, [Video] από <https://www.youtube.com/watch?v=SNjRHZp-SsY&t=201s>

Laitinen, T. (2015), *Sensory Adaptation Devices*, [Φωτογραφία] από <https://www.artsy.net/show/sade-tuomas-a-laitinen-slash-sensory-adaptation-devices>

Nablocka, M. (1984), *Ressurrection*, [Φωτογραφία] από <https://www.flickr.com/>

NSK (1986), *Tatlin Monument/ Kandinsky set/ Deer installation*, [Φωτογραφία] από <http://times.nskstate.com/>

Eterni.me (2017), *Home Page* από <http://eterni.me/>

NSK (1992), *NSK State*, [Φωτογραφία] από <http://times.nskstate.com/>

Irwin (1992), *NSK Embassy Moscow* [Φωτογραφία] από <http://times.nskstate.com/>

E-Estonia (2017), *Home Page* από <https://e-resident.gov.ee/>

