Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο
Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

Έρευνα στην Αρχιτεκτονική: Σχεδιασμός-Χώρος-Πολιτισμός
Κατεύθυνση Α1: Γνωσιολογία της Αρχιτεκτονικής

Τίτλος Μεταπτυχιακής Διπλωματικής εργασίας:

- Η ζωή εν θαλάμω -
Η Camera Picta ως τόπος αναγκαίας/αδύνατης δεξίωσης του άλλου

Μπαϊρακτάρη Νικόλ

Αθήνα, Οκτώβριος, 2017

Περιεχόμενα

Εισαγωγή

- Οίκος-νόμος-εξουσία
- Δεξίωση του Άλλου-ετερότητα: Camera Picta, μία κλίνη, ένας χώρος πολλαπλής χρήσης
- Βλέμμα-μυστικό: οφθαλμός (oculus)

Κεφάλαια

- Εισαγωγή στο ζωγραφισμένο δωμάτιο (Camera Picta) ή αλλιώς στο νυφικό δωμάτιο (Camera degli Sposi).

- Οίκος-νόμος-εξουσία

i. Αρχιτεκτονική και ζωγραφική: δύο συγκοινωνούντα δοχεία

ii. Ηγεμονική κατοικία [Il principe]: το ιδιωτικό και το δημόσιο

iii. Σύντομη παρέκβαση: η απεδαφικοποίηση της εξουσίας στη σύγχρονη εποχή

iv. Η istoria ως γενεαλογία της ηγεμονίας, της μεταβίβασης της εξουσίας κ.ο.κ.

- Δεξίωση του άλλου-ετερότητα

i. Βασικές πλευρές της φιλοξενίας: υποδοχή, δεξίωση του άλλου

ii. Ταυτότητα και επανάληψη

iii. Camera degli Sposi: ένας κυβερνητικός θάλαμος

- Βλέμμα-μυστικό

i. Το βλέμμα ως συγκρότηση της υποκειμενικότητας

ii. Το πρόβλημα της υποκειμενικότητας γενικά ιδωμένο

iii. Το πρόβλημα της ανα-παράστασης και του μυστικού: απόκρυψη/εμφάνιση

iv. Η ιστορία είναι μία ιστορία βλεμμάτων: το άνοιγμα του λίκνου

- Επίλογος: Ο εγκιβωτισμός του απείρου και ο δρόμος προς τη Modernité

Εισαγωγή

Γενικά ιδωμένο, το θέμα προς πραγμάτευση της παρούσας μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας προκύπτει από το ειδικό ερευνητικό ενδιαφέρον μου α) για το πώς η ένθεση επιτοίχιων ζωγραφικών αναπαραστάσεων μεγάλης κλίμακας στον εσωτερικό αρχιτεκτονικό χώρο, κυρίως ηγεμονικών κατοικιών κατά την εποχή της Αναγέννησης, μετασχηματίζει κυριαρχικά τον τελευταίο και β) για το πώς η σύμπλεξη αυτών των δύο πολιτισμικών τεχνολογιών εντός των αστικών/ηγεμονικών κατοικιών λειτουργεί ως μηχανισμός *τοπο-σήμανσης* του υπό προϋποθέσεις *προσ-βάσιμου*, αλλά κατ' ουσίαν *ά-βατου* χαρακτήρα του Νόμου ως φορέα της εξουσίας. Αυτή η τελευταία εννοιολόγηση του τόπου εξουσίας του Νόμου ως «υπό προϋποθέσεις προσ-βάσιμου» και ταυτοχρόνως «κατ' ουσίαν ά-βατου» αποτελεί ένα σημαντικό κομμάτι της εργασίας μου, καθ' ότι προβληματοποιεί το μείζον θέμα της δεξίωσης/αποκλεισμού του άλλου.

Με το επίρρημα «κυριαρχικά» αυτό που εννοείται εδώ δεν είναι η μονομερής κυριαρχία της ζωγραφικής επί του εσωτερικού αρχιτεκτονικού χώρου, η υπαγωγή ή η καθυπόταξη του τελευταίου στην πρώτη, αλλά το πώς η ζωγραφική αναπαράσταση στη σύζευξή της, την συν διαπλοκή της και την αλληλεπίδρασή της με τον εσωτερικό αρχιτεκτονικό χώρο συγκροτεί ένα διατακτικό μηχανισμό σύλληψης (dispositifs) και διαμόρφωσης του βλέμματος και της εμπειρίας-βίωσης του ίδιου του χώρου εν γένει. Η επένδυση τέτοιων εσωτερικών αρχιτεκτονικών χώρων ηγεμονικών κατοικιών κατά την Αναγέννηση δεν αποτελεί απλά και μόνο μία πρακτική ή ένα φαινόμενο απλής αισθητικής τάξεως. Απεναντίας υπερβαίνει το πεδίο της αισθητικής ενατένισης και απόλαυσης, αναλαμβάνοντας έναν ρόλο διαμορφωτικό που αγγίζει τον πυρήνα του στοιχείου του *πολιτικού* εν γένει. Αυτό το στοιχείο του *πολιτικού* ως έννοια είναι άμεσα συνυφασμένο με τους διατακτικούς μηχανισμούς (dispositifs) για τους οποίους έγινε λόγος μόλις παραπάνω και στους οποίους οφείλουμε εξ αρχής να επιμείνουμε για λίγο προκειμένου να αποσαφηνίσουμε τη σημασία τους.

Ο γαλλικός όρος *dispositif,* ο οποίος επιλέγεται εδώ να μεταφραστεί ως διατακτικός μηχανισμός σύλληψης, είναι ένας τεχνικός όρος τον οποίο επινόησε ο Michel Foucault και ο οποίος διαδραματίζει σημαίνοντα ρόλο στην γενικότερη στρατηγική της φουκωικής σκέψης κυρίως από τα μέσα της δεκαετίας του ’70 και μετά οπότε και ο Γάλλος διανοητής στρέφει το ενδιαφέρον του ολοένα και περισσότερο προς αυτό που ο ίδιος αποκαλεί «κυβερνητικότητα ή τρόποι

διευθέτησης, διακυβέρνησης των ανθρώπων». Πιο συγκεκριμένα ο Foucault ορίζει τον όρο dispositif, σε μία συνέντευξή του το 1977 με τίτλο «Η ομολογία της σάρκας», αναφέροντας τα εξής: *«αυτό το οποίο προσπαθώ να συλλάβω μ' αυτό τον όρο είναι, πρώτον, ένα εντελώς ετερογενές σύνολο που αποτελείται από λόγους, θεσμούς, αρχιτεκτονικές μορφές, ρυθμιστικές αποφάσεις, νόμους, διοικητικά μέτρα, επιστημονικές αποφάνσεις, φιλοσοφικές, ηθικές και φιλανθρωπικές προτάσεις – κοντολογίς, τόσο το ειπωμένο όσο και το μη ειπωμένο. Αυτά είναι τα στοιχεία του dispositif. Το ίδιο Το ίδιο το dispositif είναι ένα dispositif σχέσεων που μπορούν να εγκαθιδρυθούν ανάμεσα σ' αυτά τα στοιχεία. Δεύτερο, αυτό που προσπαθώ να προσδιορίσω σ' αυτό το dispositif είναι ακριβώς η φύση της σύνδεσης που μπορεί να υπάρχει σ' αυτά τα ετερογενή στοιχεία. Έτσι, ένας συγκεκριμένος λόγος μπορεί να φιγουράρει τη μια στιγμή ως πρόγραμμα ενός ιδρύματος, και την άλλη μπορεί να λειτουργεί ως μέσο δικαιολόγησης ή απόκρυψης μια πρακτικής που η ίδια παραμένει σιωπηλή, ή ως μια δευτερεύουσα επανερμηνεία αυτής της πρακτικής, ανοίγοντάς της ένα νέο πεδίο ορθολογικότητας. Με δυο λόγια, ανάμεσα σ' αυτά τα στοιχεία, είτε είναι δια-λογικά (discursive) είτε είναι μη δια-λογικά, υπάρχει ένα είδος αλληλεπίδρασης, αλλαγών θέσης και τροποποιήσεων λειτουργίας οι οποίες μπορούν να ποικίλλουν πολύ. Τρίτο, με τον όρο dispositif αντιλαμβάνομαι ένα είδος –θα λέγαμε– σχηματισμού που η ύψιστη λειτουργία του σε μια δεδομένη ιστορική στιγμή είναι να ανταποκρίνεται σε μια επείγουσα ανάγκη. Επομένως το distositif έχει μια δεσπόζουσα στρατηγική λειτουργία. Αυτή η λειτουργία θα μπορούσε να είναι, για παράδειγμα, η εξής: η αφομοίωση ενός κυμαινόμενου πληθυσμού που είναι ενοχλητικός για μια ουσιαστικά μερκαντιλιστική (εμποριοκρατική) οικονομία: υπήρχε εκεί μια στρατηγική επιταγή που λειτούργησε σαν μήτρα για ένα dispositif που βαθμιαία ανέλαβε τον έλεγχο ή την καθυπόταξη της τρέλας, της ψυχικής ασθένειας και της νεύρωσης*[1]».

Πραγματευόμενος την προέλευση και αποκρυστάλλωση του τεχνικού όρου dispositif στο έργο του Foucault, ο Giorgio Agamben[2] διευρύνει και ταυτόχρονα εξειδικεύει ακόμη περισσότερο τη σημασία του γράφοντας, πως το dispositif είναι ένα apparatus (συσκευή), ένας διατακτικός μηχανισμός ο οποίος «έχει κατά κάποιον τρόπο την ικανότητα να αιχμαλωτίζει, να συλλαμβάνει, να προσανατολίζει, να προσδιορίζει, να σφυρηλατεί, να ελέγχει και να διασφαλίζει τις χειρονομίες, τις

[1] Michel Foucault, *Η μικροφυσική της εξουσίας*, μετάφραση/επιμέλεια: Λίλα Τρουλινού, εκδόσεις: Ύψιλον, 2005, σελ. 131-132.
[2] Giorgio Agamben, *What is an Apparatus?* μετάφραση: David Kishik & Stefan Pedatella, εκδόσεις: Stanford University Press, 2009.

συμπεριφορές, τις γνώμες ή τους λόγους των ανθρωπίνων όντων»[3]. Ο όρος λοιπόν αυτός δεν περιορίζεται συνεπώς στις φυλακές, στα ψυχιατρικά άσυλα, στο panopticon, στα σχολεία, στα εργοστάσια, στις πειθαρχικές και δικαστικές πρακτικές, των οποίων η σύνδεση με την εξουσία είναι κατά μία έννοια προφανής, αλλά επεκτείνεται και σε οποιοδήποτε άλλο πράγμα ή πρακτική που μπορεί να προκαθορίσει ένα γίγνεσθαι (την αντίληψη, το βλέμμα κοκ.). Συνεπώς, σύμφωνα με αυτή τη δεύτερη επεξεργασμένη από τον Agamben εκδοχή του φουκωικού *dispositif*, ένας διατακτικός μηχανισμός μπορεί να είναι οτιδήποτε το οποίο σε συνδυασμό με άλλα μέσα, τεχνικές και πρακτικές προσδιορίζουν το εύρος και το φάσμα των μορφών που μπορεί να προσλάβει κάτι. Έχει σημασία να υπογραμμιστεί εδώ ότι αυτοί οι διατακτικοί μηχανισμοί μπορεί να είναι ρηματικοί (discursive), όσο και μη ρηματικοί. Μπορούν δηλαδή να ανάγονται τόσο στην τάξη του λόγου (όπως π.χ. το δίκαιο, το σύνταγμα, την εκπαίδευση κτλ.), όσο και σε τάξεις πέραν του λόγου. Οι διατακτικοί μηχανισμοί μπορεί να είναι αρχιτεκτονικοί, αναπαραστατικοί, αντιληπτικοί κοκ.

Θα πρέπει να έχει γίνει αντιληπτό πλέον ο λόγος για τον οποίο η έννοια του «διατακτικού μηχανισμού σύλληψης» διαδραματίζει κεντρικό ρόλο στην συγκεκριμένη ερευνητική εργασία: οι χώροι που επιχειρώ εδώ να αναλύσω και να παρουσιάσω συνιστούν τέτοιους αστερισμούς διατακτικών μηχανισμών σύλληψης του αισθητηριακού αντιληπτικού μηχανισμού. Η οργάνωση του εσωτερικού αρχιτεκτονικού χώρου στη συν διαπλοκή της με της μεγάλης κλίμακας ζωγραφικές αναπαραστάσεις, στην Camera picta του Mantegna λόγου χάρη που αποτελεί και το κεντρικό παράδειγμά μου, αιχμαλωτίζει, διαμορφώνει, καθορίζει, προσανατολίζει, παγιδεύει την αντίληψη και το βλέμμα του θεατή μέσα σ' ένα ιστό αφηγήσεων, οι οποίες ιστουργούνται γύρω από τις έννοιες του *πολιτικού*, της *εξουσίας* και του *μυστικού* στην επαφή του με την ετερότητα, τον *άλλο* ο οποίος εισερχόμενος στο χώρο της ζωγραφισμένης κάμαρας του Mantegna μετατρέπεται σε παρατηρητή και ταυτόχρονα παρατηρούμενο-άθυρμα ενός αναπαραστατικού παιχνιδιού και τεχνάσματος.

Από τα αμέσως παραπάνω προκύπτουν κάποιοι βασικοί άξονες γύρω από τους οποίους θα περιστραφεί το κυρίως σώμα ανάλυσης του παραδείγματός μου (το έργο Camera picta του Mantegna στο παλάτι των Gonzaga στη Μάντοβα). Αυτοί οι

[3] Giorgio Agamben, *What Is An Apparatus?* Stanford University Press, 2009, σελ. 14.

άξονες η αναλυτική θεματοποίηση των οποίων θα ακολουθήσει στα επόμενα κεφάλαια μπορούν να προσδιοριστούν ως εξής: **εισαγωγή στην Camera delgi Sposi**, **οίκος-νόμος-εξουσία**, **δεξίωση του άλλου-ετερότητα**, **βλέμμα-μυστικό**. Αυτοί οι άξονες βρίσκονται σε άμεση συνάφεια ο ένας με τον άλλο, οδηγούν με τρόπο φυσικό ο ένας στον άλλο, ο καθένας αποτελεί προέκταση του άλλου, συμπεριεχόμενοι όλοι στον τρόπο με τον οποίο ο συγκεκριμένος εσωτερικός αρχιτεκτονικός χώρος της Camera picta συνδιαπλέκεται με τις αινιγματικές ζωγραφικές αναπαραστάσεις που τον κοσμούν, παράγοντας έτσι ένα συνολικό αισθητικό εφέ που εμβυθίζει τον αντιληπτικό μηχανισμό του θεατή στο περιβάλλον της ιστορίας του χώρου.

1ος άξονας: Ο**ίκος-νόμος-εξουσία**

Είναι κάτι παραπάνω από αυτονόητο και προφανές ότι η προβληματοποίηση του τρίπτυχου οίκος-νόμος-εξουσία προκύπτει άμεσα από τη φύση και την ίδια τη λειτουργία του συγκεκριμένου αρχιτεκτονικού χώρου που λαμβάνεται εδώ ως κεντρικό παράδειγμα: ένα ιστορικά φορτισμένο δωμάτιο-εσωτερικός χώρος μίας ηγεμονικής κατοικίας. Τι πιο εύλογο από την ανάγνωση ενός τέτοιου τόπου μέσα από το παραπάνω τρίπτυχο. Αυτός ο τύπος ανάγνωσης συνδέεται με μία γενική οντολογία του *οίκου*, του νόμου-νομής και της εξουσίας, η οποία προχωράει πολύ πέρα από τα όρια που θέτει το παράδειγμά μας και αγγίζει την περιοχή της –ευρύτερα εννοούμενης– βιοπολιτικής διάστασης της ουσιωδώς χωρικής ύπαρξής μας μέσα στον κόσμο. Από αυτή τη σκοπιά, τόσο ο πρώιμος[4] Heidegger του *Είναι και Χρόνος*[5], όσο και ο ύστερος Heidegger, ο οποίος στρέφεται προς μία σύλληψη του *είναι* σε συνάφεια με το ζήτημα της τεχνικής και της τεχνολογίας[6] ως μέσων ιδιοποίησης-ελέγχου του έμβιου και άσκησης ισχύος, αποτελούν πολύτιμα εργαλεία για τη σύλληψη και θεματοποίηση των εννοιών που μας απασχολούν εδώ. Ούσα θεμελιωδώς χωρική, προσδεμένη σε ένα έδαφος, εν-τοπισμένη πάντοτε σε ένα χωροχρόνο, η εν τω κόσμο ύπαρξη λαμβάνει την ουσία της μέσα από πρακτικές διευθέτησης της ίδιας της χωρικότητάς της, μέσα από τις στρατηγικές και τις τακτικές διασφάλισης αυτής της χωρικότητας. Όλες αυτές οι πρακτικές, στρατηγικές και τακτικές δεν αποτελούν απλά τεχνάσματα επιβίωσης και διατήρησης της ύπαρξης,

[4] Hubert Dreyfus & Mark Wrathall (ed.), *A companion to Heidegger*, Wiley-Blackwell, 2007.
[5] Θεόδωρος Παναγιώτης, *Εισαγωγή στο Είναι και Χρόνος: Φαινομενολογική ερμηνεία και ανάλυση της Προκαταρκτικής Υπαρκτικής Αναλυτικής*, Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα, εκδόσεις: Κάλλιπος, 2015.
[6] Martin Heidegger, *The Question Concerning Technology and Other Essays*, μετ. William. Lovitt, New York: Harper and Row, 1977.

αλλά τεχνικές που προσδιορίζουν το βαθύτερο ιστορικό *είναι* της. Εδώ ο όρος τεχνική είναι άμεσα συνυφασμένος με την έννοια της ιστορικότητας, καθώς οι εκάστοτε τεχνικές μαρτυρούν μία διαφορετική κάθε φορά βαθμίδα στον ρου της ιστορικής εξέλιξης της ύπαρξης. Πολύ απλά, αυτό σημαίνει ότι η ανθρώπινη ύπαρξη μέσα στον κόσμο δεν έχει μία και αμετάλλακτη, υπερβατική ουσία και φύση, αλλά ότι αυτή η ουσία και φύση της είναι προϊόντα της ιστορικής διαμόρφωσής της, άμεσα συναρτώμενα από τις εκάστοτε τεχνικές που επιτρέπουν στην ύπαρξη να εγκαθιδρύει τον εαυτό της πάνω σ' ένα υπαρκτικό έδαφος που την νοηματοδοτεί. Όλες οι καθημερινές «υποθέσεις» της εν τω κόσμο ύπαρξης *λαμβάνουν χώρα*, συμβαίνουν εντός ενός χωροποιημένου τόπου, που έχει δια-χωριστεί, οριοθετηθεί δια μέσου μίας σειράς από ενεργήματα, πράξεις, χειρονομίες και στρατηγικές εποπτείας ενός περιβάλλοντος χώρου. Επειδή ακριβώς η ανθρώπινη ύπαρξη είναι χωροχρονικά εν-τοπισμένη, υλικά εγκατεστημένη, σωματικά γειωμένη σ' έναν περιβάλλοντα χώρο, η έννοια του *οίκου*, της κατοίκησης προηγείται της ανέγερσης του *οίκου* ως αρχιτεκτονικής κατασκευής: Η ίδια η έννοια του Dasein λόγο της ιδιότητάς του να βρίσκεται εν-τω-κόσμο, να είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με ένα περιβάλλον, συνεπάγεται ένα έδαφος.

Ο *οίκος* (με την ευρύτερη και πιο αφηρημένη έννοιά του) υφίσταται ήδη από τη στιγμή που το καρτεσιανό εκτατό ανθρώπινο σώμα, δηλαδή το σώμα που εκτίνεται στο χώρο και πατάει σ' ένα έδαφος στρέφει το βλέμμα του προς το περιβάλλοντα χώρο προκειμένου να τον εποπτεύσει. Ακόμη και οι νομάδες λαοί της στέπας, της ερήμου κοκ. Από καιρού εις καιρών σταθμεύουν, προσωρινά εγκαθίστανται, προσωρινά διακόπτουν την ροϊκότητα της κίνησής τους, προσανατολίζονται, εποπτεύουν, χαράζουν νέες πορείες εκκινώντας πάντοτε από ένα σημείο, ακόμη και αν αυτό είναι πάντοτε μεταβαλλόμενο και εν κινήσει. Για τους εγκατεστημένους λαούς, αγρότες και κτηνοτρόφους, είναι πασιφανές πως κάτι τέτοιο αποτελεί την πλέον θεμελιώδη συνθήκη της ύπαρξής τους. Σε αυτούς τα πάντα ξεκινούν και τελειώνουν από και προς τον κατοικούμενο, «δαμασμένο», διευθετημένο, οργανωμένο χώρο της καθημερινής διαβίωσης και της παραγωγής. Αυτό που προτείνεται λοιπόν εδώ είναι μία εννοιολόγηση του *οίκου* προγενέστερη της υλοποίησής του ως αρχιτεκτονικού οικοδομήματος[7]. Η ανθρώπινη ύπαρξη, επειδή

[7] Όταν λέμε ότι η έννοια του οίκου, του κατοικείν προηγείται της αρχιτεκτονικής έννοιας του οίκου, εννοούμε ότι το Dasein είναι ένα σώμα, ένα αρχιτεκτόνημα, έχει δηλαδή μία εκτατότητα στο χωροχρονικό έδαφος στο οποίο ίστανται, καταλαμβάνει ένα εδαφικό τώρα. Θα μπορούσαμε να

ακριβώς φέρει ένα σώμα, επειδή ακριβώς είναι ένα σώμα, φέρει, συνεπάγεται αναπόφευκτα και αναγκαία έναν *οίκο*, ως τόπο μιας ταυτότητας που βρίσκεται από τη γέννηση μέχρι και το θάνατό της διαρκώς σε άμεση επαφή μ' έναν κόσμο ετεροτήτων.

Κατ' αυτήν την έννοια όπως έχει επισημάνει με πολύ σαφή τρόπο ο Felix Guattari[8], η ανθρώπινη ύπαρξη είναι εξ' υπαρχής, εκ φύσεως ανοικτή προς κάθε είδους κοσμικές ροές, προς τα πιο ποικίλα και διαφορετικά πεδία ετερότητας. Αυτή η πολυσήμαντη και ποικιλοτρόπως εννοούμενη ετερότητα είναι που προϋποθέτει και καθιστά δυνατή την ύπαρξη του *οίκου*. Ο *οίκος* είναι μία περιοχή ταυτοτική, ένας τόπος ταυτότητας (μέσα στον οποίο η ύπαρξη είναι ταυτόσιμη με τον εαυτό της) πάντοτε σε επαφή και αντιδιαστολή με την ετερότητα, το εκτός *οίκου*, το μη εποπτεύσιμο, το ανεξέλενκτο, το απρόβλεπτο, το άλλο, που γι' αυτό ακριβώς το λόγο πρέπει να ελεγχθεί, να προβλεφθεί, να αντιμετωπιστεί, επειδή ακριβώς την επικαθορίζει. Στην αρχιτεκτονική κάνουμε λόγο για πρόσοψη του κτιρίου, για προσόψεις κατοικιών. Η ίδια αυτή η έννοια της πρόσοψης, η έννοια ότι το κτίριο έχει ένα «πρόσωπο», δεν μαρτυρεί άραγε αυτή τη σχέση μετωπικότητας του *οίκου* ως κλειστή στον εαυτό της οντότητας προς ένα έξω και ωστόσο ανοικτής, εκτεθειμένης

ωθήσουμε την παραπάνω μεταφορά ακόμη πιο μακριά και να σκεφτούμε λόγου χάρη μία άλλη που μας έρχεται ήδη από την αρχαιότητα και ενισχύθηκε με τον χριστιανισμό, καθώς σε αυτήν το σώμα αναφέρεται ως «οίκος της ψυχής», «οίκος της νόησης», «οίκος των αισθήσεων». Αυτή η «έδρα» του σώματος, η στοιχειακή δηλαδή αρχιτεκτονική μορφή του σώματος, θα μπορούσε να συμπεριλάβει παραδείγματα όπως τον άνθρωπο του Βιτρούβιο του Leonardo da Vinci ή το Modulor του Le Corbusier. Αν σκεφτούμε το ίδιο παράδειγμα με όρους νευροβιολογίας, θα μπορούσαμε να πούμε ότι αυτό ο «οίκος» έχει ανοίγματα, περάσματα, παράθυρα, εισόδους και εξόδους (input-output), διατρέχεται δηλαδή από αισθητηριακούς μηχανισμούς, οι οποίοι λαμβάνουν τα εξωτερικά ερεθίσματα, τα οργανώνουν, τα επεξεργάζονται και αντιδρούν αναλόγως.

Ο τρόπος επικοινώνησης αυτού του αρχιτεκτονήματος, εν προκειμένω του σώματος, του οργανισμού εν συνόλω σε σχέση με το περιβάλλον του διακατέχεται από μία διπλή κίνηση: κατοικούμε μέσα σε ένα περιβάλλον που ονομάζεται οίκος, αυτό εγγράφεται μέσα σε ένα ευρύτερο περιβάλλον λ.χ. το αστικό, το τελευταίο με τη σειρά του εγγράφεται σε ένα ευρύτερο γεωγραφικό περιβάλλον, το γεωγραφικό σε ένα ακόμη πιο ευρύ περιβάλλον σε αυτό της βιόσφαιρας (στο οργανικό δηλαδή περιβάλλον της ζωής πάνω στον πλανήτη) κ.ο.κ. Αναφερόμαστε σε χωρικότητες όπου η μία βρίσκεται, κατοικεί μέσα στην άλλη. Τα τελευταία αναφέρθηκαν προς αποφυγήν παρεξήγησης, δεδομένου ότι αναφέρομαι στο σώμα ως την πιο στοιχειακή μορφή αρχιτεκτονήματος πριν την ανέγερση οποιουδήποτε αρχιτεκτονικά θεμελιωμένου οικίσματος, δεν θα μπορούσα να κυριολεκτώ, εφόσον είναι αρκετά δύσκολο να αποφανθεί κανείς για το ποιο προηγείται ποιού, καθώς ναι μεν το σώμα είναι μία στοιχειώδης μονάδα σε σχάση με τα άλλα περιβάλλοντα, αλλά ταυτοχρόνως είναι και προϊόν τους. Αυτό όμως που επιχειρώ να διατυπώσω εδώ όταν αναφέρω ότι το σώμα ως οίκος προηγείται της αρχιτεκτονικής των κτιρίων, είναι ότι χρειάζεται πρωτίστως ένα σώμα, που να διαθέτει ένα εγκέφαλο προκειμένου να σκεφτεί, να εννοιολογήση και να δημιουργήσει τα υπόλοιπα περιβάλλοντα, όπως λόγου χάρη το οικιακό. Αυτή η γλωσσική διαδικασία είναι που επιτρέπει στο πολιτισμικά διαμορφωμένο ανθρώπινο ον την όποια διάκριση: ο άνθρωπος μπορεί να παρατηρήσει και άρα να «διαχωρίσει» τον εαυτό του από το περιβάλλον του (π.χ. χτίζοντας κατοικίες), προκειμένου να το καταστήσει κατανοητό.

[8] Felix Guattari, *Chaosmosis: An Ethno-Aesthetic Paradigm*, Indiana University Press, 1995, σελ.118.

σε ένα έξω, μία τάξη ετερότητας, το μη οικείο, το ξένο; Οι παραπάνω σκέψεις δεν αποτελούν φυσικά μία πλήρη ανάλυση των εννοιών που μας απασχολούν εδώ. Αποτελούν μία απλή εισαγωγή και ένα προβληματισμό σε σχέση με το τρίπτυχο οίκος-νόμος-εξουσία, το οποίο όπως προείπα θα αναλυθεί εκτενέστερα σε αντίστοιχο κεφάλαιο της εργασίας. Πρόκειται για πολύ γενικές, προκαταρκτικές σκέψεις σχετικά με το εσωτερικό νήμα που συνδέει την έννοια του *οίκου* (ως τόπου υπαρκτικής συνοχής και ταυτότητας της ύπαρξης) με τις έννοιες του νόμου/νομής και της εξουσίας (ως πρακτικών οικειο-ποίησης και ελέγχου του μη οικείου).

Ωστόσο οφείλω να σημειώσω πώς τα παραπάνω, παρ' ότι προκαταρκτικά και γενικής φύσεως, πρόκειται να αποτελέσουν τη βάση για την προβληματοποίηση όλων αυτών των ζητημάτων σε σχέση με το παράδειγμα που μας απασχολεί εδώ, δηλαδή τον εσωτερικό αρχιτεκτονικό χώρο της Camera Picta του Mantegna στην ηγεμονική κατοικία των Gonzaga στη Μάντοβα. Πώς μεταφράζονται οι έννοιες οίκος-νόμος-εξουσία στο συγκεκριμένο χώρο; Πώς αυτός ο χώρος μπορεί να προσφέρει υλικό και έδρα για την πραγμάτευση αυτών των εννοιών; Η απάντηση σε αυτά τα ερωτήματα είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τους δύο ακόλουθους γενικούς άξονες γύρω από τους οποίους οργανώνεται αυτή η εργασία.

2ος άξονας: Δεξίωση του άλλου-ετερότητα

Camera Picta, μία κλίνη, ένας χώρος πολλαπλής χρήσης: Η Camera degli Sposi, γνωστή και ως Camera Picta έχει αναμφίβολα αποτελέσει αντικείμενο ενός μεγάλου αριθμού εκτενών μελετών, προερχόμενων κατά κύριο λόγο από το γνωστικό πεδίο της ιστορικοθεωρητικής μελέτης της τέχνης της Αναγέννησης. Είναι επίσης γνωστό πως ο συγκεκριμένος αρχιτεκτονικός χώρος, επενδυμένος με τις μεγάλης κλίμακας τοιχογραφίες 360 μοιρών που τον κοσμούν, αποτελεί ένα από τα κορυφαία δείγματα ψευδαισθησιακής ζωγραφικής αναπαράστασης, η οποία δημιουργεί ένα εφέ εμβύθισης της αισθητηριακής αντίληψης του επισκέπτη, ένα εφέ το οποίο επιτείνεται από τον περίφημο οφθαλμό (oculus), μία τεχνητή, ζωγραφισμένη οπή-άνοιγμα στο κέντρο του θόλου του δωματίου, που γεννά στον θεατή ένα αίσθημα ανάληψης, αναρρόφησής του προς τα πάνω, σωματικής αποϋλοποίησης. Οι επιτοίχιες ζωγραφικές συνθέσεις αναπαριστούν μία ιστορική στιγμή από το μακρύ πολιτικό βίο του οίκου των Gonzaga, η οποία, όχι αδικαιολόγητα, έχει χαρακτηριστεί αινιγματική, δυσερμήνευτη. Όλα τα πραγματολογικά στοιχεία τα οποία αφορούν στο αρχιτεκτονικό και το ζωγραφικό κομμάτι του παραδείγματός μας, εκτίθενται

αναλυτικά στο πρώτο κεφάλαιο που ακολουθεί ευθύς αμέσως μετά την εισαγωγή. Τα ζητήματα λοιπόν που εγείρονται από την κάμαρα είναι τα εξής δύο: Πρώτον, αν και αποκαλούμενη "κάμαρα συζύγων" (Camera degli Sposi), το δωμάτιο δεν χρησιμοποιήθηκε από την οικογένεια προς απόκρυψη (ως χώρος δηλαδή ερωτικής σχέσης) αλλά προς επίδειξη[9]: ως χώρος φιλοξενίας, ως αίθουσα υποδοχής υψηλά ιστάμενων πολιτικών, στρατιωτικών και θρησκευτικών προσώπων της εποχής. Με άλλα λόγια, πρόκειται για ένα άντρο, ένα λίκνο, ένα θάλαμο άμεσα συνδεδεμένο με την άσκηση πολιτικής.

Δεύτερον, περιβαλλόμενοι από ζωγραφισμένες σκηνές πολιτικού περιεχομένου, οι επισκέπτες-ξένοι επιδίδονταν στο παιχνίδι της κοινωνικής συναναστροφής και διαπραγμάτευσης, υπό τα βλέμματα αφενός του μεγάλου θεϊκού οφθαλμού, αφετέρου των αναπαριστώμενων στις τοιχογραφίες δρώντων προσώπων. Εντούτοις, η πολλαπλή αυτή χρήση το καθιστά εξ' αρχής όχι μυστικό, αλλά διάτρητο, το καθιστά ένα δωμάτιο επίδειξης. Με ποιό τρόπο μπορεί εδώ να αναγνωσθεί και να ερμηνευθεί το σχήμα του ελευσόμενου επισκέπτη-ξένου στον άβατο και ωστόσο ανοιχτό ενδότερο αρχιτεκτονικό χώρο της κάμαρας; Το Camera degli Sposi είναι ένα δωμάτιο επιτηρούμενο από τα μέσα –την ίδια την ζωγραφισμένη οροφή του–, αλλά και από τα έξω –την χρήση του χώρου αυτού καθεαυτού ως χώρου φιλοξενίας και δεξίωσης του άλλου–.

Αυτή η εννοιολόγηση του τόπου εξουσίας του Νόμου[10] ως «υπό προϋποθέσεις προσ-βάσιμου» και ταυτοχρόνως «κατ' ουσίαν ά-βατου» προβληματοποιεί το μείζον θέμα της κατοχής και κατ' επέκταση το θέμα της δεξίωσης/αποκλεισμού του άλλου, ζητήματα τα οποία αποδεικνύονται θεμελιακά στην προσέγγιση της ίδιας της ουσίας του Νόμου: ο Νόμος ως ά-βατη, μη προσβάσιμη εσωτερικότητα ωστόσο εξωτερικά εφαρμόσιμη. Αυτός ο παράδοξος χαρακτήρας του Νόμου ως α-φιλόξενου τόπου φιλοξενίας του άλλου εγείρει μία σειρά από επιμέρους ζητήματα, τα οποία θα αναλυθούν εκτενέστερα στο τρίτο κεφάλαιο της εργασίας.

3ος άξονας: Βλέμμα-μυστικό

Ο οφθαλμός (oculus): Αυτό που παρατηρεί κανείς στις πολυάριθμες φιγούρες στους τοίχους της Camera Picta είναι ότι βλέπουν σε εντελώς διαφορετικές

[9] Πέπη Ρηγοπούλου, «Σύννεφα, παγίδες, μηχανές», περιλαμβάνεται στο: *Τέσσερα κείμενα για την Camera Degli Sposi*, σελ.54.
[10] Jacques Derrida, *Περί φιλοξενίας: Η Αν Ντυφουρμαντέλ προσκαλεί τον Ζακ Ντερριντά να απαντήσει*, μετάφραση: Βαγγέλης Μπιτσώρης, επιμέλεια: Αν Ντυφουρμαντέλ, εκδόσεις: εκκρεμές, 2006.

κατευθύνσεις χωρίς, όμως, να διασταυρώνουν ποτέ τα βλέμματά τους. Ο θεατής, από την άλλη μεριά, βλέπει όχι μόνο ό, τι βλέπει αλλά και ό, τι βλέπεται. Βλέπει να βλέπεται ό,τι βλέπει και βλέπεται. Για πρώτη φορά γίνεται ορατός ο διχασμός ανάμεσα στο βλέμμα και στο υποκείμενο της παράστασης, ανάμεσα στο υποκείμενο και την παράσταση. Το παιχνίδι με το βλέμμα του θεατή και των ζωγραφισμένων φιγούρων υπήρξε κυρίαρχο μοτίβο στην ψευδαισθησιακή ζωγραφική της Αναγέννησης, η οποία ενέθετε το βλέπον υποκείμενο στο χώρο της παράστασης, εντός της, διχάζοντάς το την ίδια στιγμή σε βλέποντα και βλεπόμενο, δέκτη αυτής και μετέχοντα σε αυτήν, διαρρηγνύοντας έτσι την κλασική άκαμπτη διάκριση του μέσα (της αντίληψης) και του έξω (των αισθητηριακών παραστάσεων) και αναδεικνύοντας την ανοίκεια φύση του βλέμματος ως κάποιου πράγματος που υπερβαίνει την περιοχή της οφθαλμικής όρασης, μετατιθέμενο σε έναν ενδιάμεσο χώρο μεταξύ του υποκειμένου και του εαυτού του, του υποκειμένου και των άλλων, του υποκειμένου ως άλλου, αλλά και μεταξύ γης και ουρανού, όπως συμβαίνει στην περίπτωση της Camera, στην οποία ο οφθαλμός-θόλος εντείνει την (ψευδ)αίσθηση ενός μη εποπτεύσιμου ύψους ή Υψηλού, ενός ασύλληπτου, διαφεύγοντος την αντίληψη κοσμολογικού μεγέθους, το οποίο ο θεατής βλέπει να τον κοιτάζει. Μόνο που το βλέμμα αυτού του οφθαλμού δεν κοιτάζει απλά. Είναι το βλέμμα του μεγάλου Άλλου, ακόρεστο, αδηφάγο, διαλυτικό: απορροφά τον θεατή, τον καταπίνει, τον αναρροφά κατακόρυφα προς πάνω, ενώ την ίδια στιγμή και παραδόξως τον καθηλώνει στο έδαφος, θέτοντας έτσι (με αυτή τη διπλή κίνηση απόσπασης και καθήλωσης) υπό κρίση την εδαφικότητά του, τον τόπο όπου αυτός (ο θεατής) ίσταται, κατά μία έννοια την ταυτότητά του. Από τα παραπάνω προκύπτει το εξής βασικό ερώτημα, το οποίο μένει να ερευνηθεί περαιτέρω στο τέταρτο κεφάλαιο της διπλωματικής: Πώς αρθρώνεται η αναπαράσταση στον χώρο της κάμαρας μέσα από αυτόν τον ιστό χειρονομιών και βλεμμάτων και πώς ο θεατής υποκειμενοποιείται;

Η βασική αναπαριστώμενη σκηνή-δράση είναι ένα ιστορικό ίχνος μιας πραγματικής σκηνής που έλαβε χώρα (η μεταβίβαση της εξουσίας από τον πατέρα στον υιό), αλλά η δύναμη που το παρήγαγε (το γράμμα, η επιστολή), παραμένει άγνωστη: ναι μεν βλέπουμε, αλλά το περιεχόμενό της το αγνοούμε. Αυτή η χειρονομία επίδοσης μιας επιστολής, η οποία αποτελεί το επίκεντρο της αναπαράστασης, με την έννοια ότι όλη η αφήγηση πλέκεται γύρω από αυτήν, διανοίγει μία ολόκληρη προβληματική γύρω από τη σχέση της αναπαράστασης και του μυστικού, της αναπαράστασης του μυστικού, της αναπαράστασης ως μυστικού.

Κάθε έννοια του αινίγματος, κάθε έννοια του μυστικού προϋποθέτει μια ουσία η οποία είναι φευγαλέα. Το μυστικό στην περίπτωση της κάμαρας εισάγεται στον βαθμό που υπάρχει μία αφήγηση στην αναπαράσταση (η αναπαριστώμενη σκηνή), αλλά αυτό που αφηγείται αυτή η αφήγηση, δεν δίνεται άμεσα στην αντίληψη (το γράμμα): Με λίγα λόγια, η ουσία της αναπαριστώμενης σκηνής μένει να διερευνηθεί, να ερμηνευτεί, να αποκρυπτογραφηθεί από το θεατή, ο οποίος μετά την έλευσή του στον χώρο εμπλέκεται ενεργητικά σε αυτό το δίκτυο σημασιών, σε αυτόν τον αφηγηματικό ιστό που πλέκουν τα βλέμματα προκειμένου να ανακαλύψει αυτό που μέσα στην αναπαράσταση αποσύρεται αποκρυπτόμενο.

Αυτή η δομή η οποία προσδιορίζει τις έννοιες του αινίγματος και του μυστικού, συνιστά από ιστορική σκοπιά επίσης, την πλέον κεντρική δομή ενός ολόκληρου συστήματος σκέψης και πολιτισμού: του ιουδαιο-χριστιανικού και της θεμελιακή σε αυτόν απαγόρευσης της αναπαράστασης του προσώπου του Θεού. Σε αυτή τη μορφή του μονοθεϊσμού, όπως και σε άλλες (αυτή του Ισλαμισμού), η ουσία του θείου, προκειμένου να κοινωνηθεί, οφείλει να ενσαρκωθεί (στη μορφή του υιού λόγου χάρη), να προσλάβει μία εξωτερική μορφή, να εμφανιστεί, την ίδια ακριβώς στιγμή που η ίδια παραμένει καθ' αυτό κρυμμένη, απροσπέλαστη, άμορφη, αθέατη. Όλες σχεδόν οι εννοιολογήσεις μας του αινίγματος και του μυστικού, όπως επίσης και αυτές του νόμου και της εξουσίας, προκύπτουν από και παραμένουν προσδεμένες σε αυτήν την πυρηνική, αρχέτυπη δομή της ταυτόχρονης εμφάνισης-απόκρυψης[11].

[11] Δημήτρης Γκινοσάτης, «Θεολογία της εικόνας», περιλαμβάνεται στο: *Το άντρο της φαινομενικότητας-Από τα ομοιώματα της κλασικής αισθητικής στα μοντέλα ψηφιακής προσομοίωσης*, Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών: DOI 10.12681/eadd/24383, Αθήνα, 2008.

Κεφάλαιο 1ο: Εισαγωγή στο ζωγραφισμένο δωμάτιο (Camera Picta) ή αλλιώς στο νυφικό δωμάτιο (Camera degli Sposi).

Στην αρχαιολογική μελέτη με τίτλο *The rediscovery of antiquity: the role of the artist*[12], η Claudia Cieri Via (Ιταλίδα ιστορικοθεωρητικός με ειδίκευση στην Αναγεννησιακή τέχνη του 15ου και 16ου αιώνα) μας πληροφορεί σχετικά με την ιστορία του κτιρίου της οικογένειας των Gonzaga, αλλά και σχετικά με την ανάθεση της Camera degli Sposi στον Andrea Mantegna. Το Castello di San Giorgio χτίστηκε στα τέλη του 15ο αιώνα από τον αρχιτέκτονα της εποχής ονόματι Bartolino da Novara. Προκειμένου ο περίγυρος, οι παρατρεχάμενοι του πάπα να έχουν τη δυνατότητα να φιλοξενούνται στο σύμπλεγμα του γοτθικού παλατιού, ο Λουδοβίκος ο δεύτερος παρήγγειλε στον Luca Fancelli (1430-1495) έναν Φλωρεντίνο αρχιτέκτονα, ο οποίος είχε μετακινηθεί στη Μάντοβα γύρω στο 1450, να εκμοντερνίσει τους εσωτερικούς χώρους του μεσαιωνικού καστέλου (Castello) με σκοπό να το μετασχηματίσει σε κατοικήσιμο χώρο για την αυλή της οικογένειας Gonzaga.

Την χρονιά του παπικού συμβουλίου (1459-1460) ο ουμανιστής Μαρκήσιος Λουδοβίκο Gonzaga (1412-1478) προσκαλεί τον Mantegna στη Μάντοβα, ο οποίος δεν είχε φτάσει ακόμη τα τριάντα του χρόνια, έναντι υψηλής αμοιβής προκειμένου να εργαστεί στην αυλή του ως ζωγράφος. Γεννημένος στη βόρεια Ιταλία, στην περιφέρεια της Πάδοβας, σύγχρονος του Piero della Francesca, του Giovanni Bellini και του Sandro Botticelli, ο Andrea Mantegna (1431- 506) ξεχωρίζει στην ιστορία της τέχνης ως ο δραματικότερος των ζωγράφων του ιταλικού Quattrocento[13] (15ου αιώνα). Μετρ της οπτικής πλάνης (trompe-l' oeil[14]) και συγχρόνως αυστηρά

---

[12] *The Rediscovery of Antiquity: the Role of the Artist*, Danish studies in Classical Archeology, ACTA HYPERBOREA 10, edited by: Jane Fejfer, Tobias Fischer-Hansen, Annette Rathje, Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen, 2003, σελ. 327,328.

[13] Περίοδος κατά την οποία επιβάλλεται στον καλλιτέχνη να συγκαλύπτει ψευδαισθησιακά (με τη χρήση του βάθους και της σκιάς), το γεγονός ότι η ζωγραφική είναι εγγραφή ενός πεπερασμένου δισδιάστατου υλικού χώρου, φωτισμένου από ένα πραγματικό φώς/αντικείμενο, το οποίο παρατηρείται και συνάμα κατασκευάζεται από ένα υποκείμενο (υλικότητα) που έχει αποδεσμευτεί από την κεντρική προοπτική και ανασυσταίνεται ως μέρος του οπτικού πεδίου.

[14] Αυτό το είδος της οπτικής πλάνης (*trompe-l' oeil*), χρησιμοποιούσας στην Αναγέννηση οι Ιταλοί ζωγράφοι στα τέλη του Quattrocento. Αναβίωσε από τον καλλιτέχνη της πρώιμης Αναγέννησης Andrea Mantegna κατά το δεύτερο ήμισυ του Quattrocento (15ο αι.). Η τεχνική αυτή εφαρμόζεται σε τοίχους και σε οροφές δωματίων και είναι γνωστή στα Ιταλικά ως di sotto in su (from below upward) που σημαίνει «από πάνω προς τα κάτω», ή ως quadrature (ορίζεται έτσι κυρίως από τον 17ο αι. και δώθε ως μία μορφή [Gesamtkunstwerk] συλλογικού έργου τέχνης που συμπεριλαμβάνει την αρχιτεκτονική, τη ζωγραφική και τη γλυπτική), και δηλώνει το ψευδαισθησιακό «άνοιγμα» των τειχών. Είναι εκείνα τα σημεία της ζωγραφικής τα οποία στέκονται ακριβώς πάνω από τον θεατή και με τη βοήθεια της προοπτικής και του σημείου φυγής δημιουργούν ένα παιχνίδι μεταξύ των ορίων της

ρεαλιστής, κατάφερε, μέσα κι από την υποστήριξη της μαντοβάνικης οικογένειας των Gonzaga, στην αυλή της οποίας υπηρέτησε και έζησε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του από το 1460 μέχρι και τον θάνατό του το 1506, να επιβληθεί ως ένας από τους επιφανέστερους ζωγράφους της εποχής του. Εν προκειμένω, από το 1465 έως το 1474 ο Mantegna διακόσμησε το δωμάτιο που βρισκόταν εντός του πυργίσκου Castello di San Giorgio, την περίφημη δηλαδή Camera degli Sposi, η οποία ήταν αρχικά γνωστή ως Camera picta (depincta ή dipinta), ενώ αυτή η σημαντική ανάθεση από την οικογένεια των Gonzaga, όπως μας πληροφορεί ένας άλλος ιστορικός και κριτικός τέχνης, ο Michele Cordaro μέσα από το δοκίμιό του με τίτλο *La Camera degli Sposi di Andrea Mantegna*[15], η Camera picta θεωρείτο το πιο όμορφο και το πιο καινοτόμο ζωγραφισμένο δωμάτιο της εποχής του.

Αναλυτικότερα, το Παλάτι των Δόγηδων (Ducal Palace) αποτελεί μία ομάδα κτιρίων στην Μάντοβα, Λομβαρδία της βόρειας Ιταλίας, το οποίο χτίστηκε μεταξύ του 14ου και 17ου αιώνα, κυρίως από την αριστοκρατική οικογένεια των Gonzaga με την ιδιότητα της βασιλικής κατοικίας τοποθετημένη στην πρωτεύουσα του Δουκάτου τους. Τα κτίρια συνδέονται μεταξύ τους από διαδρόμους και στοές, ενώ στο εσωτερικό τους περιλαμβάνουν μεγάλους κήπους. Ο αριθμός των δωματίων του συγκροτήματος συνολικά αριθμείται περίπου στα 500 και συνολικά καταλαμβάνει έκταση γ. 34.000 m²

Η Camera degli Sposi ήταν ένας σχεδόν κυβικός χώρος (περ. 805 εκ. Η κάθε πλευρά του) που καταλαμβάνει το υψηλότερο επίπεδο του βόρειου πυργίσκου του συγκροτήματος Castel San Giorgio, στο σύμπλεγμα του Palazzo Ducale (ή Regia), των Gonzaga στη Μάντοβα. Η κάμαρα, γνωστή κυρίως ως Camera picta (ζωγραφισμένο δωμάτιο), μετασχηματίστηκε από στρατιωτικός δημόσιος χώρος (αρχικός προορισμός υπήρξαν οι ειδικές επίσημες

εικόνας και της πραγματικότητας. Η τεχνική *trompe-l' oeil* φτάνει στο απόγειό της την εποχή της Μπαρόκ ζωγραφικής κατά τον 17^{ο} αιώνα στην Ιταλία.

[15] Michele Cordaro, *La Camera digli Sposi di Andrea Mantegna,* Accademia degli Incerti (Camera picta), Electa, 2006.

τελετές υποδοχής που έκαναν οι άρχοντες της Μάντοβας Gonzaga προς τιμήν διακεκριμένων ξένων) σε ιδιωτικός (χώρος κατοικίας της οικογένειας στα 1458-1462), ενώ τέλος, –για άγνωστους λόγους– ονομάστηκε «κάμαρα των συζύγων».

Σε αυτό το σημείο, έχει ενδιαφέρον να εξετάσουμε εν τάχει τον αρχιτεκτονικό χώρο της κάμαρα σε σχέση με την καθιδρυτική, ογκώδη μελέτη του Leon Battista Alberti *De Re Aedificatoria* (1452, Περί της οικοδομικής τέχνης), η οποία αποτελεί την πρώτη μεγάλη πραγματεία περί αρχιτεκτονικής της Αναγέννησης. Η μελέτη αυτή η οποία, σύμφωνα με τα λεγόμενα του συγγραφέα της, δεν απευθυνόταν «αποκλειστικά και μόνο στους τεχνίτες αλλά σε όλους όσοι επεδείκνυαν ενδιαφέρον στις ευγενείς τέχνες», προέκυψε έπειτα από μακροχρόνια εντρύφηση στην αρχιτεκτονική της Ρώμης, τους αρχαιολογικούς χώρους της και τα ερείπιά της, πατώντας πάνω στις βασικές γραμμές που είχε εγκαινιάσει ο Ρωμαίος αρχιτέκτονας και μηχανικός Βιτρούβιος στο *De Architectura* (Περί Αρχιτεκτονικής). Η πλήρης έκδοση της μελέτης του Alberti έλαβε χώρα το 1485, επιδρώντας διαμορφωτικά στην αρχιτεκτονική σκέψη της εποχής. Στο δεύτερο κεφάλαιο του πέμπτου από τα συνολικά δέκα βιβλία που απαρτίζουν το έργο του Alberti γίνεται λόγος για το προστώο, τους προθάλαμους, στις αυλές, τους διαδρόμους, τα ανοίγματα, στις πίσω πόρτες, στα κρυφά περάσματα και τα λοιπά ιδιωτικά διαμερίσματα των ηγεμονικών κατοικιών.

Σε αντίθεση με τις κατευθυντήριες γραμμές που δίνει στη μελέτη του για την ορθή τοποθεσία, εντός του συμπλέγματος των δωματίων της ηγεμονικής κατοικίας, τέτοιων χώρων σαν αυτούς που λαμβάνουμε εδώ ως παράδειγμά μας, η κάμαρα, όπως ανέφερα και παραπάνω, είναι τοποθετημένη στον βόρειο πυργίσκο του συγκροτήματος Castel San Giorgio, δηλαδή σε μία απομακρυσμένη γωνιά του συνόλου του κτιρίου και όχι σε κεντρικό σημείο, όπως είθισται στις περισσότερες ηγεμονικές κατοικίες της εποχής. Παρ' όλα αυτά, η κάμαρα, όπως και τα υπόλοιπα κτίρια που αναφέρει στην πραγματεία του ο Alberti, είναι ένας σχεδόν τετράγωνος, κυβικός χώρος, ο οποίος τηρεί όλες τις προϋποθέσεις που απαιτούν τέτοιου είδους χώροι διοργανώσεων ιδιωτικών συναντήσεων και δημόσιων υποδοχών: λίγες στον

αριθμό πόρτες και καλά θωρακισμένα παράθυρα προστατεύουν το εσωτερικό κατά τέτοιο τρόπο ώστε να αποφεύγονται τυχόν απρόσμενοι ή ανεπιθύμητοι επισκέπτες, καθώς και απρόσμενες διαρροές των όσων λέγονταν ή πράττονταν εντός του δωματίου. Ενδεχομένως, και σύμφωνα με τις οδηγίες του Alberti, η κάμαρα να διέθετε και μία μικρότερη μυστική πόρτα δια της οποίας ο κύριος του οίκου είχε τη δυνατότητα να δεχτεί προσωπικά μηνύματα ή να εξέλθει ο ίδιος του δωματίου δίχως να υποπέσει στην αντίληψη της οικογενείας του αν το απαιτούσαν οι περιστάσεις. Μάλιστα, ο Alberti μοιάζει να προκρίνει την ύπαρξη τέτοιου είδους μυστικών περασμάτων.

Διαβλέπουμε ήδη εδώ την ιδιαιτερότητα τέτοιων χώρων –ιδιαιτερότητα με τη διπλή σημασία της λέξης: τον ξεχωριστό χαρακτήρα τους από τη μία και την ιδιωτικότητα, κυρι-ότητα, ιδι-ότητά τους από την άλλη, το γεγονός δηλαδή ότι αποτελούν τον ορισμό του ιδιωτικού διαμερίσματος– η οποία ωθεί αναγκαστικά στην πραγμάτευση αυτών των χώρων μέσα από μία φαινομενολογική προσέγγιση του ηγεμονικού οίκου, του νόμου και της εξουσίας σε συνάφεια με μία οντολογία του μυστικού, του αδιαφανούς και του μη θεατού, καθώς και με μία προβληματοποίηση της δεξίωσης του άλλου, του άβατου και της υπό προϋποθέσεις προσβασιμότητας. Πρόκειται για έννοιες και ζητήματα τα οποία θα κάνουν την εμφάνισή τους στα κεφάλαια που ακολουθούν.

Επιπροσθέτως, ο Alberti διευκρινίζει πως αυτού του τύπου οι αίθουσες –όταν πρόκειται για ηγεμονικές κατοικίες και όχι για οικίες ιδιωτών, όσο μεγαλοπρεπείς κι αν είναι αυτές– οφείλουν να είναι αρκετά ευρύχωρες ώστε να αποφεύγεται ο συνωστισμός, όχι τόσο όμως ώστε να απολλύεται ο ιδιωτικός τους χαρακτήρας ή να καθίσταται μη εποπτεύσιμη η ροή των εξερχόμενων ή εισερχόμενων στο δωμάτιο ατόμων. Πρόκειται για τόπους απόλυτου ελέγχου, για «μαύρα κουτιά», όπως θα λέγαμε σήμερα στη γλώσσα των συστημάτων πληροφορικής, όπου κανείς βλέπει μόνο τα δεδομένα εισόδου και εξόδου όχι όμως και τις διεργασίες που λαμβάνουν χώρα εντός αυτού. Αθέατο, κεκρυμμένο από το βλέμμα του εξωτερικού παρατηρητή, το εσωτερικό του μαύρου κουτιού ενσαρκώνει την ουσία του τόπου της εξουσίας, του τόπου ως εξουσίας, της εξουσίας ως τόπου.

Εντός του δωματίου, η εκτεταμένη τοιχογράφηση, με δύο κύρια θέματα που ονομάζονται “η Αυλή” και “η Συνάντηση”, εικονογραφεί δύο επεισόδια από τη ζωή των Gonzaga και αφορά στο βόρειο και δυτικό τοίχο αντίστοιχα, ενώ το ταβάνι είναι βαρύτατα διακοσμημένο και ζωγραφισμένο με την τεχνική της ψευδοπροοπτικής που

επιτείνει κατά πολύ την αρχιτεκτονική ελαφρά κοιλότητά του. Στο κέντρο του υπάρχει ο διάσημος Οφθαλμός, ένας ζωγραφιστός στρογγυλός ψευδοφεγγίτης, όπου διακρίνονται ο ουρανός και ένα κυκλικό κιγκλίδωμα με πρόσωπα που παρακολουθούν τι συμβαίνει στο δωμάτιο.

Μία σύντομη περιγραφή/καταγραφή των εικόνων:

Βόρειος τοίχος: Η σκηνή της αυλής του Γκοντσάγκα (La Corte dei Gonzaga) με κεντρικό πρόσωπο τον Λουδοβίκο ΙΙΙ Γκοντσάγκα περιστοιχιζόμενο από συγγενείς, αυλικούς και το κατοικίδιο ζώο της οικογένειας, που μόλις έχει δεχθεί από αγγελιοφόρο ένα γράμμα από τον Πάπα, με το οποίο αναγγέλεται η εκλογή του γιού του Φραντσέσκο, ως επισκόπου. Ένα παράθυρο.

Δυτικός τοίχος: «Η Συνάντηση» (L'Incontro) του πατρός με τον ενήλικο υιό του, τον καρδινάλιο Φραντσέσκο έχοντας για φόντο μιαν φανταστική και εξουσιατική Ρώμη. Η ζωγραφική αφήγηση συνεχίζει με την τελετή στην οποία οι απεσταλμένοι του Πάπα παραδίδουν επιστολή στον δούκα Λουδοβίκο, όπου του ανακοινώνεται η εύνοια του Αγίου Πατέρα με την απονομή του τίτλου του καρδινάλιου στον εννεάχρονο υιό του. Μια πόρτα.

Νότιος τοίχος: Ζωγραφισμένες κουρτίνες με χρυσό μπροκάρ. Ένα παράθυρο. **Ανατολικός τοίχος:** Ζωγραφισμένες κουρτίνες με χρυσό μπροκάρ. Μία πόρτα.

Οροφή: Ο ζωγραφικός οφθαλμός [oculus] (Di sotto in su Ceiling Panel). Στην οροφή του δωματίου Camera degli Sposi ο Mantegna με την τεχνική *trompe l' oeil*, έχει αποδώσει για πρώτη φορά στην ιστορία της δυτικής τέχνης την ψευδαίσθηση ενός ζωγραφισμένου χώρου με ανοιχτή θέα προς τα πάνω, προς τον ουρανό, το περίφημο κυκλικό παράθυρο ή αλλιώς Oculus, την δημιουργία ενός θόλου-οφθαλμού, μιας οροφογραφίας.

Ολόκληρο το δωμάτιο

Μέσα από την επιστημονική μελέτη του Baxandall και το βιβλίο του για τις τοιχογραφίες του 15ου αιώνα, εύλογα μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι οι εικόνες είναι συσκευές apparatus ή αλλιώς διατακτικοί μηχανισμοί οι οποίοι επιτελούν μία γνωσιακή λειτουργία: αναλαμβάνουν να διαμορφώσουν γνωσιακά και εμπειρικά, δηλαδή σε επίπεδο αντίληψης, αυτούς που έρχονται σε επαφή μαζί τους.

Αν μπορούσαμε να συνοψίσουμε κάποιες *αρχές* για την εικόνα θα ήταν οι εξής τρείς:

1. Η εικόνα, κάθε εικόνα, δεν νοείται έξω από τον αντιληπτικό μηχανισμό που τις προσλαμβάνει και στον οποίο απευθύνεται, δηλαδή τον ανθρώπινο γνωσιακό μηχανισμό. Οι ζωγραφισμένες επιφάνειες εντός του δωματίου Camera picta είναι επιφάνειες δύο διαστάσεων οι οποίες προϋποθέτουν ένα πολιτισμικά διαμορφωμένο παρατηρησιακό σύστημα (ένγλωσσο υποκείμενο) εντός του οποίου αποκωδικοποιούνται, ταυτοποιούνται ως τέτοιες και νοηματοδοτούνται.

   Επιπλέον, το εικονικό σχήμα δεν είναι ορατό από το υποκείμενο παρά μόνο αν αυτό τοποθετηθεί στην σωστή θέση, μία θέση την οποία μας δείχνει στο σχήμα το σχέδιο ενός ματιού. Στην εκτενή έρευνά του (*Virtual Art: from Illusion to Immersion*[16]) πάνω στην ιστορία των εικόνων, εκκινώντας από την αρχαιότητα και τις ζωγραφικές αναπαραστάσεις 360 μοιρών μέχρι τις σύγχρονες μορφές εικονικής πραγματικότητας, ο Oliver Grau αναφέρει: «*Πρόσφατα ευρήματα στη νευροβιολογία έδειξαν ότι αυτό που αποκαλούμε «πραγματικότητα», είναι στην ουσία η παρατηριασιακή μας θέση. Κάθε παρατήρηση εξαρτάται από τους ατομικούς, σωματικούς, ψυχικούς μας περιορισμούς καθώς και από τα θεωρητικοεπιστημονικά μας κριτήρια. Μόνο μέσα σε αυτό το πλαίσιο είμαστε σε θέση να υποβάλουμε παρατηρήσεις, από τις οποίες εξαρτάται το γνωστικό μας σύστημα, ενώ παράλληλα μας επιτρέπει να παρατηρήσουμε*».

2. Ο τρόπος που δημιουργούνται και χρησιμοποιούνται οι εικόνες είναι ενδεικτικός για το πώς οργανώνονται και υλοποιούνται μέσα στην καθημερινότητα οι σχέσεις εξουσίας στην εκάστοτε εποχή. Οι δύο

[16] Oliver Grau, *Virtual Art: from Illusion to Immersion*, MIT press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2003, σελ. 17.

πολιτισμικές τεχνολογίες (αρχιτεκτονική και ζωγραφική) κατά την περίοδο της Αναγέννησης αναλαμβάνουν να λειτουργήσουν ως μέσα εκγύμνασης της (οπτικής) αντίληψης και κατ' επέκταση, της συμπεριφοράς (με την ευρύτερη σημασία του όρου) του θεατή.

Το 1972 ο Michael Baxandall άνοιγε τη μελέτη του περί ζωγραφικής και εμπειρίας στην Ιταλία του 15ου αιώνα με μία ωραία φράση περί «έργου τέχνης/ζωγραφικής παράστασης και δημόσιου χώρου»: «*ένα ζωγραφικό έργου του 15ου αιώνα είναι ο χώρος απόθεσης [deposit] μιας κοινωνικής σχέσης*».[17] Πράγματι, από τη μία υπήρχε ο ζωγράφος ο οποίος δημιουργούσε το έργο ή τουλάχιστον επέβλεπε τη δημιουργία του, και από την άλλη υπήρχε κάποιος ο οποίος παρήγγειλλε το έργο, χρηματοδοτώντας το, με σκοπό να το χρησιμοποιήσει κατά βούληση. Αμφότερες οι πλευρές, όπως μας πληροφορεί ο Baxandall, λειτουργούσαν μέσα σε ένα συγκεκριμένο δίκτυο θεσμών και συμβάσεων –εμπορικών, θρησκευτικών, αντιληπτικών και με την ευρύτερη έννοια κοινωνικών– οι οποίες διέφεραν άρδην από αυτές της δικής μας εποχής.

Στην Ιταλία του 15ου αιώνα Οι ψευδαισθησιακές επιτοίχιες παραστάσεις χρησιμοποιούνται ευρέως σε χώρους (θρησκευτικο-πολιτικής) εξουσίας για τους εξής βασικούς λόγους: πρώτον για αισθητικούς και ατμοσφαιρικούς λόγους, οι οποίοι καταφέρνουν να δημιουργήσουν στον θεατή συναισθήματα απόλαυσης τα οποία με τη σειρά τους εντείνονται με την τεχνοτροπία των διαφόρων εφέ (φως, προοπτική, παλέτα των χρωμάτων κτλ.). Αυτές οι εικόνες συνιστούν τεχνικά μέσα επίτασης του παράγοντα υποβολής. Ο δεύτερος λόγος έχει να κάνει με την εκπαίδευση των απλών αναλφάβητων ανθρώπων, οι οποίοι μάθαιναν από τις εικόνες αντί να αναγιγνώσκουν βιβλία. Ο τρίτος έχει να κάνει με την εφαρμογή ενός μνημοτεχνικού μοντέλου βασισμένου στη χρήση εικόνων ώστε το μυστήριο της ενσάρκωσης και τα παραδείγματα των αγίων να διατηρούνται ενεργά στη μνήμη των πιστών μέσω των εικόνων με τις οποίες έρχονταν καθημερινά αντιμέτωποι. Τέλος, ο τέταρτος έχει να κάνει με τη διέγερση συναισθημάτων πίστης και αφοσίωσης: για το λόγο αυτόν η θέαση, συνεπικουρούμενη από την ακρόαση, γινόταν

[17] Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford University Press, 1972, σελ. 1.

αποτελεσματικότερη. Οι εικόνες, συνεπώς, προορίζονταν κυρίως να επιτελέσουν ένα ρόλο παιδαγωγικό-ορθοψυχικό: ούσα ουσιωδώς θρησκευτική, η εικόνα ανταποκρινόταν σε θεσμικούς (εκκλησιαστικούς) μηχανισμούς που είχαν ως στόχο την υποβοήθηση συγκεκριμένων διανοητικών δραστηριοτήτων[18].

3. Οι 360 μοιρών επιτοίχιες νωπογραφίες εμφανίζονται ως κοινή πρακτική στην Αναγέννηση, ωστόσο υπάρχουν κάποια προγενέστερα παραδείγματα όπως αυτό της *Villa dei Misteri* στην Πομπηία περί το 60 π.Χ., και της *Villa Livia* στη Ρώμη περί το 20 π.Χ. Η διαφορά αυτών των προγενέστερων παραδειγμάτων με τα μεταγενέστερα παραδείγματα της εποχής της Αναγέννησης, συνίσταται στο ότι την εποχή εκείνη, οι παραστάσεις-νωπογραφίες είχαν θρησκευτικό ή αλλιώς τελετουργικό χαρακτήρα. Κατά την περίοδο της Αναγέννησης το θεολογικό στοιχείο εκκοσμικεύεται (κυρίως στην «κοσμική ζωγραφική» των ιδιωτικών δωματίων) λόγο της συμπλοκής του με την πολιτική εξουσία του εκάστοτε Μονάρχη/Ηγεμόνα.

[18] Δημήτρης Γκινοσάτης, «Πρακτικές του βλέπειν: σύντομο σχόλιο για την ένθεση εικαστικών έργων στο δημόσιο ιστό», περιλαμβάνεται στο συλλογικό τόμο *Εικαστικές παρεμβάσεις στο δημόσιο χώρο – ζωγραφική επί των τυφλών όψεων κτιρίων της Αθήνας*, ΥΠΕΚΑ & ΑΣΚΤ, Αθήνα, 2011.

Κεφάλαιο 2ο: Οίκος-νόμος-εξουσία

Το ειδικότερο ερώτημα γύρω από το οποίο οργανώνεται και συγκροτείται το παρόν κεφάλαιο είναι το ακόλουθο: με ποιους τρόπους ενυλώνεται το ζήτημα του οίκου, της εξουσίας και του νόμου στην αρχιτεκτονική και ζωγραφική υπόσταση της Camera picta; Για να απαντηθεί αυτό το ερώτημα θα πρέπει πρώτα να αναφερθούμε σε κάποια αρχιτεκτονικά και ζωγραφικά στοιχεία, τα οποία μπορούν να μας οδηγήσουν σε μια πιο εστιασμένη προσέγγιση του παραπάνω τριπτύχου.

I. Αρχιτεκτονική και ζωγραφική: δύο συγκοινωνούντα δοχεία

Το δοκίμιο του Michele Cordaro *La Camera degli Sposi di Andrea Mantegna*, το οποίο αναφέρθηκε εν συντομία στο προηγούμενο κεφάλαιο, αποτελεί μία σύντομη και αθροιστική μελέτη με πλούσιο φωτογραφικό υλικό, σχετικά με όλα όσα έχουν λεχθεί μέχρι τώρα για την Camera degli Sposi δίνοντας έμφαση κυρίως στις ζωγραφικές τεχνικές τις οποίες χρησιμοποίησε ο ζωγράφος της Πάντοβα Andrea Mantegna. Ωστόσο, το ενδιαφέρον στις περιγραφές του Cordaro είναι ότι παρουσιάζει το δωμάτιο ως ένα υβρίδιο, ως έναν υβριδικό χώρο προορισμένο για διάφορες επίσημες τελετές. Πιο συγκεκριμένα ο Cordaro αναφέρει: «*Το atrium (προθάλαμος), συμπυκνώνει σε συμβολικό επίπεδο, τις πιο ιδιωτικές και οικιακές λειτουργίες της οικείας, καθώς και αυτές της μνήμης και της κοινωνικής αναπαράστασης. Κατ' αυτόν τον τρόπο, θα μπορούσε να αντικαταστήσει το αρχαίο μοντέλο με το οποίο ο Mantegna –και με τις άμεσες διαβουλεύσεις, συμβουλές του Alberti– ανατρέχει στην Camera picta εσωκλείοντας, όπως σε έναν μικρόκοσμο, το ιδιωτικό και το δημόσιο σύμπαν του ιδιοκτήτη/ηγεμόνα, με "πινελιές" αμιγώς εορταστικές*».

Στην αρχαιολογική μελέτη με τίτλο *The rediscovery of antiquity: the role of the artist* η Claudia Cieri Via, η οποία επίσης αναφέρθηκε εν συντομία στο πρώτο κεφάλαιο, συμπαραθέτει τον οφθαλμό της Camera picta του Mantegna με το αρχαίο μοντέλο που αναφέρει παραπάνω ο Cordaro, δηλαδή με την δομή atrium[19] των

[19] Atrium: Τα σπίτια των πρώιμων Ετρούσκων (προκάτοχοι των Ρωμαίων) ήταν απλά στην κατασκευή τους, ακόμα και για τις άρχουσες τάξεις: ήταν μικρές οικείες/καλύβες, οι οποίες κατασκευάστηκαν πάνω στην ιδέα του αξονικού σχεδίου (axion plan), μιας κεντρικής αίθουσας με έναν ανοιχτό φεγγίτη στην οροφή. Οι καλύβες, ήταν πιθανός κατασκευασμένες από λάσπη και ξύλο, με ξύλινες στέγες και ένα κεντρικό άνοιγμα προκειμένου να αποβάλλεται ο καπνός της εστίας. Αυτό, θα μπορούσαμε να πούμε, πως ήταν η αρχή της ιδέας του αίθριου, κάτι το οποίο ήταν κοινό σε μεταγενέστερες Ρωμαϊκές κατοικίες. Καθώς η Ρώμη εφημέρευε και στο εμπόριο και στην κατάκτηση, οι οίκοι των πλουσίων

Ρωμαϊκών κατοικιών (domus). Πιο συγκεκριμένα, η Cieri Via αναφέρει ότι ο περίφημος οφθαλμός του Mantegna, βάση της τεχνοτροπίας trompe l' oeil στο κέντρο της οροφής της κάμαρας, είναι φαινομενικά ανοιχτός προς τον ουρανό, όπως υπήρξε άλλοτε το concluvium (τετράγωνο άνοιγμα στην οροφή του οποίου η λειτουργία ήταν να αποστραγγίζει το νερό της βροχής λόγο της κεκλιμένης κεραμοσκεπής προς το εσωτερικό της οικείας, προς το εσωτερικό αίθριο ή αλλιώς atrium). Η Cieri Via υποδεικνύει επιπλέον ότι ο ως επί το πλείστον ο χρυσός διάκοσμος της οροφής της Camera picta του Mantegna μαζί με την ψευδοροφή, δηλαδή το άνοιγμα προς τον ουρανό, συνδέει το δωμάτιο με ένα συγκεκριμένο μνημείο της ρωμαϊκής αυτοκρατορικής αρχιτεκτονικής πέρα από το Πάνθεον[20], το πλούσια διακοσμημένο Domus Aurea[21] (χρυσό δωμάτιο) του Ρωμαίου αυτοκράτορα Nero Claudius Caesar Augustus Germanicus (Νέρωνα), το οποίο ήταν επίσης γνωστό κατά τα μέσα του Quattrocento κυρίως από τους αρχαίους συγγραφείς της εποχής, όπως ο Gaius Suetonius Tranquillus (Σουητώνιος) και ο Cornelius Tacitus (Τάκιτος). Η κύρια αίθουσα (τραπεζαρία) που διέθετε το χρυσό δωμάτιο του Νέρωνα ήταν κυκλική, ενώ η οροφή της περιελισσόταν αργά κατά τη μέρα και τη νύχτα συγχρονισμένη με τον ουρανό. Αυτή η "κοσμική έκφραση", όπως μας πληροφορεί η Cieri Via, της Ρωμαϊκής αυτοκρατορικής θεοκρατίας συναντά την αστρολογία του Ludovico Gonzaga του δεύτερου, ο οποίος ισχυρίζεται ότι η γέννησή του, κατά την ημέρα της Κυριακής, σήμαινε και την ταύτισή του, όπως υποστήριζε άλλοτε και ο Νέρων, με

αυξήθηκαν τόσο σε μέγεθος, όσο και σε πολυτέλεια, συνδυάζοντας υφολογικά και το Ετρουσκικό στυλ (αίθριο), αλλά και το Ελληνικό στυλ (περιστύλιο σπίτι). Η κατοικία (domus) περιλάμβανε μία πληθώρα δωματίων: εσωτερικές αυλές, κήπους, περίτεχνα ζωγραφισμένες τοιχογραφίες κ.ο.κ. Η αίθουσα εισόδου (vestibulum) οδηγούσε σε μία μεγάλη κεντρική αίθουσα, το αίθριο (atrium). Το atrium ήταν ένας τετράγωνος, κεντρικός και ίσως ο πιο σημαντικός χώρος του σπιτιού, καθώς ο ιδιοκτήτης εκεί υποδεχόταν και συγκέντρωνε τους φιλοξενούμενούς του. Ο χώρος ήταν λιτός στην επίπλωση –έτσι ώστε να δίνει την εντύπωση ενός ευρύχωρου χώρου– και περιείχε ένα άγαλμα και έναν μικρό ναό/βωμό στους θεούς της οικίας. Η δομή atrium στην αρχιτεκτονική εξακολουθεί να επιβιώνει και να μεταμορφώνει εσωτερικούς χώρους ακόμη και σήμερα, συνήθως με την παραπάνω μορφή, δηλαδή ενός μεγάλου και ανοιχτού ανοίγματος στην οροφή, το οποίο παρέχει φως και αερισμό στο εσωτερικό του κτιρίου.

[20] Το Πάνθεον (Pantheon) της Ρώμης είναι αρχαία θρησκευτική κατασκευή, η οποία βρίσκεται στην Piazza della Rotonda. Κατασκευάστηκε ύστερα από εντολή του Αγρίππα κατά τον 1^{ο} αιώνα π.Χ. και υπέστη αρκετές καταστροφές από πυρκαγιές με αποτέλεσμα να ανακατασκευαστεί πλήρως από τον Αδριανό στις αρχές του 2^{ου} αιώνα π.Χ. Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά στοιχεία αυτού του αρχιτεκτονήματος, εκτός από την ονομασία του η οποία προέρχεται από το αρχαιοελληνικό επίθετο *πάνθειον* (όλων των θεών), είναι ο θόλος που διέθετε, ο οποίος ήταν ο μεγαλύτερος σε όλη την αρχαιότητα (43,3 μέτρα διαμέτρου στο εσωτερικό του). Ο θόλος του Πάνθεον παραμένει έως και σήμερα ο μεγαλύτερος από *béton non-armé* (μπετόν χωρίς ενίσχυση) .

[21] Το Domus Aurea (χρυσό δωμάτιο) ήταν ένα τεράστιο ανάκτορο, μία «ύπαιθρο στην πόλη» όπως περιγράφεται από τον Suetonius, το οποίο χτίστηκε από τον αυτοκράτορα Nero (Νέρων) στην καρδιά της αρχαίας Ρώμης, κατόπιν της μεγάλης πυρκαγιάς του 64 μ.Χ. που είχε καταστρέψει ένα μεγάλο μέρος της πόλης και μαζί με αυτό πολλές αριστοκρατικές επαύλεις στον λόφο Palatine.

τον Θεό του Ήλιου, τον Απόλλωνα. Ο Mantegna επέδειξε φυσικά μεγάλη ευαισθησία σε ό, τι αφορά την σημασία των αρχαίων Ρωμαϊκών αρχιτεκτονικών μορφών, κάτι το οποίο αποτυπώνεται φανερά στον τρόπο κατασκευής και διακόσμησης του προγράμματος της Camera picta.

Με βάση τα παραπάνω, μπορούμε με μεγαλύτερη σαφήνεια να κατανοήσουμε τον τρόπο με τον οποίο η ζωγραφική συζευγνύεται με την αρχιτεκτονική. Η ζωγραφική και η αρχιτεκτονική, με τη βοήθεια της προοπτικής μετασχηματίζουν την εικόνα του κόσμου, «όπως με την βοήθεια των μηχανών ο αναγεννησιακός άνθρωπος μετασχηματίζει βίαια τον κόσμο τον οποίο επιζητεί να κατακυριαρχήσει[22]».

II. Ηγεμονική κατοικία [Il principe]: το ιδιωτικό και το δημόσιο

Ο Alberti, στο *Περί αρχιτεκτονικής* του, μιλάει για τη θέση που πρέπει να έχει η κατοικία του άρχοντα της νέας Αναγεννησιακής πολιτείας. Δεν πρέπει να είναι ούτε μέσα ούτε έξω από την πόλη, αλλά να υψώνεται στο μεταίχμιο, στο μεταξύ, και να επιτηρεί και το μέσα και το έξω, να κατέχει δηλαδή τη στρατηγική θέση σε σχέση με το κτιστό και δομημένο χώρο της πόλης.

Ένα ειδικότερο χαρακτηριστικό παράδειγμα το οποίο εξεικονίζει τα παραπάνω, όπως μας πληροφορεί και πάλι ο Alberti στο δεύτερο κεφάλαιο του πέμπτου βιβλίου του *Περί αρχιτεκτονικής,* είναι αυτό της κεντρικής εισόδου των ηγεμονικών κατοικιών της εποχής. Η θέση που πρέπει να κατέχει η μεγάλης έκτασης κεντρική είσοδος (αποτελούνταν από μεγάλες εκτάσεις κήπου) των ηγεμονικών κατοικιών είθισται να τοποθετείται από τη μεριά της θάλασσας ή του ποταμιού και να αποφεύγεται η πλευρά του δρόμου, κυρίως για λόγους ασφαλείας της οικογενείας, αλλά και για λόγους πολιτικούς και διπλωματικούς. Η μεγάλη και ανοιχτή περιοχή (είσοδος) έδινε την δυνατότητα στον ηγεμόνα να υποδέχεται τους ξένους που κατέφταναν στα εδάφη του είτε με το τραίνο (λόγου χάρη ο εκάστοτε πρέσβης ή άλλοι σπουδαίοι άνδρες), είτε με άμαξες , είτε με πλοίο, είτε ως έφιπποι.

Ο Mantegna μοιάζει να *μεταφέρει*, με την συμβολική γλώσσα της ζωγραφικής, αυτήν την θεωρία του Alberti περί εξουσίας και ηγεμονικής κατοικίας. Il principe, ο

[22] Πέπη Ρηγοπούλου, «Σύννεφα, παγίδες, μηχανές», περιλαμβάνεται στο *Τέσσερα κείμενα για την Camera degli Sposi*, εκδόσεις: Πλέθρον/Διπλούς έρως, σελ. 56.

Αναγεννησιακός *ηγεμών*, όπως μας το δίδαξε ο Machiavelli, οφείλει να είναι ηγεμών ακόμη και μέσα στα ιδιαίτερα διαμερίσματά του[23].

Για να γίνουν ακόμη πιο κατανοητά τα παραπάνω αρκεί να αναφερθούμε εν συντομία στην ζωγραφισμένη οροφή της παράστασης, στον λεγόμενο οφθαλμό: Αυτό το αινιγματικό μάτι, είναι ένας οφθαλμός εξουσίας, επιτηρητής αυτο-επιτηρούμενος, που θεμελιώνει το δικαίωμα του επιτηρείν. Ο Mantegna καταφέρνει να μεταφέρει (ξανά) σε εικαστικό και ψευδοαρχιτεκτονικό επίπεδο αυτή την αντίληψη του μεταξύ, του ενδιάμεσου, ούτε μέσα ούτε έξω από την πόλη, όπως είδαμε να λέει ο Alberti, στην ιδιωτική κατοικία. Αυτός ο αναπάντεχος ουρανός –με την βοήθεια της «κατακόρυφης» προοπτικής *di sotto in su*–, δημιουργεί μια αίσθηση ιλίγγου και παγωμένης προσωρινότητας που δεν καλεί τον θεατή να πετάξει προς το άπειρο, αλλά αντ' αυτού τον καθηλώνει στο έδαφος.

Αυτό το στοιχείο, αυτή η έννοια της «ενδιαμεσότητας» και του «μεταξύ», το γεγονός δηλαδή ότι όπως προανέφερα η ηγεμονική κατοικία οφείλει να ίσταται σε ένα ενδιάμεσο χώρο μεταξύ του ανοικτού χώρου που εκτίνεται έξω από την πόλη και πέρα από την επικράτεια της ηγεμονίας και του κτιστού και δομημένου χώρου της πόλης. Αυτό το στοιχείο της μεταιχμιακότητας που εδώ ορίζεται με τις λέξης «ενδιαμεσότητα» και «μεταξύ» δεν είναι ένα στοιχείο ή μία έννοια ανάμεσα στις άλλες, αλλά απεναντίας το κατεξοχήν στοιχείο και η κατεξοχήν έννοια. Διότι το ίδιο το ζήτημα της αρχιτεκτονικής υπόστασης, της ηγεμονικής κατοικίας και του ρόλου της είναι πρωτίστως ζήτημα «μέσων» (media): εδώ η λέξη μέσο οφείλει να εννοηθεί και πάλι, στο πλαίσιο των εννοιών «ενδιαμεσότητα» και «μεταξύ». Τι εννοούμε όταν λέμε ότι το ζήτημα της ηγεμονικής κατοικίας είναι ένα ζήτημα μέσων; Αυτό που εννοούμε πρώτα απ' όλα είναι ότι για να επιτελεστεί η λειτουργία της επιτήρησης και κατ' επέκταση για να μπορέσει να ασκηθεί η εξουσία από την πλευρά του ηγεμόνα-μονάρχη πρέπει να υπάρχουν μέσα. Δεν μπορεί να ασκηθεί η εξουσία και η επιτήρηση άνευ της χρήσης μέσων. Εδώ η λέξη «μέσον», η οποία στο σύγχρονο λεξιλόγιό μας είναι συνώνυμη με συσκευές, οφείλει να εννοηθεί με ευρύτερο τρόπο, ο οποίος αγγίζει τον ορισμό τον οποίο δώσαμε στις πρώτες κιόλας παραγράφους της εισαγωγής της παρούσας εργασίας μέσα από την αναφορά μας δηλαδή στην έννοια του *dispositif* όπως την έχει διατυπώσει ο Michel Foucault και εν συνεχεία ο Giorgio Agamben. Η λέξη μέσο εδώ, στο πλαίσιο της δικής μας συζήτησης, είναι αντίστοιχη

[23] Nicollo Machiavelli, *Ο Ηγεμόνας*, μετάφραση: Κασωτάκη Μαρία, εκδόσεις: Πατάκη.

της σημασίας της λέξης *dispositif*. Εάν θυμηθούμε τον ορισμό του Agamben ο οποίος διευρύνει τον ορισμό του Foucault *dispositif* είναι ένας διατακτικός μηχανισμός, ο οποίος μπορεί να είναι αρχιτεκτονικός, ρυθμιστικός, επιστημονικός και κ.ο.κ., και ο οποίος έχει επίσης την ικανότητα «να αιχμαλωτίζει, να συλλαμβάνει, να προσανατολίζει, να προσδιορίζει, να σφυρηλατεί, να ελέγχει και να διασφαλίζει τις χειρονομίες, τις συμπεριφορές, τις γνώμες ή τους λόγους των ανθρωπίνων όντων».

Σήμερα έχουμε την κοινή αίσθηση ότι τα μέσα δεν είναι άλλα από τις κάθε λογής συσκευές και μαραφέτια, τις τηλεοπτικές οθόνες, τους υπολογιστές, τα όπλα, τα ραδιόφωνα κτλ., αλλά στο πλαίσιο της σύγχρονης θεωρίας των μέσων, η έννοια του μέσου λαμβάνει μία ευρύτερη σημασία, η οποία αγγίζει κατά πολύ αυτό που ο Foucautl και ο Agamben έχουν διατυπώσει ή ορίσει με την λέξη *dispositif*.

Εν προκειμένω, στην δική μας περίπτωση, ο χώρος στον οποίο δομείται αρχιτεκτονικά η ηγεμονικής κατοικία των Gonzaga λειτουργεί σε σχέση με την πόλη και το «έξω» ως ένα *dispositif*, ως ένα διατακτικός μηχανισμός, ο οποίος διατηρεί υπό επιτήρηση, άρα υπό προοπτική, τόσο τα τεκταινόμενα εντός της πόλης, όσο και το έξω, το οποίο εδώ είναι συνώνυμο με την καθαρή ενδεχομενικότητα, δηλαδή το τι μπορεί να συμβεί και να επέλθει ως κίνδυνος απ' έξω προς τα μέσα.

Αυτή λοιπόν τη σημασία οφείλουμε να αποδώσουμε στις έννοιες «ενδιαμεσότητα» και «μεταξύ», σε σχέση με την ηγεμονική κατοικία της εποχής της Αναγέννησης. Σε αυτήν την περίπτωση, η ηγεμονική κατοικία δεν πρέπει να θεωρείται ως αυτόνομη οντότητα, αλλά ως αρχιτεκτονική διευθέτηση του χώρου: η ηγεμονική κατοικία σε σχέση με το «έξω» και σε σχέση με το «μέσα» της πόλης. Σε σχέση με το «έξω», το διακύβευμα είναι η διέλευση του άλλου, του ξένου, του απροσδόκητου επισκέπτη, αλλά το ίδιο διακύβευμα ισχύει και για την σχέση με το «μέσα» της πόλης. Ακριβώς γιατί το ξενικό στοιχείο, η απειλή, αυτό το οποίο απειλή να ανατρέψει την καθεστηκυία τάξη μπορεί να προκύψει και εκ των έσω. Άρα το ξένο, δεν είναι μονάχα συνυφασμένο με μία εξωτερικότητα, αλλά και με μία καιροφυλακτούσα εσωτερικότητα, η οποία εγκαταβιεί μέσα στον ίδιο τον πυρήνα του οίκου, δηλαδή της πόλης[24].

[24] Αυτή η ιδέα έχει διατυπωθεί με πολύ ενδιαφέρον και πρωτότυπο τρόπο μέσα από την ιδιαίτερη, φιλοσοφική, εικονοκεντρική, σχεδόν λογοτεχνική και θεατρική γραφή του Michel Serres στο δοκίμιό του *Το Παράσιτο*. Εκεί αναλύει διαφόρων ειδών θεωρίες περί των σχέσεων σε όλο το μάκρος της πολιτισμικής τους ιστορίας: από τους μύθους του Αισώπου έως αυτούς του La Fontaine και από τις πεδιάδες του Νείλου έως τις εξοχές του Ρουσώ. Το σχήμα που χρησιμοποιεί ο Serres για να προβληματοποιήσει τα παραδείγματά, τις μεταφορές και τις παραβολές του, δεν είναι άλλο από το «παράσιτο-ξενιστής», το οποίο όσο εμφανίζεται στις ανθρωπιστικές επιστήμες, άλλο τόσο

Αυτή η έννοια του «μεταξύ» είναι παλιά, αλλά δεν θα την αναπτύξουμε εδώ, διότι αυτό που ας ενδιαφέρει εν προκειμένω είναι ακριβώς η αντίληψη της ηγεμονικής κατοικίας, όχι ως μορφής και υπόστασης, αλλά ως τμήματος, ενός διατακτικού μηχανισμού του οποίου αποτελεί μέρος. Με απλά λόγια, δεν ερευνάται η ηγεμονική κατοικία αυτή καθ' εαυτή, αλλά η ηγεμονική κατοικία σε σχέση πάντοτε με κάτι άλλο (σε σχέση με το «έξω» και σε σχέση με το «μέσα»).

Για να μπορεί να επιτελεστεί η εκάστοτε πρακτική επιτήρησης και διατήρησης υπό προοπτική των τεκταινομένων εκτός και εντός της πόλης, θα πρέπει να γίνει χρήση μέσων. Μονάχα μέσω των μέσων, μονάχα μέσα από τα μέσα, εν προκειμένω τα αρχιτεκτονικά, μπορεί να καταστεί δυνατή η επιτήρηση. Εδώ η εννοιολόγηση της πόλης ως αρχιτεκτονικού-δομημένου χώρου και της ηγεμονικής κατοικίας ως μέσου, δεν είναι φυσικά καινούρια, αλλά έχει προβληματοποιηθεί από τον θεωρητικό των μέσων Friedrich A. Kittler σε ένα δοκίμιό του με τίτλο *Η πόλη είναι ένα μέσο* (*The City Is a Medium*)[25], στο οποίο αναφέρεται κατά κύριο λόγο στο δημόσιο ταχυδρομείο της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας και στον τρόπο με τον οποίο πραγματοποιούνταν η μεταφορά των μηνυμάτων και η ροή των πληροφοριών εντός των πόλεων και όχι μόνο.

Οι έννοιες όμως της «ενδιαμεσότητας» και του «μεταξύ» στην δική μας περίπτωση έχουν και μία άλλη διάσταση, διότι όπως μας πληροφορούν και πάλι οι ιστορικοί των μέσων, ανάμεσα στους οποίους συγκαταλέγεται ο Kittler, η εποχή της Αναγέννησης υπήρξε μια ιστορική περίοδος εξαιρετικής επιτάχυνσης όσων αφορά την ανάπτυξη των τεχνικών μέσων. Για παράδειγμα, η τεχνολογία της προοπτικής, όπως μας μαθαίνει ο Kittler[26], δεν αναπτύχθηκε μονάχα για να χρησιμοποιηθεί στον χώρο της ζωγραφικής αναπαράστασης, αλλά και στο πεδίο της βλητικής ή αλλιώς βαλλιστικής, στο πεδίο δηλαδή του πολέμου. Με αυτόν τον τρόπο, η επιτήρηση, δηλαδή ο έλεγχος του άλλου, της ετερότητας, του «εχθρού» αποτελεί ζήτημα υψίστης

εκδηλώνεται στο πεδίο της βιολογίας και τη φυσικής […] Αναφέρει χαρακτηριστικά στο κεφάλαιο "Γεύματα που διακόπηκαν": «Μπορεί να είναι επικίνδυνο να μην αποφανθούμε ποιος είναι ο *ξενιστής*, ποιος δίνει και ποιος παίρνει, ποιος είναι το παράσιτο και ποιανού είναι το τραπέζι, ποιος έχει το δώρο και ποιος τη ζημία, αλλά και που ξεκινά η έχθρα [*hostilité*] στο πλαίσιο της φιλοξενίας [*hospitalité*]. Ποιος δεν θα έτρεμε από φόβο σε ένα κακόφημο ξενοδοχείο; Κακόφημο, αφού δεν καταφέρνει να φωτίσει τις δύο σημασίες του όρου *ξενιστής*, ούτε καν να τις δει. Μας αρέσει να ξέρουμε που πατάμε το πόδι μας». σελ. 44

[25] Friedrich A. Kittler & Matthew Griffin, *The City Is the Medium*, Published by: the Johns Hopkins University Press, Source: New Literary History, Vol. 27, No. 4, Literature, Media and the Law (Autumn, 1996).

[26] Friedrich Kittler, «Technologies of the fine art's», περιλαμβάνεται στο: *Optical Media – Berlin Lectures 1999*, μετάφραση: Anthony Enns, Polity, 2010.

σημασίας. Κατ' αυτήν την έννοια, το να διατηρεί κανείς κάτι «υπό προοπτική», μπορούμε να πούμε ότι συνιστά το πιο κεντρικό χαρακτηριστικό γνώρισμα της Αναγέννησης, τόσο στο επίπεδο των τεχνών με την εμφάνιση της προοπτικής στη ζωγραφική, όσο και στο επίπεδο του πολέμου με την ανάπτυξη των τεχνολογιών της βαλλιστικής, καθώς και στο επίπεδο του ρόλου της ηγεμονικής κατοικίας.

Στην εισαγωγή κάναμε λόγο για το σώμα ως άρρηκτα συνυφασμένο με μία έννοια του κατοικείν η οποία προηγείται της ίδιας της έννοιας του οίκου και συσχετίσαμε αυτήν την εννοιολόγηση με το ίδιο το σώμα: στον βαθμό που το σώμα έχει μία εκτατότητα στον χώρο και στον χρόνο, άρα είναι εν-τοπισμένο σε ένα εδώ και ένα τώρα, αυτό το γεγονός μας δίνει τη δυνατότητα να κάνουμε λόγο για μία οιονεί έννοια της κατοίκησης και του οίκου πέρα από την κυριολεκτική σημασία του. Αυτή η ιδέα, την οποία επεξεργαστήκαμε πολύ επιφανειακά στην εισαγωγή ορμώμενοι κυρίως μέσα από το έργο του Heidegger και την αναλυτική του Dasein, της ενθαδικής ύπαρξης, μιας ύπαρξης δηλαδή η οποία είναι ριζωμένη σε ένα έδαφος, σε μία γη σε ένα εδώ και τώρα, συνδέεται επίσης με τις έννοιες που επεξεργαστήκαμε παραπάνω, την «ενδιαμεσότητα» και το «μεταξύ». Εν προκειμένω, η ηγεμονική κατοικία και ο αρχιτεκτονικός τρόπος δόμησής της με σκοπό την επιτήρηση και τον έλεγχο, τόσο προς τα έξω, όσο και προς τα μέσα, θα μπορούσε να θεωρηθεί σύμφωνα με το σχήμα του Marshall McLuhan[27] ως μία προέκταση του σώματος του ηγεμόνα: Η αρχιτεκτονική κατασκευή της ηγεμονικής κατοικίας συνιστά άρα, μία προέκταση, μία ενίσχυση, μία βελτίωση της δυνατότητας ελέγχου και επιτήρησης του σώματος του ηγεμόνα.

Το σώμα του ηγεμόνα σε αυτήν την περίπτωση, δεν αποτελεί κάποια κλειστή μορφή ή υπόσταση-οντότητα, ακριβώς γιατί εγγράφεται σε κάποιο πλαίσιο, στους εκάστοτε διατακτικούς μηχανισμούς οι οποίοι συνεργάζονται μεταξύ τους (το πολεϊκό συγκρότημα, η ηγεμονική κατοικία με τα επιμέρους συστατικά της τμήματα, τα τοίχοι, τα οχυρωματικά έργα, οι κήποι, οι όποιες στρατιωτικές υποδομές, τα οδικά δίκτυα, το γεωγραφικό ανάγλυφο του περιβάλλοντος εξωτερικού χώρου κ.ο.κ.). Όλα τα προαναφερθέντα, αλλά και πολλά ακόμη, αποτελούν συστατικά στοιχεία τα οποία απαρτίζουν τον εκάστοτε γενικότερο διατακτικό μηχανισμό, δηλαδή την οργάνωση

[27] Το βασικό σχήμα του Marshall McLuhan στο οποίο αναφέρομαι, έχει διατυπωθεί από τον συγγραφέα στην περίφημη μελέτη του με τίτλο *Media: οι προεκτάσεις του ανθρώπου*. Η βασική ιδέα του δοκιμίου είναι ότι όλα τα «μέσα» (media), όλες οι τεχνολογίες, συνιστούν βελτιώσεις, προσθήκες και προεκτάσεις του νευρικού και μυοσκελετικού συστήματος της ανθρώπινης φυσιολογίας, ανόργανες αρματώσεις του οργανισμού.

της ζωής, την οργάνωση του ζην. Διότι τι άλλο μπορεί να σημαίνει η έννοια «οργάνωση» αν όχι «οργάνωση σε σχέση με και ενάντια σε κάτι»; Ο Michel Serres στο δοκίμιό του *Το παράσιτο*, αναφέρει χαρακτηριστικά: «*εκμεταλλεύομαι σημαίνει προετοιμάζω το χώρο, αποφασίζω, διοχετεύω κ.τ.λ. εξειδικεύοντας τις στρατηγικές μου […] ο κύριος είναι πάντοτε αρχικά γεωμέτρης, τοπολόγος, ένας ειδήμονας του χώρου, η επικράτεια είναι πρωτίστως μεγάλη. Ο κύριος ξέρει πάντοτε από πού περνάει, από πού θα περάσει ο δούλος, έχει σημαδέψει τις θυρίδες, έχει υπογράψει τα διαβατήρια…*»[28] Ο οίκος συνιστά μία μορφή οργάνωσης ενάντια στο μη οικείο, το ανοίκειο, το ξένο και την ίδια στιγμή εσωτερικεύει αρνητικά αυτό το στοιχείο του ξένου και του ανοίκειου ως συνθήκη δυνατότητάς του, με τον ίδιο τρόπο που ένας έμβιος οργανισμός οργανώνεται βιολογικά σε σχέση και σύγκρουση με ένα αντίξοο περιβάλλον από το οποίο τείνει να προστατευτεί φέροντάς το ωστόσο αναπόφευκτα εντός του ως συνθήκη δυνατότητάς του, στο βαθμό που κανένας οργανισμός δεν μπορεί να αναπτυχθεί, δεν μπορεί καν να εννοηθεί έξω από ένα περιβάλλον που οριοθετεί, απειλεί, αλλά και επιτρέπει την ανάπτυξή του. Με αυτόν τον τρόπο, θα λέγαμε πως κάθε μορφή οργάνωσης (είτε αυτή είναι αρχιτεκτονική, είτε βιολογική) συναρτάται άμεσα με ένα παράδοξο: αυτό που καθιστά δυνατή την ανάδυση του φαινομένου της οργάνωσης είναι την ίδια στιγμή αυτό που την υπονομεύει.

Με λίγα λόγια, αυτό που εδώ εννοούμε ως μέσο και έχει οριστεί με εξαιρετικό τρόπο από τον Foucault και τον Agamben ως *dispositif*, διατακτικός μηχανισμός, οφείλει να εκληφθεί ως μία τέτοια βελτιστοποίηση, προέκταση και θεσμοποίηση του ιδιωτικού σώματος σε δημόσιο αντικείμενο. Η ηγεμονική κατοικία εξαντικειμενικεύει το σώμα του ηγεμόνα, όπως και η πόλη εξαντικειμενικεύει και θεσμοποιεί με τη σειρά της τα σώματα των υπηκόων. Αυτές οι μορφές, όπως θα έλεγαν οι Foucault και Agamben, έχουν τη δυνατότητα να δημοσιοποιούν το ιδιωτικό, να γενικοποιούν το ειδικό, να καθολικοποιούν το επιμέρους. Όταν μιλάμε για μία πόλη, αυτομάτως αφαιρούμε τις υποστάσεις των σωμάτων, οι οποίες απαρτίζουν αυτήν την πόλη συνερώντας τες μέσα σε μία γενικότερη μορφή. Το ίδιο αντιστοίχως συμβαίνει και στην περίπτωση της ηγεμονικής κατοικίας: συναιρείται η σωματικότητα του ηγεμόνα στην περίπλοκη αρχιτεκτονική μορφή της ηγεμονικής κατοικίας.

Στην κεφαλή αυτού του διατακτικού μηχανισμού εδράζεται η λειτουργία της επιτήρησης και της διατήρησης, της ζωής υπό προοπτική. Θα πρέπει λοιπόν να

[28] Michel Serres, «Νέα γεύματα που διακόπηκαν», περιλαμβάνεται στο: *Παράσιτο*, μετάφραση: Νίκος Ηλιάδης, επιμέλεια: Διονύσης Καββαθάς, εκδόσεις: Σμίλη, σελ. 125.

ληφθεί πολύ σοβαρά υπ' όψιν αυτή η εννοιολόγηση της «ενδιαμεσότητας» και του «μεταξύ», στην άμεση συνάφειά τους με την έννοια του μέσου (medium), του διατακτικού μηχανισμού εκτεχνολόγησης της ύπαρξης, της βελτιστοποίησης των ικανοτήτων και δεξιοτήτων της και σε τελική ανάλυση τις στρατηγικές διευθέτησης της ύπαρξης, κάτι το οποίο επίσης έχουμε αναφέρει στην εισαγωγή.

Ένα άλλο στοιχείο το οποίο ειπώθηκε παραπάνω αλλά θα πρέπει επίσης να τονιστεί, είναι η συσχέτιση του δημόσιου και του ιδιωτικού: οτιδήποτε εισέρχεται μέσα σε ένα διατακτικό μηχανισμό αποκτά θεσμικό χαρακτήρα, καθίσταται δημόσιο. Κάτω από αυτό το πρίσμα, έχει ενδιαφέρον να «αναγνώσουμε» τη λειτουργία αυτού του ιδιωτικού δωματίου, της Camera picta, το οποίο έχει ως στόχο να διατηρήσει με τρόπο αμφίσημο, την ιδιωτικότητα των σωμάτων. Μέσα από το σχήμα του δημόσιου και του ιδιωτικού τα σώματα θεσμοποιούνται και κατά κάποιον τρόπο δημοσιοποιούνται, στο βαθμό που η ηγεμονική κατοικία καθιστά ορατό το σώμα του ηγεμόνα διαλύοντάς το σε θεσμικές, τελετουργικές, στρατιωτικές, πολιτικές, διπλωματικές λειτουργίες-διαδικασίες άσκησης εξουσίας (κάτι το οποίο ισχύει και για τις ζωές των σωμάτων που απαρτίζουν τις πόλεις), ωστόσο η ύπαρξη τέτοιων παραθεατρικών χώρων όπως η Camera picta, διασώζουν, μυστικοποιούν, συγκαλύπτουν και διατηρούν ένα μέρος της ζωής του ηγεμόνα εν κρυπτώ και παραβύστω, σε αντίθεση με τους πολίτες που παραμένουν ορατοί και εκτεθειμένοι.

III. Σύντομη παρέκβαση: η απεδαφικοποίηση της εξουσίας στη σύγχρονη εποχή

Αν εξετάζαμε το παραπάνω μοντέλο της άσκησης εξουσίας και επιτήρησης στην σύγχρονη εποχή, θα λέγαμε αυτό που ορθώς έχουν διατυπώσει σε πολλές από τις μελέτες τους οι Gilles Deleuze και Michel Foucault: η εξουσία στη σύγχρονη εποχή είναι αποκεντρωμένη και απεδαφικοποιημένη καθώς δεν εντοπίζεται σε ένα σημείο, αλλά διαχέεται μέσα στις μικροδομές της καθημερινής ζωής με πολλαπλούς τρόπους και πρακτικές, δεν είναι δηλαδή ορατή όπως στην περίπτωση του μονάρχη-ηγεμόνα.

Ο ηγεμόνας κάνοντας χρήση ενός αρχιτεκτονικού εν προκειμένω μέσου για να καταστήσει κάτι ορατό, γίνεται και ο ίδιος «ορατός», τουλάχιστον σε ότι αφορά τη θέση της θέασης του (τον οίκο του), ακόμη και αν αυτός επιτηρεί εξ' αποστάσεως υπό το καθεστώς υψηλής ιδιωτικότητας. Το ζητούμενο της άσκησης της εξουσίας

στις μοναρχικές κοινωνίες και στην Αναγέννηση, τίθενται πάντοτε εν αναφορά με τον εκάστοτε μονάρχη-ηγεμόνα (συγκέντρωση της εξουσίας), ακριβώς γιατί αυτός παράγει το Νόμο, το Δίκαιο και το λόγο του Κυρίου.

Ο Foucault σε μία από τις σπουδαιότερες μελέτες του με τίτλο *Επιτήρηση και Τιμωρία: η γέννηση της φυλακής* αναφέρεται στην εποχή του Μεσαίωνα όπου η τιμωρία λάμβανε χώρα υπό τη μορφή της θανάτωσης, της θανατικής ποινής, πράξη η οποία τίθεντο σε εφαρμογή υπό το όνομα του μονάρχη, είχε δηλαδή τον χαρακτήρα της θυσίας. Όταν αλλάζουμε ιστορικό σχηματισμό από τον 18^{ο} αιώνα και μετά, με την εμφάνιση δηλαδή του κράτους δικαίου, τα σώματα πλέον δεν θανατώνονται στο όνομα του μονάρχη-ηγεμόνα, δεν τιμωρούνται, αλλά αναμορφώνονται, τίθενται υπό έλεγχο μέσω της ταξινόμησης και ενσωμάτωσής τους στο σύστημα παραγωγής (στρατόπεδα, φυλακές, εργοστάσια κ.ο.κ.). Στο δεύτερο κεφάλαιο του δοκιμίου του με τίτλο *Η τιμωρία: η γενικευμένη τιμωρία*, ο Foucault αναφέρει χαρακτηριστικά: «*Παντού βρίσκουμε διαμαρτυρίες ενάντια στα βασανιστήρια, από τα μέσα του 18^{ου} αιώνα: στους φιλοσόφους και στους θεωρητικούς του δικαίου, στους δικαστές, στους νομομαθείς, στους βουλευτές, στα υπομνήματα παραπόνων και στους νομοθέτες συνελεύσεων. Η τιμωρία πρέπει τώρα να είναι διαφορετική: να καταργηθεί η σωματική αναμέτρηση ανάμεσα στον μονάρχη και στον κατάδικο, να εξουδετερωθεί η πάλη σώμα με σώμα ανάμεσα στον εκδίκηση του άρχοντα και στη συγκρατημένη αγανάκτηση του λαού, με το διάμεσο του βασανιζόμενου και του δημίου. Πολύ σύντομα το βασανιστήριο γίνεται κάτι το απαράδεκτο. Εξοργιστικό, αν το κρίνουμε αναφορικά με την εξουσία, γιατί φανερώνει την τυραννία, την υπερβολή, τη δίψα για εκδίκηση, "τη σκληρή απόλαυση της τιμωρίας"*»[29].

Πραγματευόμενος το παραπάνω θέμα και ειδικεύοντάς το ακόμη περισσότερο στη σύγχρονη εποχή, ο Deleuze στο τρίτο στάδιο του δοκιμίου του *Η Κοινωνία του Ελέγχου*[30] (Post Scriptum) μας πληροφορεί σχετικά με το πώς οι τρόποι άσκησης της εξουσίας έχουν σταδιακά αποκεντρωθεί, όπως ειπώθηκε παραπάνω, αλλά ωστόσο αυτό που προσθέτει είναι ότι αυτή η αποκέντρωση και απεδαφικοποίηση μεταθέτει την άσκηση της εξουσίας στον ίδιο τον εξουσιαζόμενο. Ο ίδιος ο εξουσιαζόμενος δηλαδή είναι αυτός πλέον που ασκεί την ίδια την πρακτική της εξουσίασής του. Υπάρχουν φυσικά οι εξουσιαστές, τα κέντρα ελέγχου (στρατός, φυλακή, εκπαίδευση,

[29] Michel Foucault, «η γενικευμένη τιμωρία», περιλαμβάνεται στο: *Επιτήρηση και τιμωρία: η γέννηση της φυλακής*, σελ. 99.
[30] Gilles Deleuze, *Η κοινωνία του ελέγχου*, μετάφραση: Παναγιώτη Καλαμαράς, εκδόσεις: Ελευθεριακή Κουλτούρα, 2001.

νοσοκομεία, ψυχιατρικά ιδρύματα, ψυχιατρικά γραφεία, μέσα μαζικής ενημέρωσης κ.ο.κ.) αλλά μαζί με αυτά τα «παλαιά» συστήματα κάνουν την εμφάνισή τους και νέα (μικροκάμερες, βραχιολάκια επιτήρησης, ιστότοποι κοινωνικής δικτύωσης, κ.ο.κ.). Ο έλεγχος πια δεν είναι μονάχα εν-τοπισμένος και προσδιορισμένος σε έναν τόπο, ακριβώς γιατί τα νέα συστήματα ελέγχουν επιτρέπουν στον εξουσιαζόμενο να ασκεί διαρκώς, ανά πάσα ώρα και στιγμή την ίδια την πρακτική της επιτήρησής του.

Το ζήτημα της εξουσίας και της επιτήρησης μετατοπισμένο στη σύγχρονη εποχή αν και κεφαλαιώδους σημασίας, δεν θα αναπτυχθεί περαιτέρω εδώ, καθ' ότι δεν εμπίπτει στο ιστορικό συγκείμενο στο οποίο εγγράφεται το παράδειγμά μου.

IV. Η *istoria* ως γενεαλογία της ηγεμονίας, της μεταβίβασης της εξουσίας κ.ο.κ.

Από εικαστικής, συντακτικής πλευράς και όχι από πλευράς περιεχομένου (την όποια μύηση στα μυστικά της πολιτικής και της ιεραρχίας, τον εγκιβωτισμό του άπειρου, την απόλαυση του Άλλου, τις όποιες ενεχόμενες παγίδες κ.τ.λ.), η τοιχογραφία του Mantegna μας αφηγείται, όπως έχει αναφέρει και ο Alberti στο *Περί ζωγραφικής* του, το ηγεμονικό καθεστώς της *istoria* ως γενεαλογίας. Στο επίπεδο των μορφών και των μοτίβων, τα σώματα είναι μέρος της *istoria*, τα μέλη είναι μέρος των σωμάτων και τα επίπεδα μέρος των μελών. Αυτή η γεννεαλογία των μοτίβων, αυτό το οπτικό «αποτύπωμα», αυτό το ίχνος που είναι άμεσα συνυφασμένο με μια ιστορία ή *istoria* όπως αναφέρει ο Alberti της εποχής της Αναγέννησης, θα επιχειρήσω να αναπτύξω ευθύς αμέσως.

Από τη στιγμή που υπάρχει χωρικότητα και σκηνοθεσία δραστηριοτήτων (τελετουργικές, κοσμικές κ.ο.κ.), μπορούν εύλογα να μας παραπέμψουν σε ένα θεατρικό ή παραθεατρικό στοιχείο: Όλοι οι χώροι είναι «θεατρικοί» με την έννοια της παραγωγής μορφών, ταυτοτήτων, φαντασιακών υποστρωμάτων, ρόλων κτλ. Σε συνάφεια με όλα τα παραπάνω προκύπτει η σχέση της ζωγραφικής αναπαράστασης με τα ιερά δρώμενα της εποχής και την τέχνη του tableaux vivants: Στις μεγάλες και πλούσιες αναγεννησιακές παραστάσεις, όπως μας πληροφορεί ο Michael Baxandall μέσα από την μελέτη του *Painting and Experience: in fifteenth-century Italy*, η κάθε φιγούρα/μορφή έπαιζε το ρόλο της στην ιστορία της αφήγησης, μέσα από την

αλληλεπίδρασή της με άλλες φιγούρες στις λεγόμενες συνομαδώσεις (grouping)[31] προκειμένου ο ζωγράφος να υποδείξει συγκεκριμένες σχέσεις και δράσεις. Ο ζωγράφος δεν ήταν το μοναδικό είδος καλλιτέχνη που έκαναν χρήση αυτής της τέχνης της συνομάδωσης. Πιο συγκεκριμένα, ομάδες από φιγούρες συχνά αναπαρίστανται σε ιερά δράματα κυρίως στην πόλη της Φλωρεντίας η οποία γνώρισε ιδιαίτερη άνθιση στο είδος του θρησκευτικού δράματος κατά τη διάρκεια του 15ου αιώνα και λιγότερο στην πόλη της Βενετίας όπου τέτοιου είδους παραστάσεις ήρθαν πολύ αργότερα.

Επιπλέον, στην προαναφερθείσα μελέτη του ο Baxandall αναφέρει την ιδιαιτερότητα των ιερών-θρησκευτικών δραμάτων, καθώς συχνά εισάγονταν από μία χωρική φιγούρα η οποία διαδραμάτιζε τον ρόλο του *festaiuolo*[32] (συνήθως με τη μορφή ενός αγγέλου), ο οποίος παρέμενε στη σκηνή καθ' όλη τη διάρκεια του έργου, ως ένας μεσάζων μεταξύ του θεατή και των αναπαριστώμενων γεγονότων. Παρόμοιες χωρικές φιγούρες οι οποίες αιχμαλωτίζουν το βλέμμα μας και υποδεικνύουν την κεντρική δράση συχνά χρησιμοποιούνται και από ζωγράφους. Η χρήση τους ενδείκνυται ακόμη και από τον Alberti στην πραγματεία του περί ζωγραφικής ο οποίος αναφέρει: «*μου αρέσει να υπάρχει μία φιγούρα η οποία καθοδηγεί τους θεατές σχετικά με το τι συμβαίνει στην εικόνα μας…*»[33]. Ο θεατής λοιπόν των ζωγραφικών αναπαραστάσεων του Quattrocento θα εκλάμβανε τέτοιες χωρικές φιγούρες (festaiuolo) μέσα από την εμπειρία που είχε ήδη από τα θρησκευτικά δρώμενα.

Παρ' όλα αυτά, υπάρχει μία διαφορά στον τρόπο με τον οποίο αφηγούνταν τα γεγονότα οι ιερές αναπαραστάσεις με εκείνες των ζωγράφων: Οι ιερές αναπαραστάσεις συχνά υποδεικνύουν την εξάρτησή τους από θεαματικά εφέ (άνθρωποι που πηγαινοέρχονται πάνω-κάτω σε ξύλινα σύννεφα, ηθοποιοί κρέμονταν σε σχοινιά, μαζικό τεχνητό φως κ.α.), τα οποία έχουν πολύ μικρή σχέση με την

---

[31] Η τέχνη της συνομάδωσης (grouping) που σηματοδοτεί "ομάδες από φιγούρες" ήταν ένα τέχνασμα, ένα μέσο, το οποίο χρησιμοποιούσε ο αναγεννησιακός ζωγράφος, αλλά και τα αναγεννησιακά ιερά/θρησκευτικά δράματα, προκειμένου να απεικονίσουν ένα δραματικό γεγονός μέσα από τις σχέσεις που δημιουργούσαν οι εκάστοτε φιγούρες.

[32] Οι φιγούρες που φέρουν το όνομα *festaiuolo*, είναι εκείνες οι οποίες μας κατευθύνουν (είτε με το βλέμμα, είτε με τη χειρονομία) και μας υποδεικνύουν πώς πρέπει να αντιδρούμε ή να συμπεριφερόμαστε. Η έννοια/τεχνική *festaiuolo* επινοήθηκε από καλλιτέχνες της ύστερης μεσαιωνικής και αναγεννησιακής Ευρώπης, αναπτύχθηκε όμως ιδιαίτερα στην Ιταλία. Αυτή ή αυτό που υποδυόταν τον *festaiuolo* έπαιζε έναν δευτερεύοντα ρόλο, ο οποίος ως ενδιάμεσος –μεταξύ δηλαδή κοινού και κύριας δράσης– εξηγούσε σχολιάζοντας και χειρονομώντας προκαταλαμβάνοντας το κοινό για την κατάλληλη αντίδραση και το κατάλληλο συναίσθημα που θα έπρεπε να έχει.

[33] Michael Baxandall, *Painting and Experience: in fifteenth-century Italy*, Oxford University press, 1988, σελ.72.

λεπταίσθητη αφηγηματική τέχνη της υποβολής/υπόδειξης του ζωγράφου. Ο ζωγράφος χρησιμοποιώντας την πολύπλοκη και λεπταίσθητη τέχνη της συνομάδωσης μερικών φιγούρων ή μορφών με σκοπό να υποδείξει ένα δραματικό γεγονός, χειριζόταν αυτές τις φιγούρες με τέτοιο τρόπο έτσι ώστε να υποδείξει κινητές σχέσεις, σχέσεις δηλαδή που λαμβάνουν χώρα στο χώρο και στο χρόνο, χωρίς ωστόσο αυτός ο τρόπος του να αντιφάσκει με το γεγονός ότι οι φιγούρες αυτές ήταν ακίνητες.

Η ζωγραφική εκδοχή αυτής της υπαινικτικότητας ήταν βουβή: αυτή η εκδοχή εγκαθιδρύει μία σχέση μεταξύ ημών (των θεατών) και εκείνου (της μορφής) και κατ' επέκταση του ζωγραφικού πίνακα. Ο ρόλος του festaiuolo δεν είναι παρά ένας εν αναμονή άγγελος ο οποίος στέκεται σε στενή σχέση με άλλες παρόμοιες φιγούρες. Συνήθως όλες αυτές οι φιγούρες κοιτάζουν με αδιάλειπτη προσοχή στο πιο κεντρικό σημείο της αφήγησης με αποτέλεσμα να προσκαλούμαστε να συμμετέχουμε σε αυτή την ομάδα των μορφών, συμμετέχοντας ταυτόχρονα και στο γεγονός. Η θέση μας εναλλάσετε από την σαφήνεια της μετωπικής θέασης με τον πίνακα, στην σχέση μας με την μορφή του αγγέλου (festaiuolo) την οποία εγκαθιδρύει το ενδόμυχο βλέμμα του, ενώ με τη σειρά του μας εισάγει στην ομάδα του, μας καλεί να συμμετάσχουμε σε αυτήν και τούμπαλιν.

Αυτό το τέχνασμα, αυτό το μέσο, διεγείρει την διάθεσή μας με σκοπό να εμπλακούμε με αυτές τις μορφές μέσα σε μία «βουβή», μη ρηματική σχέση, να γίνουμε μέρος αυτών των μορφών, ενώ μέσω αυτής της δικής μας εργασίας που δεν είναι μία απλή θέαση ενός πίνακα, αρχίζει να διαφαίνεται το συγκινησιακό φορτίο αυτής της συνομάδωσης των φιγούρων. Η συνομάδωση των μορφών αποκτά την βαρύτητά της μέσα από την εμπλοκή των θεατών.

Η περίπτωση της διακόσμησης των τοίχων της Camera degli Sposi είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της αλληλουχίας και της όσμωσης των ειδών. Η Πέπη Ριγοπούλου, στο κείμενό της *Σύννεφα, Παγίδες, Μηχανές* αναφέρει χαρακτηριστικά: *«Τα θεατρικά είδη της Αναγέννησης έχουν την καταγωγή τους. Η ζωγραφική ήταν αυτή που άνοιξε τους δρόμους για το θέατρο της Ιταλίας. Η εικαστική σκηνή δημιουργείται πριν από την boîtes close, το θεατρικό «κουτί» της Αναγέννησης, και στην ουσία υπαγορεύει τους νόμους της. Στην Γαλλία, αντίθετα, η θεατρική σκηνή του Hôtel de Bourgogne είναι τέκνο των μεσαιωνικών μυστηρίων (mystères), ενώ στον*

βορρά η καταγωγή του θεατρικού χώρου ανάγεται από τον G. Kernodle[34] *στα tableaux vivants, που προέρχεται από τον ανάγλυφο διάκοσμο των τάφων και των βωμών. Οι διακρίσεις όμως αυτές έχουν κάτι το απόλυτο. Τα ίδια τα tableaux vivants, οι σκηνές που στήνονται στο δρόμο με την αφορμή της υποδοχής ενός ηγεμόνα βρίσκονται σε συνεχή διάλογο με τη ζωγραφική, αναπαράγονται ως μικρογραφίες χειρογράφων και όχι μόνο. Έτσι μοιάζουν να λειτουργούν ως σύνδεσμος μεταξύ ζωγραφικής και θεάτρου για πάνω από τρεις αιώνες και να ανοίγουν το δρόμο για μία σειρά από θέατρα, ανάμεσά τους και για το Ελισαβετιανό. Στην περίπτωση της Camera degli Sposi οι μνημειακές της τοιχογραφίες μοιάζουν σε διάλογο με την ακινησία και την αφηγηματική διάσταση του tableaux vivant, ενώ εγκυμονούν ένα θέατρο το οποίο η ιταλική χερσόνησος άργησε πολύ να γνωρίσει. Εγγράφοντας στην επιφάνειά τους την ιστορία, που είναι η ιστορία της εξουσίας, τον χρόνο και τη γεύση του γήρατος αλλά και του θανάτου, μοιάζουν να επιστρέφουν σε αυτές τις πρώτες πηγές που ήταν οι ταφικές διακοσμήσεις. Έτσι το δωμάτιο του γάμου γίνεται νυμφείον του Άδου»*[35] (εννοώντας ότι στις τοιχογραφίες της εποχής εγγράφεται η ιστορία της εξουσίας, ο χρόνος και κατ' επέκταση το γήρας και ο θάνατος).

[34] George R. Kernodle, *From Art to Theatre: Form and Convention in the Renaissance*, Chicago, University of Chicago press, 1989.

[35] Πέπη Ρηγοπούλου, "Σύννεφα, Παγίδες, Μηχανές", περιλαμβάνεται στο: *Τέσσερα Κείμενα για την Camera degli Sposi*, εκδόσεις: Πλέθρον και Διπλούς Έρως, σελ. 57.

Κεφάλαιο 3ο: Δεξίωση του άλλου-ετερότητα

Σε αυτό το σημείο θα προβληματοποιήσω το θέμα της δεξίωσης του άλλου στις διαστάσεις του παραδείγματός μου. Ωστόσο, πριν το επιχειρήσω, καλό θα ήταν να ειπωθούν εν συντομία κάποια πράγματα γύρω από την έννοια της δεξίωσης του άλλου και της φιλοξενίας, στην πιο γενική μορφή και δομή τους, όπως έχουν διατυπωθεί παραδειγματικά από τον Jacques Derrida.

Ι. Βασικές πλευρές της φιλοξενίας: υποδοχή, δεξίωση του άλλου

Κατά τον Derrida και το δοκίμιό του *Περί φιλοξενίας: η Αν Ντυφουρμαντέλ προσκαλεί τον Ζακ Ντερριντά να απαντήσει*[36], η βασική αντινομία που χαρακτηρίζει τους Νόμους της Φιλοξενίας δύναται να διατυπωθεί ως εξής: Από τη μια μεριά, η *απροϋπόθετη* φιλοξενία (ένας νόμος χωρίς νόμο) είναι ως εάν να επιτάσσει να παραβιάσουμε όλους τους νόμους της φιλοξενίας (όρους, καθήκοντα κτλ.). Από την άλλη, οι *νόμοι* της φιλοξενίας (μέσω της θέσης εξουσιών, ορίων, καθηκόντων, δικαιωμάτων κτλ.) αναπόφευκτα αψηφούν και παραβιάζουν με την σειρά τους τον *Νόμο* της φιλοξενίας, αυτόν που επιτάσσει να υποδεχτούμε άνευ όρων τον *ερχόμενο απ' έξω*. Ωστόσο, για να είναι αυτό που είναι ο απροϋπόθετος νόμος της φιλοξενίας και να μην κινδυνεύει να γίνει αφηρημένος και ουτοπικός, χρειάζεται τους *νόμους*, οι οποίοι εντούτοις τον απειλούν, ενίοτε τον διαφθείρουν ή τον διαστρέφουν. Αντιστρόφως, οι υπό προϋπόθεση νόμοι της φιλοξενίας πρέπει να εμπνέονται από τους απροϋπόθετους, να προσβλέπουν σε αυτούς, αν δεν τους απαιτούν.

Ο Derrida, στο κεφάλαιο *βήμα φιλοξενίας/όχι φιλοξενία* του δοκιμίου του, αναφέρει χαρακτηριστικά: «Με άλλα λόγια θα πρέπει να υπάρχει μια *αντινομία*, μια άλυτη αντινομία, μια αντινομία –που δεν υπόκειται στη διαλεκτική διαδικασία– μεταξύ, αφ' ενός, *Του* νόμου της φιλοξενίας, του απροϋπόθετου νόμου της απεριόριστης φιλοξενίας (να δώσω στον ερχόμενο όλο το σπίτι μου και τον εαυτό μου, να του δώσω το ίδιόν μου, το ίδιόν μας, χωρίς να του ζητήσω ούτε το όνομά του ούτε αντάλλαγμα, ούτε την εκπλήρωση του παραμικρού όρου) και, αφ' ετέρου, *των* νόμων της φιλοξενίας, των δικαιωμάτων και των καθηκόντων που πάντοτε είναι υπό όρους και υπό προϋποθέσεις, όπως ακριβώς προσδιορίζονται από την ελληνολατινική

[36] Jacques Derrida, *Περί φιλοξενίας: η Αν Ντυφουρμαντέλ προσκαλεί τον Ζαν Ντερριντά να απαντήσει*, μετάφραση: Βαγγέλης Μπιτσώρης, εκδόσεις: Εκκρεμές, 2006.

και δη την ιουδαιοχριστιανική παράδοση, από όλο το δίκαιο και όλη τη φιλοσοφία του δικαίου έως τον Κάντ και τον Χέγκελ ιδιαίτερα, διαμέσου της οικογένειας, της κοινωνίας των πολιτών και του κράτους. Εδώ ακριβώς εντοπίζεται αυτή η απορία, μια αντινομία. Αυτό που διακυβεύεται είναι πράγματι ο νόμος (ν ο μ ο ς)».[37]

Εκκινώντας από τις τρέχουσες γλωσσικές σημασίες της έννοιας της φιλοξενίας, εύλογα μπορεί να διαπιστώσει κανείς την πολύ κοντινή, αν όχι όμοια, ερμηνευτική σημασία που αποδίδεται στον όρο της φιλοξενίας. Όπως μας ενημερώνει ο Κωνσταντίνος Β. Πρώιμος μέσα από το δοκίμιό του *Στα όρια της αισθητικής*[38] –σε κεφάλαιο που προβληματοποιεί ζητήματα όπως αυτό της υποδοχής και της φιλοξενίας, μέσα από Ντεριντιανά και Χαϊντεγκεριανά σχήματα– στην ελληνική, αγγλική καθώς επίσης και στην γαλλική γλώσσα ο όρος φιλοξενία μεταφράζεται πάνω-κάτω με τις εξής κοινές σημασίες: την φιλική και γενναιόδωρη υποδοχή στο σπίτι καθώς και την περιποίηση ατόμων που δεν ανήκουν στην οικογένεια (καλεσμένων ή γενικά ξένων), την υποδοχή αλλοδαπών επισήμων σε μια χώρα και παροχή τιμών προς αυτούς, την «φιλανθρωπία» να προσφέρει κανείς στέγη και φαγητό στους ταξιδιώτες και στους ξένους σε ειδικά καταλύματα κ.ο.κ. Παρ' όλα αυτά το γαλλικό λεξικό σημειώνει επίσης την αρχαία σημασία της λέξης, η οποία κατάγεται από την λατινική hospitalitas και εμφανίζεται στη γαλλική λογοτεχνία για πρώτη φορά στα τέλη του 12ου αιώνα[39].

Η οποιαδήποτε στοιχειώδης ενασχόληση με την έννοια της φιλοξενίας και της δεξίωσης, φέρνει ευθύς εξαρχής τον επίδοξο μελετητή αντιμέτωπο με τον εξής αντιφατικό, παράδοξο χαρακτήρα αυτών των εννοιών: αρκεί να συμβουλευτεί κανείς ένα λατινικό λεξικό, για να διαπιστώσει ότι η λέξη hospitalitas (φιλοξενία) ως όρος προέρχεται από τους σύνθετους λατινικούς όρους *hospes, hospitis,* οι οποίοι σημαίνουν τον ξένο, τον φιλοξενούμενο *και* τον οικοδεσπότη και αρθρώνουν το ίδιο νόημα που σε ακόμη πιο προγενέστερα χρόνια εκφραζόταν με τον όρο *hostis*[40]. Η παραπάνω απλή λεξικολογική ανάλυση μας βοηθά να κατανοήσουμε ότι ο όρος

---

[37] Jacques Derrida, "Βήμα φιλοξενίας/όχι φιλοξενία", περιλαμβάνεται στο: *Περί φιλοξενίας: η Αν Ντυφουρμαντέλ προσκαλεί τον Ζαν Ντερριντά να απαντήσει*, σ. 98-99.

[38] Κωνσταντίνος Β. Πρώιμος, *Στα όρια της αισθητικής: ο ρόλος της τέχνης στα κείμενα του Martin Heidegger και του Jacques Derrida*, εκδόσεις: κριτική, 2003.

[39] Κωνσταντίνος Β. Πρώιμος, «Hospitalitas, φιλοξενία και hostilitas. Οι Λατίνοι, οι αρχαίοι Έλληνες, οι Μοντέρνοι και η ιστορία της αρχιτεκτονικής στο έργο του Martin Heidegger», περιλαμβάνεται στο: *Στα όρια της αισθητικής: ο ρόλος της τέχνης στα κείμενα του Martin Heidegger και του Jacques Derrida*, σελ. 86.

[40] Η σχέση μεταξύ εχθρού και φιλοξενούμενου, όπως υπονοείται σημασιολογικά στον όρο *hostis*, είναι ένα από τα πιο σημαντικά σημεία εκκίνησης της προβληματικής της φιλοξενίας στο έργο του Derrida με τίτλο *Περί φιλοξενίας: Η Αν Ντυφουρμαντέλ προσκαλεί τον Ζακ Ντερριντά να απαντήσει.*

hostis από τον οποίο προέρχεται επίσης ο όρος *hostilitas* σημαίνει τον ξένο, τον φιλοξενούμενο, αλλά και τον εχθρό. Εν κατακλείδι, η *hospitalitas* ή *hospitalité* (φιλοξενία), έχει την ίδια γλωσσική ρίζα με τη *hostilitas*, την εχθρότητα, απ' όπου προέρχεται και η Ντεριντιανή έννοια της *hostipitalité*, που σημαίνει εχθροξενία.

Οι πρακτικές της υποδοχής, της δεξίωσης, της παροχής στέγης ή τροφής είναι βασικές πλευρές της φιλοξενίας, καθώς υπάγονται στη σημασία της επιμέλειας, δηλαδή της προστασίας, της διαφύλαξης, της φροντίδας κ.ο.κ. – συνιστούν δηλαδή ουσιώδεις πλευρές της δόμησης της κατοικίας.

Όπως μας ενημερώνει και πάλι ο Κωνσταντίνος Β. Πρώιμος μέσα από το δοκίμιό του *Στα όρια της αισθητικής*, αν λάβουμε υπ' όψιν τις προαναφερθείσες δραστηριότητες –οι οποίες, όπως ειπώθηκε, διασφαλίζουν την αποτελεσματική δεξίωση και φιλοξενία του άλλου– δεν είναι δυνατό να μη σκεφτούμε τις οικονομικές βάσεις και προϋποθέσεις των παραπάνω πρακτικών. Για να είναι κανείς ικανός να φροντίζει, να προστατεύει, να διαφυλάσσει τους άλλους, θα πρέπει να έχει την οικονομική δυνατότητα να το κάνει, θα πρέπει δηλαδή να έχει προηγουμένως εξασφαλίσει τη δική του προσωπική φροντίδα, με τέτοιο τρόπο ώστε να παραγάγει κάποιο πλεόνασμα. Αναφέρει χαρακτηριστικά ο Κωνσταντίνος Β. Πρώιμος: «Με βάση την παραπάνω λογική, ο "καλός" οικοδεσπότης είναι επομένως πλούσιος, ευγενής ή αστός, ανήκει στην κυρίαρχη τάξη και δηλώνει μια κατάσταση οικονομικής ανεξαρτησίας και ισχύος. Η προκείμενη διαπραγμάτευση του ζητήματος της φιλοξενίας, υποδοχής και δεξίωσης του άλλου, συσχετίζεται άμεσα ιστορικά με την χριστιανική και μεσαιωνική καταγωγή της λέξης *hospitalitas*. Από τη μια μεριά, η φιλοξενία ταυτίζεται με την έννοια της φιλανθρωπίας, ως ένδειξη αγάπης και ευγνωμοσύνης προς το Θεό, την πλάση του και προς τον πλησίον, ενώ από την άλλη μεριά νομιμοποιεί και επιβεβαιώνει τα πλούτη και την ισχύ του οικοδεσπότη ενώπιον του Θεού και των άλλων, δηλαδή την υπό προϋποθέσεις φιλοξενία»[41].

Κατά την κλασική ελληνική αρχαιότητα η φιλοξενία και κατ' επέκταση η δεξίωση του άλλου νοείται ως ένα αμοιβαίο δικαίωμα προστασίας. Σε αυτήν την προχριστιανική εποχή, η φιλοξενία δεν νοείται ως φιλανθρωπία και δεν ρυθμίζεται από τον πλούτο, την ισχύ, τη θεία εύνοια και την κοινωνική διάκριση. Στην πραγματικότητα, δεν είναι φιλοξενία με την έννοια της λατινικής *hospitalitas* αφού

[41] Κωνσταντίνος Β. Πρώιμος, «Hospitalitas, φιλοξενία και hostilitas. Οι Λατίνοι, οι αρχαίοι Έλληνες, οι Μοντέρνοι και η ιστορία της αρχιτεκτονικής στο έργο του Martin Heidegger», περιλαμβάνεται στο: *Στα όρια της αισθητικής: ο ρόλος της τέχνης στα κείμενα του Martin Heidegger και του Jacques Derrida*, σελ. 90.

ιστορικά προηγείται της τελευταίας. Η φιλοξενία και η δεξίωση του άλλου, του ξένου κατά την Ελληνική αρχαιότητα, είναι ένα ιερό έθιμο φορτισμένο με νομική ισχύ, το οποίο όχι μόνο αφορούσε όλους, αλλά οποιαδήποτε παράλειψη ή παραβίασή του συνεπαγόταν την ύβρη. Κατ' αυτήν την έννοια η φιλοξενία στην αρχαία Ελλάδα ήταν μια υποχρέωση και ένα δικαίωμα χωρίς όρους, απροϋπόθετη[42]. Ήταν μια ιερή υποχρέωση κάθε αρχαίου Έλληνα οικοδεσπότη να φιλοξενήσει όποιον ξένο προσέγγιζε την εστία[43] του σπιτιού του και ζητούσε φιλοξενία, ακόμη και αν αυτός ήταν δούλος.

Αυτό συνεπώς που εξάγεται ως συμπέρασμα είναι αφενός –το εύλογο– ότι η φιλοξενία δεν συνιστά μία αμετάβλητη, α-χρονική ουσία, αλλά ιστορικό διαφοροποιούμενο μόρφωμα σε άμεση συνάφεια με τις εκάστοτε πολιτισμικές, πολιτικές, οικονομικές πρακτικές και εννοιολογήσεις που λαμβάνει η ύπαρξη μέσα στον κόσμο, αφετέρου πώς, παρά ταύτα, πίσω από αυτές τις ποικίλες, ιστορικά διαμορφούμενες πρακτικές και εννοιολογήσεις, η έννοια της φιλοξενίας παραμένει λογικά και οντολογικά προσδεδεμένη με μια έννοια της υποδοχής (στην πιο στοιχειακή και γενική διάστασή της) κάποιου πράγματος ακόμη μη στοιχειοθετημένου, εξωτερικού και ετερογενούς από κάτι ταυτόσημο προς τον εαυτό του, οριοθετημένο και εσωτερικό. Η λογική βάση αυτής της διαλεκτικής σχέσης αποτελεί ένα από τα πλέον στέρεα θεμέλια της οντομεταφυσικής μας παράδοσης, διαπερνώντας όλες τις όψεις της ύπαρξής μας και κυρίως την γλωσσική επένδυσή της και άρθρωσή της. Αυτή η λογική βάση μπορεί πολύ απλά να συνοψιστεί στην τυπική

[42] Θα αναφερθούν εν συντομία τρία παραδείγματα αρχαίων ελληνικών μύθων που δείχνουν την σημασία της «απροϋπόθετης» ή αλλιώς άνευ όρων φιλοξενίας. Το ένα παράδειγμα είναι η ιστορία του βασιλιά Οιδίπους που η φιλοξενία υπερβαίνει ακραίες κοινωνικές και ταξικές διαφορές: ενώ ο Οιδίπους ήταν ένα μέλος της βασιλικής οικογένειας φιλοξενήθηκε από φτωχούς βοσκούς και κατόπιν ως παιδί φτωχών βοσκών φιλοξενήθηκε από τον βασιλικά της Κορίνθου. Ένα άλλο παράδειγμα από την αρχαία ελληνική θεογονία είναι αυτό του θεού Δία ή Ζεύς (κυβερνήτη των Θεών του Ολύμπου, γνωστό ως τον «πατέρα των θεών και των ανθρώπων»), αλλά και άλλων θεών, που κατά καιρούς μεταμφιέζονταν σε ξένους και ζητούσαν φιλοξενία έτσι ώστε να ελέγξουν τα ήθη των Ελλήνων. Τέλος, δεν θα μπορούσαμε να μην αναφέρουμε τον Πλάτωνα και τον σημαντικό ρόλο που έχουν οι ξένοι στους διαλόγους. Στον Σοφιστή, όπως και στον Πολιτικό, αλλά και σε άλλους διαλόγους, ο Πλάτωνας εμπιστεύεται το προβάδισμα της φιλοσοφικής συζήτησης στον ξένο, ερευνά τη φιλοσοφική διάσταση της ταυτότητας και μέσα από το έργου συνοψίζει με συνεκτικό τρόπο τη φιλοσοφική διάσταση της ετερότητας, κυρίαρχη μορφή της οποίας είναι ο Ξένος.

[43] Η αρχιτεκτονική κατοικιών της κλασικής ελληνικής αρχαιότητας, όπως μας πληροφορεί ο Κωνσταντίνος Β. Πρώιμος *Στα όρια της αισθητικής*, καταδεικνύει το σημαντικό ρόλο που είχε η φιλοξενία. Εν συντομία, το πιο σημαντικό και ιερό μέρος του σπιτιού ήταν η εστία, καθώς ήταν το μέρος που συναθροιζόταν η οικογένεια και αφιέρωνε θυσίες στους Θεούς, ενώ σήμαινε και τον τόπο που κάποιος ξένος μπορούσε να ζητήσει προστασία και φιλοξενία. Ο χώρος της εστίας στην ελληνική αρχαιότητα ήταν το κατεξοχήν μέρος για την υποδοχή των ξένων. Η εστία ήταν ένας χώρος κλειστός και ανοιχτός, με την έννοια ότι η διάκριση της εσωτερικότητας και εξωτερικότητας δεν ήταν σαφής: ήταν δομικά κλειστή, όπως κάθε κατοικία που θέλει να προστατεύσει την ιδιωτικότητά της, αλλά επίσης ήταν ανοικτή στο βαθμό που η θεμελίωσή της ως χώρος περιελάμβανε τον ρόλο των ξένων.

φόρμουλα: ένα στοιχείο Α (το ταυτόν) είναι αυτό που είναι, ισούται με τον εαυτό του (Α=Α) στο βαθμό που δεν είναι έτερον (Α=μη Β) και αντιστοίχως ό,τι είναι έτερον είναι αυτό που είναι (Β=Β) στο βαθμό που δεν συμπίπτει με το ταυτόν (Β=μη Α). Ετούτο σημαίνει πως και το Β, ως έτερον ή ετερότητα σε σχέση με το Α, διαθέτει και αυτό μία ταυτότητα (είναι δηλαδή ταυτόσημο με τον εαυτό του), μόνο που αυτή δεν συμπίπτει με την ταυτότητα του Α. Σε αυτή την τυπικά καθαρή, αλλά προβληματική λογική βάση εμπεριέχονται όλα τα άλυτα ζητήματα που συνοδεύουν όλες τις εννοιολογήσεις και τις πολιτικές της δεξίωσης.

ΙΙ. Ταυτότητα και επανάληψη

Όταν λέμε ότι οι έννοιες "ταυτότητα" και "επανάληψη" είναι ενδογενείς στο δυτικό σύστημα σκέψης, εννοούμε ότι αρχής γενομένης από τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη, ολόκληρη η οντολογία (δηλ. ο λόγος περί των όντων, η εξέταση των όντων) θεμελιώνεται σε μία βασική παραδοχή: ότι τα όντα του κόσμου, το κάθε ον ξεχωριστά δεν μπορεί να είναι το ίδιο και συνάμα άλλο. Είτε είναι κάτι είτε δεν είναι. Οι ιδιότητές του μπορεί να αλλάζουν, το ίδιο και η μορφή του, αλλά η ουσία του παραμένει αυτή. Συνεπώς, κάτι είναι αυτό που είναι, επειδή δεν είναι κάτι άλλο. Κάθε ον αντλεί την ταυτότητά του μέσα από την αντιθετική διαφορά του προς τα άλλα πράγματα. Λόγου χάρη, το τραπέζι είναι τραπέζι επειδή δεν είναι καρέκλα και η καρέκλα είναι καρέκλα επειδή δεν είναι τραπέζι. Συνεπώς, κάθε ον ανήκει σε μία ειδική, μη αναγώγιμη, εντελώς δική του, ιδιωματική κατηγορία. Γνωρίζουμε, όμως, πως κάθε τραπέζι, αν και ανήκει στη γενική κατηγορία των τραπεζιών, δεν είναι ποτέ ίδιο με το άλλο, ακόμη και αν μοιάζει ίδιο. Κοντολογίς, εξετασμένα σε μικροσκοπικό επίπεδο, κανένα ον εν τέλει δεν μπορεί ποτέ να είναι ίδιο με ένα άλλο της ίδιας κατηγορίας.

Όσον αφορά την επανάληψη, αυτή εισέρχεται στο παιχνίδι ως εξής: η ταυτότητα ενός πράγματος διασφαλίζεται μέσα από την επαναληπτικότητα της παρουσίας του στο χώρο και στο χρόνο: τα τραπέζια φτιάχνονται συνήθως με συγκεκριμένους τρόπους που μέσα στο χρόνο καθορίζουν το είναι του τραπεζιού. Επειδή, η ανθρώπινη αντίληψη δεν κρατάει από τα πράγματα παρά μόνο τα εμφανή χαρακτηριστικά του και τις ομοιότητές τους με άλλα πράγματα, παραβλέπει λόγω της φυσιολογίας της όλα εκείνα τα ελάσσονα διαφοροποιητικά στοιχεία που κάνουν ένα

πράγμα να διαφέρει από το άλλο. Συνεπώς, η αντίληψη εντοπίζει σε πρώτο επίπεδο το γενικό και όχι το ειδικό. Το ίδιο συμβαίνει και με το εγώ των ανθρώπων: όπως έχει γράψει ο Σπινόζα, το εγώ είναι ζήτημα συνήθειας. Λέει κανείς συνεχώς "εγώ" και στο τέλος αισθάνεται ως τέτοιο. Η επανάληψη όμως μπαίνει στη συζήτηση και με έναν άλλο τρόπο: επαναλαμβανόμενα τα άτομα ενδογενώς (ψυχοδιανοητικά) και εξωγενώς (κοινωνικά) υποτάσσονται στο νόμο της διαιώνισης του είδους, δηλαδή του ίδιου ή του ομοίου.

III. Camera degli Sposi: ένας κυβερνητικός θάλαμος

Πώς ενυλώνονται όμως όλες αυτές οι – εν τάχει και πολύ γενικά σκιαγραφημένες – προβληματικές στο χώρο τον οποίο πραγματευόμαστε εδώ; Όπως θα έχει ήδη γίνει κατανοητό, το δωμάτιο το οποίο λαμβάνουμε ως αντικείμενο μελέτης είναι ένας χώρος δεξίωσης, ένας χώρος του οποίου η λειτουργία συνίστατο στο να προσδέχεται κόσμο (πρόσωπα φέροντα πολιτική ή όποια άλλη μορφή ισχύος), ένας χώρος ζυμώσεων, σύζευξης, διασύνδεσης και ανταλλαγής, χώρος διαπραγμάτευσης. Ωστόσο, τέτοιοι χώροι πόρρω απέχουν από το να είναι χώροι απροϋπόθετης δεξίωσης και φιλοξενίας του άλλου, χώροι ελεύθερης διασύνδεσης και άνευ όρων συγχρωτισμού. Εδώ, το κυρίαρχο μοντέλο είναι μάλλον η υπό προϋποθέσεις φιλοξενία: πρόκειται για έναν χώρο εξουσίας όπου ο άλλος δεν είναι στην πραγματικότητα "άλλος", δηλαδή καθαρή ετερότητα και ενδεχομενικότητα. Ή για να το διατυπώσουμε ευκρινέστερα: είναι μεν άλλος ως έμβια οντότητα, αλλά δεν συνιστά πραγματική ετερότητα με την έννοια της καθαρής ενδεχομενικότητας. Και τούτο διότι πρόκειται για χώρο εξουσίας και τέτοιοι χώροι είναι έτσι δομημένοι ώστε να προσαρμόζουν τον άλλο στις απαιτήσεις τους, να τον υπαγάγουν στο μέτρο τους, να τον καθιστούν αντικείμενο χειρισμού και διαχείρισης. Σε τέτοιου είδους χώρους, ο άλλος εισχωρεί πάντοτε υπό προϋποθέσεις.

Επιχειρώντας έναν –εκ πρώτης όψεως παρακινδυνευμένο, αλλά όχι άστοχο παραλληλισμό– θα μπορούσε κανείς να πει πως το δωμάτιο της Camera degli Sposi είναι ένα κυβερνητικό[44] δωμάτιο (cybernetic room), ένας θάλαμος διαπραγματεύσεων με απώτερο σκοπό τη λήψη αποφάσεων, άρα ένα δωμάτιο άσκησης ελέγχου και

[44] Ο όρος «κυβερνητική» προέρχεται από την πολιτική φιλοσοφία του Πλάτωνα. Ο Πλάτωνας, στον *Πολιτικό* του, χρησιμοποιεί τον όρο «κυβερνητική» προκειμένου να δηλώσει την τέχνη της πολιτικής διακυβέρνησης, την σχέση που πρέπει να έχει ο βασιλιάς με τον λαό του.

επικοινωνίας, δηλαδή πολιτικής. Εντός αυτού του χώρου διπλωματίας ανταλλάσσονται πληροφορίες (μέσω καναλιών εισροής και εκροής δεδομένων), γίνονται ζυμώσεις, προβάλλονται συμφέροντα, αντιρρήσεις, δια-ρυθμίζονται καταστάσεις, λαμβάνονται αποφάσεις, προκειμένου να ελεγχθεί, να καταστεί διαχειρίσιμη μία ορισμένη περιρρέουσα πραγματικότητα, η οποία μπορεί να είναι πολιτικής φύσεως, κοινωνικής φύσεως, στρατιωτικής φύσεως, ή οποιαδήποτε άλλη.

Ο Αμερικάνος φυσικομαθηματικός Norbert Wiener στο βιβλίο του *Cybernetics or the control and communication in the animal and the machine* (*Κυβερνητική ή έλεγχος και επικοινωνία στα ζώα και στις μηχανές*)[45] περιγράφει ως αντικείμενο της επιστήμης της κυβερνητικής τον έλεγχο και την επικοινωνία, όπου με τους όρους «έλεγχος» και «επικοινωνία» εννοεί τους βρόχους ανάδρασης (feedback)[46] που αναπτύσσονται μεταξύ των έμβιων ή τεχνητών συστημάτων και των περιβαλλόντων τους. Στόχος αυτής της διατομεακής επιστήμης (φυσική, μαθηματικά, μηχανολογία, βιολογία) υπήρξε η όσο το δυνατόν υψηλότερη αποτελεσματικότητα στην λήψη ορθών αποφάσεων, μέσω της παραγωγής υπολογιστικών μηχανών ικανών να επεξεργαστούν μεγάλους όγκους δεδομένων με ταχύτητα και ακρίβεια. Ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα από το σύμπαν των επιτευγμάτων της κυβερνητικής υπήρξε η ανάπτυξη, κατά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο αλλά και τις δεκαετίες που ακολούθησαν, προηγμένων, «έξυπνων» βαλλιστικών, κυρίως πυραυλικών, συστημάτων, τα οποία είχαν τη δυνατότητα να αυτό-ρυθμίζουν τη συμπεριφορά τους σε σχέση με το αντικείμενο-στόχο, μέσω βρόχων ανάδρασης, ώστε να επιτυγχάνονται χτυπήματα μεγαλύτερης ακρίβειας. Επιπλέον, δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι μέσα από τους κόλπους της κυβερνητικής προέκυψαν εκείνες οι εξελίξεις που επέδρασαν καταλυτικά στην διαμόρφωση των υπολογιστικών συστημάτων όπως τα γνωρίζουμε σήμερα, κυρίως μέσω των εργασιών του John von Neumann.

Εναλλακτικά, η κυβερνητική θα μπορούσε ορθώς να χαρακτηριστεί ως η κατεξοχήν επιστήμη των χαοτικών συστημάτων και της πληροφορίας. Διότι πού αλλού είναι αναγκαίος ο έλεγχος και η επικοινωνία αν όχι σε καταστάσεις,

---

[45] Norbert Wiener, *Cybernetics or the control and communication in the animal and the machine*, MIT press, 1961.

[46] Στην επιστήμη των συστημάτων, ο όρος "ανάδραση" (feedback) νοείται ως μια διαδικασία κατά την οποία το τμήμα της στιγμιαίας εξόδου ενός συστήματος ανακατευθύνεται και ανατροφοδοτείται στο σύστημα ως νέα είσοδος. Η τελευταία χρησιμοποιείται εσωτερικά ώστε το σύστημα να αυτορυθμίσει τη συμπεριφορά ή και τη δομή του με βάση την αμέσως προηγούμενη έξοδό του και κάποιους έμφυτους κανόνες. Η ανάδραση μπορεί να συμβαίνει σε κάθε κύκλο εισόδου-επεξεργασίας-εξόδου, οπότε το σύστημα λέγεται πως περιέχει έναν αναδραστικό βρόχο.

περιβάλλοντα ή συστήματα υψηλής δυναμικότητας και πολυπλοκότητας, δηλαδή σε φαινόμενα χαοτικά, μη προβλέψιμα ως προς την συμπεριφορά τους, τα οποία στα μάτια του παρατηρητή τους φαντάζουν μη αποκρυπτογραφήσιμα; Τέτοια φαινόμενα χαμηλής προβλεψιμότητας είναι οι πόλεμοι, οι διακρατικές σχέσεις, οι ίδιες οι σχέσεις μας με τον άλλο, τα οικονομικά συστήματα (χρηματιστήριο), τα κοινωνικά συστήματα, αλλά και η ίδια η φύση ως κατεξοχήν χώρος της ενδεχομενικότητας. Τι κάνει κανείς σε τέτοιες περιπτώσεις; Αντλεί όσον το δυνατόν περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το προς εξέταση φαινόμενο, το αναλύει εξαντλητικά, το τυποποιεί βάσει ενός συμβολικού κώδικα, το εισάγει σε μία υπολογιστική μηχανή και το βάζει να παίξει «σενάρια» προκειμένου να εξαγάγει συμπεράσματα τακτικής φύσεως. Το μοντελοποιεί με σκοπό την προσομοίωση και πρόβλεψη των όποιων ενδεχόμενων συμπεριφορών του μέσα στο χρόνο.

Οι κυβερνητικοί χώροι ελέγχου και επικοινωνίας, όπως το παράδειγμα της Camera degli sposi, είναι χώροι περισυλλογής και επεξεργασίας δεδομένων με σκοπό την παραγωγή πληροφορίας, χώροι στρατηγικοί, επιτελικές βάσεις επιμελητείας και εποπτείας, χώροι διαδικαστικοί ή διαδικασιακοί, χώροι δηλαδή μέσα στους οποίους λαμβάνουν χώρα διαδικασίες.

Πώς μπορούν να εννοηθούν καλύτερα τα παραπάνω σε σχέση με το παράδειγμά μας; Ας ξεκινήσουμε από το πλέον απλό και στοιχειώδες: ο Ηγεμόνας, ως απώτατη αρχή, αποτελεί τον ακρογωνιαίο λίθο μιας κάθετα ιεραρχημένης επικράτειας, η πολυπλοκότητα και πολυδιαστρωμάτωση της οποίας παραμένει ωστόσο για τον ίδιο μη εποπτεύσιμη. Ο Ηγεμόνας είναι φύσει και θέσει διαρκώς αντιμέτωπος με την πιο στοιχειακή διάσταση του προβλήματος το οποίο αποτέλεσε αντικείμενο έρευνας και μελέτης της κυβερνητικής επιστήμης: την επόπτευση του μη εποπτεύσιμου, τον έλεγχο μιας πραγματικότητας που μπορεί ανά πάσα στιγμή να αποτελέσει τη μήτρα για την παραγωγή του ανεξέλεγκτου. Πώς μπορεί να αναστραφεί μία τέτοια διαρκώς καιροφυλακτούσα απειλητική κατάσταση; Μέσω της εγκαθίδρυσης επικοινωνιακών καναλιών δια των οποίων επιτυγχάνεται η διαρκής περισυλλογή δεδομένων σχετικά με την πραγματικότητα της επικράτειας. Ο Ηγεμόνας δεν έχει και δεν μπορεί να έχει πλήρη *εικόνα* για όλο εκείνο το χαοτικό μωσαϊκό που είναι η πραγματικότητα η οποία απλώνεται κάτω από αυτόν και πέραν αυτού, τόσο εντός όσο και εκτός των ορίων της επικράτειάς του. Πρόκειται για ένα πρόβλημα αναπαράστασης: πώς μπορεί να καταστεί αναπαραστάσιμο, να γίνει εικόνα, κάτι που δεν έχει εικόνα, κάτι που ανθίσταται στην εξεικόνιση, κάτι που

υπερβαίνει τη δυνατότητα του βλέμματος; Γι' αυτό το λόγο, ο Ηγεμών χρειάζεται διοικητικές υπηρεσίες, σώματα και επιτροπές, «οφθαλμούς» σε όλα τα επίπεδα που μπορούν να του παράσχουν «κομμάτια αναπαράστασης», τα οποία τοποθετούμενα εν συνεχεία σε τάξη είναι σε θέση να του δώσουν μία εικόνα γι' αυτό που δεν έχει εικόνα. Πάνω απ' όλα όμως έχει ανάγκη από μυστικοσυμβούλους, διότι σε ό,τι αφορά τη λήψη αποφάσεων που μπορούν να κρίνουν τη διατήρηση ή μη της εξουσίας και τη βιωσιμότητα του οίκου και της επικράτειας, το ζήτημα της εμπιστοσύνης είναι άκρας σημασίας. Αυτοί είναι που θα του παράσχουν feedback σχετικά με την ορθότητα των εισερχόμενων πληροφοριών, τα κίνητρα των «οφθαλμών» που παρέχουν την πληροφορία. Διότι, ο κίνδυνος τις περισσότερες φορές δεν είναι εξωτερικός, αλλά επίσης και πάνω απ' όλα εσωτερικός. Εύκολα, λοιπόν, αντιλαμβάνεται κανείς πως ο Ηγεμών, κατά την άσκηση της εξουσίας του, η οποία του προσδίδει υπόσταση και δικαιολογεί την ύπαρξή του, είναι κάποιος που βρίσκεται ανά πάσα στιγμή σε άμεση επαφή με αυτό που στις εικασιακές επιστήμες, όπως και στην κυβερνητική καθώς είδαμε νωρίτερα, αποκαλείται «χαοτικά συστήματα». Κάθε έννοια της διακυβέρνησης, του νόμου και της εξουσίας προϋποθέτει αναπόφευκτα μία τέχνη ή επιστήμη του κυβερνητικού ελέγχου, όπως την ορίσαμε προγενέστερα. Και από αυτή την εννοιολόγηση δεν ξεφεύγει ούτε το παράδειγμά μας: ο μεγάλος οφθαλμός που κοσμεί τον θόλο της Camera picta συνιστά, δίχως υπερβολή, την πρώτη ζωγραφική απόδοση του «μεγάλου αδερφού», όπως τον συνέλαβε ο George Orwell στο *1984*[47]. Για να μπορέσει αυτός ο οφθαλμός να παραμείνει ανοικτός, για να συνεχίσει να είναι «ος τα πανθ' ορά» πρέπει να «τρέφεται» (feed-back) με πληροφορίες. Υπό μία έννοια, αυτός ο ψευδαισθησιακά αναπαριστώμενος οφθαλμός συνιστά μία διαρκή υπόμνηση-υπενθύμιση προς τον Ηγεμόνα: «Έχε επίγνωση της υφιστάμενης κατάστασης, της κατάστασής σου»!

Για να καταλάβουμε τις διαστάσεις και τη σημασία του παραπάνω αιτήματος εντός εισαγωγικών, αρκεί να λάβει κανείς υπόψη το γενικότερο πολιτικό τοπίο της Ιταλίας του Quattrocento, ένα τοπίο διαμορφούμενο από μεγάλους οίκους (Μέδικοι, Βοργία, Γκοντζάνγκα κ.ο.κ), των οποίων τα μέλη διασπείρονταν σε όλα τα επίπεδα διαστρωμάτωσης της εξουσίας (πολιτικής, εκκλησιαστικής, στρατιωτικής, οικονομικής), δημιουργώντας ένα πλέγμα εξαιρετικής πολυπλοκότητας έμπλεο παιχνιδιών, τεχνασμάτων, ραδιουργιών και μηχανορραφιών με σκοπό τη διατήρηση

[47] George Orwell, *1984: ο μεγάλος αδερφός*, εκδόσεις: κάκτος, μετάφραση: Μπάρτη Νίνα, 1999.

και την επέκταση της ισχύος. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο το γεγονός ότι εκείνη την εποχή ο Nicollo Machiavelli παραδίδει την πρώτη κυβερνητική πραγματεία περί της τέχνης του ελέγχου και της πληροφορίας, με σκοπό την αποτελεσματικότερη άσκηση της εξουσίας, υπό τον περίφημο τίτλο «Ο Ηγεμών»[48]. Εκεί, ο «άλλος» προσλαμβάνει την πιο πραγματιστική σημασία του ως κάποιου που, ακόμη κι αν είναι φίλος, παραμένει εν δυνάμει εχθρός.

[48] Nicollo Machiavelli, *Ο ηγεμόνας*, μετάφραση: Μαρία Κασωτάκη, εκδόσεις: Πατάκι, 2005.

Κεφάλαιο 4ο: Βλέμμα-μυστικό

Η αναφορά σε έννοιες όπως εκείνες της αναπαράστασης, της ταυτότητας, της ετερότητας, του άλλου, κ.ο.κ., οι οποίες αναπτύχθηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο, παρέχει μιας πρώτης τάξεως αφορμή προκειμένου να περάσουμε σε μία άλλη προβληματοποίηση της έννοιας της αναπαράστασης, κατά τρόπο εντελώς διαφορετικό, αυτή τη φορά μέσα από το πρίσμα της έννοιας του βλέμματος, σε ένα επίπεδο όχι τόσο πολιτικό –με την στενή έννοια του όρου–, αλλά με την έννοια της πολιτικής ως πρακτικής ή συνόλου πρακτικών συγκρότησης της υποκειμενικότητας.
Αυτό προς το οποίο θα στραφούμε, λοιπόν, στο παρόν κεφάλαιο είναι το ζήτημα του βλέμματος και του αναπαριστώμενου, του βλέποντος και του βλεπόμενου, καθώς και της μεταξύ τους σχέσης, σε συνάρτηση πάντοτε με τον χώρο τον οποίο πραγματευόμαστε εδώ, έναν χώρο αναπαράστασης, έναν χώρο φαντασματικό, τον οποίο ο θεατής καλείται να αποκωδικοποιήσει, συγκροτούμενος έτσι σε βλέπουσα υποκειμενικότητα.

I. Το βλέμμα ως συγκρότηση της υποκειμενικότητας

Ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιούμε εδώ τον όρο "βλέμμα" υπερβαίνει τα όρια της όρασης ως βιολογικής λειτουργίας, μηχανισμού αισθητηριακής πρόσληψης ή απλής ικανότητας. Στις επιστήμες του πολιτισμού (cultural studies) και ειδικότερα σε εκείνο το κομμάτι αυτών που ασχολείται με ζητήματα εικονικότητας, αναπαράστασης και εμπειρίας στη μοντέρνα και μεταμοντέρνα εποχή, η έννοια του βλέμματος αποδεικνύεται κεντρική.

Εάν επιχειρούσαμε μία στοιχειώδη γενεαλογία της εμφάνισης, χρήσης και εγκαθίδρυσης της έννοιας του βλέμματος στο λεξιλόγιο των σύγχρονων ανθρωπιστικών επιστημών με έμφαση στον πολιτισμό, θα ανακαλύπταμε πως το βλέμμα ως έννοια προέρχεται, σε μεγάλο βαθμό, από το λεξιλόγιο της λακανικής δομικής ψυχανάλυσης, τουτέστιν του λακανικού εγχειρήματος επανόδου στην φροϋδική θεωρία και επαναθεμελίωσής της. Το βλέμμα, όπως γνωρίζουμε αρχικά από τον Jean-Paul Sartre και έπειτα από τον Jacques Lacan, δεν αφορά κατ' ανάγκη τον μηχανισμό της όρασης ως φυσιολογικού a priori της ικανότητάς μας να βλέπουμε.

Με την ανάπτυξη της έννοιας του objet petit *a* (μικρού αντικειμένου *α* της επιθυμίας) ως αιτίου της επιθυμίας, ο Lacan αρθρώνει μία θεωρία για το βλέμμα, η οποία διαφέρει αισθητά από εκείνη του Sartre, ακριβώς γιατί ενώ ο Sartre δεν διαχωρίζει το βλέμμα από την πράξη του κοιτάγματος, ο Lacan τώρα τα ξεχωρίζει: «Το βλέμμα για τον Lacan δεν εντοπίζεται στην πλευρά του υποκειμένου: πρόκειται για το βλέμμα του Άλλου[49]. Και ενώ ο Sartre είχε συλλάβει μια ουσιώδη αμοιβαιότητα ανάμεσα στο να βλέπει κανείς τον Άλλο και να βλέπεται-από-αυτόν, ο Lacan συλλαμβάνει την αντινομική σχέση μεταξύ βλέμματος και ματιού: το μάτι που βλέπει είναι εκείνο του υποκειμένου, ενώ το βλέμμα βρίσκεται από την πλευρά του αντικειμένου, και δεν υπάρχει σύμπτωση ανάμεσα στα δύο, εφόσον "Δεν με κοιτάς ποτέ από τον τόπο στον οποίο σε βλέπω" (Σ11, 103). Όταν το υποκείμενο κοιτάζει ένα αντικείμενο, το αντικείμενο ήδη ανταποδίδει το βλέμμα πίσω στο υποκείμενο, αλλά από ένα σημείο στο οποίο το υποκείμενο δεν μπορεί να το δει. Ο διχασμός αυτός ανάμεσα στο μάτι και το βλέμμα δεν είναι παρά ο ίδιος ο υποκειμενικός διχασμός, όπως εκφράζεται στο πεδίο της όρασης»[50].

Το βλέμμα όμως υπερβαίνει και κατά έναν άλλο συμπληρωματικό τρόπο την όραση, καθώς η έννοια του βλέμματος προσδιορίζει τον τρόπο με τον οποίο οι εκάστοτε πολιτισμικές τεχνολογίες διαμορφώνουν την οργάνωση της ικανότητας του να βλέπει κανείς. Σε αυτήν την περίπτωση, το υποκείμενο αποκτά ένα «βλέμμα» στο βαθμό που οργανώνει τις συνιστώσες της υποκειμενικότητάς του σε ένα όλον μέσα από ένα ιστορικά προσδιορισμένο πλέγμα πολιτισμικών τεχνολογιών. Αυτή η εννοιολόγηση του βλέμματος διαπερνά σχεδόν ολόκληρη την Γαλλική φιλοσοφική σκέψη του 2ου μισού του 20ου αιώνα, χρωματίζοντας το σύνολο των επιστημών του πολιτισμού.

Στο συγκείμενο της λακανικής ψυχαναλυτικής θεωρίας, το "βλέμμα" αποκτά κεντρική σημασία, καθώς μαζί με τη "φωνή" , το "φώνημα" και το "τίποτα"

---

[49] Σε αυτήν την περίπτωση ο Άλλος, ο «μεγάλος Άλλος» (με κεφαλαίο "Α"), διακρίνεται από τον «μικρό άλλο» (με μικρό "α") και αυτή είναι μία σημείωση που παραμένει κομβική στο υπόλοιπο έργο του Lacan. Ο μεγάλος Άλλος, που μας ενδιαφέρει στην παρούσα εργασία, είναι η ριζική ετερότητα (ο νόμος, η γλώσσα), η οποία εγγράφεται στην τάξη του συμβολικού. Ο μεγάλος Άλλος είναι το συμβολικό στο βαθμό που λαμβάνει ιδιαίτερη μορφή για κάθε υποκείμενο. Ο Άλλος είναι λοιπόν τόσο ένα άλλο, μοναδικό υποκείμενο (δίχως ταύτιση), όσο και η συμβολική τάξη που διαμεσολαβεί τη σχέση με αυτό το άλλο υποκείμενο. Σε αυτό το σημείο δεν θα μπορούσε να παραληφθεί η σημείωση του Dylan Evans στο *Εισαγωγικό λεξικό της λακανικής ψυχανάλυσης* σχετικά με την έννοια του «άλλου»: ο Lacan μοιάζει δανείζεται τον όρο «άλλος» από τον Hegel, με το έργο του οποίου ήρθε σε επαφή μέσα από μια σειρά διαλέξεων που πραγματοποίησε Alexandre Kojève στην École des hautes études την περίοδο 1933-9. Σελ.49.

[50] Dylan Evans, *Εισαγωγικό λεξικό της λακανικής ψυχανάλυσης*, μετάφραση: Γιάννης Σταυρακάκης, εκδόσεις: Ελληνικά γράμματα, σελ. 81.

αποτελούν τα επονομαζόμενα "μερικά αντικείμενα". Ο Evans Dylan, στο *Εισαγωγικό Λεξικό της Λακανικής Ψυχανάλυσης* αναφέρει στο λήμμα "μερικό αντικείμενο"[51] (γ.: object partiel – a.: part-object): «…*Ο Lacan ισχυρίζεται ότι όπως ακριβώς όλες οι ΟΡΜΕΣ είναι μερικές ορμές, έτσι και όλα τα αντικείμενα δεν είναι παρά μερικά αντικείμενα. Επιπλέον ο Lacan υποστηρίζει πως είναι μερικά όχι επειδή τα αντικείμενα αυτά αποτελούν μέρος ενός ολικού αντικειμένου, του σώματος, αλλά επειδή αντιπροσωπεύουν μερικά μόνο τη λειτουργία που τα παράγει. Με άλλα λόγια, μόνο οι λειτουργίες εκείνων των αντικειμένων που προσφέρουν ηδονή αντιπροσωπεύονται στο ασυνείδητο, ενώ η βιολογική τους λειτουργία δεν αντιπροσωπεύεται. Επίσης, ο Lacan ισχυρίζεται ότι εκείνο που απομονώνει συγκεκριμένα τμήματα του σώματος ως μερικά αντικείμενα δεν είναι κάποιο βιολογικό δεδομένο, αλλά το σημαίνον σύστημα της γλώσσας. Επιπλέον των μερικών αντικειμένων που είχε εντοπίσει η ψυχαναλυτική θεωρία προ του Lacan (του στήθους, των κοπράνων, του φαλλού ως φαντασιακού αντικειμένου, και της ροής των ούρων), ο Lacan προσθέτει (το 1960) αρκετά ακόμη: το φώνημα (phoneme), το βλέμμα, τη φωνή και το τίποτα (Ε, 315). Όλα αυτά τα αντικείμενα έχουν ένα κοινό χαρακτηριστικό: «δεν διαθέτουν κατοπτρική εικόνα» (Ε, 315). Με άλλα λόγια, αποτελούν αυτό ακριβώς που δεν μπορεί να ενσωματωθεί στη ναρκισσιστική αυταπάτη πληρότητας του υποκειμένου. Η θεώρηση του Lacan για το μερικό αντικείμενο μετασχηματίζεται με την ανάπτυξη, γύρω στα 1963-4, της έννοιας του OBJET PETIT A ως αιτίου της επιθυμίας. Τώρα κάθε μερικό αντικείμενο καθίσταται αντικείμενο εξαιτίας του γεγονότος ότι το υποκείμενο το μπερδεύει με το αντικείμενο της επιθυμίας, με το objet petit a. Από το σημείο αυτό του έργου του και μετά ο Lacan περιορίζει συνήθως την ανάλυση των μερικών αντικειμένων μόνο σε τέσσερα αντικείμενα: στη φωνή, το βλέμμα, το στήθος και τα κόπρανα*»[52].

Αν επιχειρούσαμε να εκφράσουμε με απλούστερα λόγια την λακανική θεώρηση περί μερικών αντικειμένων, θα μπορούσαμε να λάβουμε ως αντιπροσωπευτικό παράδειγμα εκείνο του βρέφους στα πρώτα στάδια της ανάπτυξής του μετά την γέννησή του. Το βρέφος διαχωρίζεται από τη μητέρα όχι με την

---

[51] Ο Dylan Evans στο βιβλίο του *Εισαγωγικό λεξικό της λακανικής ψυχανάλυσης*, αναφέρει στον όρο "μερικό αντικείμενο": «*ο όρος "μερικό αντικείμενο" εισήχθη για πρώτη φορά από τη κλαϊνική ψυχαναλυτική σχολή, οι απαρχές του όρου όμως θα πρέπει να αναζητηθούν στο έργο του Karl Abraham και τελικά σε εκείνο του Freud. Για παράδειγμα, όταν ο Freud υποστηρίζει ότι οι μερικές ορμές προσανατολίζονται προς την κατεύθυνση αντικειμένων όπως το στήθος και τα κόπρανα, αυτά δεν είναι παρά μερικά αντικείμενα. Με τη σειρά του ο Lacan ισχυρίζεται ότι όπως όλες οι ΟΡΜΕΣ είναι μερικές ορμές, έτσι και όλα τα αντικείμενα δεν είναι παρά μερικά αντικείμενα*», σελ. 176.

[52] Dylan Evans, *Εισαγωγικό λεξικό της λακανικής ψυχανάλυσης*, μετάφραση: Γιάννης Σταυρακάκης, εκδόσεις: Ελληνικά γράμματα, σελ. 177.

ολοκλήρωση της γέννας, αλλά όταν εισέρχεται στη συμβολική τάξη, όταν αρχίσει να αρθρώνεται γλωσσικά, να συγκροτεί τον εαυτό του και την εμπειρία του γραμματικοσυντακτικά. Αυτός ο διαχωρισμός όμως εγγράφεται ως απώλεια, ως απουσία και έλλειψη από την πλευρά του νεογέννητου. Ο τρόπος δια του οποίου καλύπτεται αυτή η έλλειψη είναι η ταύτισή του με εικόνες, λέξεις, δηλαδή με σημαίνοντα. Αυτά τα σημαίνοντα, τα οποία καλύπτουν εν μέρει την ταύτιση του βρέφους, λειτουργούν ως κατακερματισμένα αντικείμενα και όχι ως ολότητες (π.χ. το σώμα της μητέρας). Όλες αυτές οι ροές (ούρα, κόπρανα, θηλασμός), το βλέμμα, τα εκρέοντα φωνήματα, μέσω επαναληπτικών patterns αρχίζουν να συγκροτούν σημασίες, να λειτουργούν ως «γέφυρες», οι οποίες συνδέουν το βρέφος με την μητέρα του. Η πλήρης ταυτοποίηση επέρχεται τη στιγμή που το άναρχο σώμα του βρέφους, αυτό το σώμα-δίχως-λειτουργικά-ακόμη-όργανα, όπως έχουν αναφέρει οι Deleuze και Guattari στο δοκίμιό τους *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια*, εισαχθεί μέσα στη συμβολική τάξη[53] (γλωσσικοί και συμπεριφορικοί κώδικες, ρυθμιστικοί νόμοι και δομές, επαναληπτικά patterns, εντολές, απαγορεύσεις κ.ο.κ.). Μέσα από τα μερικά αντικείμενα το βρέφος αρχίζει να χτίζει και να οργανώνει σταδιακά το δίκτυο των σχέσεών του με τη μητέρα και κατ' επέκταση με τον κόσμο. Το βλέμμα, όπως και τα υπόλοιπα μερικά αντικείμενα, σε αυτήν την περίπτωση είναι κεντρικής σημασίας, ακριβώς γιατί είναι ένα πρώιμο στάδιο στη διαδικασία συγκρότησης της υποκειμενικότητας. Το πρόβλημα του βλέμματος και της φωνής έχει να κάνει με τον Άλλο, με το έτερο σώμα. Το αντικείμενο του βλέμματος και της φωνής είναι ο τρόπος με τον οποίο ο Άλλος, ως απόσπασμα και όχι ως ολότητα, εγγράφεται στην και οργανώνει την υποκειμενικότητα του βρέφους. Το βρέφος είναι ένα σώμα δίχως όργανα και όχι ένα λειτουργικό όλο στον βαθμό που δεν διαθέτει ακόμη φαντασιακοσυμβολική συναρμογή (ένα εγώ), αλλά αποτελεί ένα σύνολο αποσυνδεδεμένων συνιστωσών, ένα μόρφωμα ή μία χαρτογραφία μη ταυτοποιημένων εντασιακών ζωνών, ένα σώμα-ανοιχτό πεδίο το οποίο μπορεί να συνδεθεί με το

[53] Ο Lacan από πολύ νωρίς στις μελέτες του χρησιμοποιεί τις έννοιες: Φαντασιακό ή Εικονοφαντασιακό (Imaginaire), Συμβολικό (Symbolique) και Πραγματικό (Reel) για να προσεγγίσει το έργο του Freud. Από το 1953 και μετά, αυτό το τριμερές σύστημα το ορίζει ως Τάξεις. Για τον Lacan, όπως και για τον Freud, το ασυνείδητο δομείται σαν γλώσσα. Ο Freud μίλησε για την λανθάνουσα σημασία του ονείρου, τους μηχανισμούς της μετάθεσης και της συμπύκνωσης. Το σύμπτωμα και το λανθάνον μέρος του ονείρου εκλαμβάνεται ως τη γλώσσα που καταδεικνύει την επιθυμία που δεν μπορεί να βρει άλλη επιτρεπτή διέξοδο. Η έννοια του συμβολικού, όπως χρησιμοποιήθηκε από τον Lacan, διαφέρει από τον τρόπο που την χρησιμοποίησε ο Freud στο εξής: Για τον Freud εκλαμβάνεται ως αυτή που αντιπροσωπεύει το σύμβολο, ενώ για τον Lacan δεν υπάρχει καμία σταθερά καθηλωμένη σχέση ανάμεσα στο σημαίνον και το σημαινόμενο, δηλαδή μεταξύ του συμβόλου και της σημασίας του.

οτιδήποτε. Η ελάχιστη τάξη που μπορεί να επιβληθεί σε ένα βρέφος είναι η παρουσία του σώματος της μητέρας, μέσω του βλέμματος και της φωνής. Αυτή, η μητέρα, στην προκείμενη περίπτωση, λειτουργεί ως απλός ελκυστής, ο οποίος λειτουργεί σε αυτό ακόμη το στάδιο στο επίπεδο της έντασης και όχι της σημασίας. Μέσα από αυτά τα δύο κανάλια, τον ακουστικό και οπτικό δίαυλο, το βρέφος αρχίζει σταδιακά να αποκτά μία minimum οργάνωση. Αυτή η minimum οργάνωση όμως έχει και κάποιες επιπτώσεις. Όσο το βρέφος συνδέεται με τον άλλο μέσω των παραπάνω καναλιών, άλλο τόσο αυτός ο άλλος εγγράφεται μέσα του.

Ολόκληρος ο νεώτερος βιομηχανικός της ενέργειας όσο και ο μετα-νεωτερικός μεταβιομηχανικός πολιτισμός μας της πληροφορίας βασίζεται σχεδόν εξ ολοκλήρου στην εκμετάλλευση, διαχείριση και κεφαλαιοποίηση αυτών των δύο καναλιών, του βλέμματος και του αυτιού. Αυτοί οι δύο δίαυλοι μας διαμορφώνουν κατά τέτοιο τρόπο έτσι ώστε να γινόμαστε καταναλωτές και παραγωγοί ταυτόχρονα: *«Σε μία κουλτούρα του μαζικού εξεγκεφαλισμού τόσο των σωμάτων όσο και των κυκλωμάτων, είναι φυσικό η απόλαυση να εδράζεται και αυτή περισσότερο στο κεφάλι παρά στα γεννητικά όργανα. Γι αυτό το λόγο, σε ένα άλλο σημείο του έργου του Προς το Σύμπαν των τεχνικών εικόνων*[54] *ο* Vilém Flusser *μιλάει για τη μαζική κουλτούρα στην οποία ζούμε ως μία στοματικο-πρωκτική φάση του πολιτισμού: όπως τα βρέφη, έτσι και οι σύγχρονοι εραστές των gadget παλινδρομούν μεταξύ στόματος και πρωκτού, στο βαθμό που ο κάθε εγκέφαλος δεν σταματάει να ρουφάει και να αποβάλλει πληροφορίες, οπτικοακουστικά, γνωρίζοντας να απολαμβάνει μονάχα «τρώγοντας» και «αφοδεύοντας», απωθώντας τα γεννητικά όργανα στο περιθώριο. Στο επίπεδο αυτό είναι λες και δεν έχει ακόμη επισυμβεί η διάκριση των φύλων. Αν προσθέσουμε σε ετούτες τις φροϋδικής προέλευσης παρατηρήσεις και εκείνες του Jacques Lacan για την ύπαρξη «μερικών αντικειμένων» όπως η φωνή και το βλέμμα, καθώς και τις απολαύσεις που συνδέονται με αυτά, τότε καταλαβαίνουμε την επιλογή της σύγχρονης βιομηχανίας να επενδύει σε συσκευές που απομονώνουν τη φωνή και το βλέμμα, προσφέροντας έτσι στους καταναλωτές τους τη δυνατότητα να απολαμβάνουν ατέρμονα: μειώνοντας, συρρικνώνοντας το σώμα σε βλέμμα και φωνή, αυτό που προάγεται είναι ένα μοντέλο άφυλης απόλαυσης. Δεν έχετε παρά να σκεφτείτε τους εαυτούς σας προσηλωμένους στο ακουστικό του κινητού σας ή στην οθόνη του υπολογιστή. Μπορεί να υπάρχει η υπόσχεση μίας μελλοντικής συνεργίας των αισθήσεων*

[54] Vilém Flusser, *Προς το σύμπαν των τεχνικών εικόνων*, μετάφραση: Γιώργος Ηλιόπουλος, επιμέλεια: Διονύσης Καββαθάς, εκδόσεις: Σμίλη.

μέσω της ανάπτυξης συστημάτων ολοκληρωτικής σύνδεσης απευθείας με το νευρικό σύστημα, αλλά βρισκόμαστε ακόμη πολύ μακριά από μία τέτοια ανθρωπολογική κατάσταση».[55]

Από όσα προηγήθηκαν αυτό που πρέπει να κρατήσουμε, στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, των προθέσεων, των στόχων και των μοντέλων ανάγνωσης που προτείνει, είναι η φροϋδολακανικής προέλευσης θεωρία της υποκειμενικότητας όχι ως κάτι εκ των προτέρων δοσμένο, αλλά ως κάτι που συγκροτείται σε υποκειμενικότητα μέσα από διαδικασίες υποκειμενοποίησης. Τα ανθρώπινα όντα δεν διαθέτουν εξ αρχής μία συμβολικοφαντασιακή συναρμογή, αλλά την αποκτούν εισερχόμενα μέσα σε δίκτυα ροών σημαινόντων. Τουτέστιν, αυτό που υπάρχει είναι ένα ασαφές σύνολο αποσυνδεδεμένων συνιστωσών υποκειμενικότητας, οι οποίες συγκροτούνται σε ένα όλον αποκλειστικά και μόνο μέσω της διαμεσολάβησής τους μέσα από μηχανισμούς υποκειμενοποίησης και σύμπαντα σημαινόντων.

Με αυτήν την ενδιαφέρουσα "υπόθεση" θα επιχειρήσω να κλείσω την διπλωματική εργασία, με ένα παράδειγμα δηλαδή αντίστοιχης τάξης με εκείνη του σχήματος του Lacan περί συγκρότησης των συνιστωσών της υποκειμενικότητας. Το ίδιο σχήμα το εντοπίζουμε όχι μόνο στον Lacan, αλλά και σε άλλους θεωρητικούς της υποκειμενικότητας και των μηχανισμών υποκειμενοποίησης, όπως οι Deleuze και Guattari. Αν και οι τελευταίοι θεωρούνται αντι-λακανιστές ως προς τις στρατηγικές και τα ζητούμενά τους, ως προς τα βασικά πυρηνικά στοιχεία των θεωριών τους παρουσιάζουν κάποιες θεμελιακές ομοιότητες.

II. Το πρόβλημα της υποκειμενικότητας γενικά ιδωμένο

Ένα από τα κεντρικότερα προβλήματα, το πλέον πυρηνικό ίσως, του γαλλικού μεταδομισμού αφορά στο οντολογικό status του υποκειμένου όχι ως a priori δοσμένης κατηγορίας και ιδιότητας των ανθρωπίνων όντων, αλλά ως διαδικασίας εν τω γίγνεσθαι. Τόσο ο Lacan όσο και οι μεταγενέστεροι μεταδομιστές επίγονοί του δεν θεωρούν την υποκειμενικότητα (το γεγονός δηλαδή ότι κανείς είναι υποκείμενο) ως κάτι το φυσικό, ως κάτι το δεδομένο, αλλά απεναντίας ότι οι υποκειμενικότητες είναι

[55] Δημήτρης Γκινοσάτης/Διονύσης Καββαθάς, *Μικροφυσική του Hardware ή ο γιγαντισμός του απειροελάχιστου*, διάλεξη στα πλαίσια του Διεθνούς συνεδρίου Marshall Mcluhan & Walter J. Ong. Το νέο sensorium: ενσώματη αντίληψη, προεκτάσεις του ανθρώπου, ψηφιακή επικοινωνία, 2012.

παραγόμενες: παράγονται πάντοτε μέσα από υλικούς διατακτικούς μηχανισμούς. Τα αρχικά αταυτοποίητα κι άναρχα σώματα εξατομικεύονται (γίνονται άτομα) και υποκειμενοποιούνται (γίνονται υποκείμενα), διερχόμενα μέσα από μικρο-κοινωνικούς και μακρο-κοινωνικούς διατακτικούς μηχανισμούς, οι οποίοι διαμορφώνουν και ταυτοποιούν τα σώματα, αποκλείοντας ορισμένες ζώνες ψυχοσεξουαλικής δράσης και προάγοντας κάποιες άλλες, καθιστώντας τα στην πορεία χρήσιμα και λειτουργικά.

Ένας από τους βασικούς στόχους του μεταδομισμού είναι, πολύ γενικά, η αποσυναρμολόγηση και ανακατασκευή των περίπλοκων μηχανισμών και δικτύων της υποκειμενικότητας, καθώς και η διερεύνηση των συστατικών στοιχείων και των τρόπων διαφυγής της. Με αυτήν την έννοια, θα μπορούσε κανείς να πει ότι πρόκειται για μία εκτεταμένη επιχείρηση απο-φυσικοποίησης της υποκειμενικότητας, εκδίπλωσής της στο πεδίο της παραγωγής, καθώς και θεωρητικοποίησης της ένθεσής της στο πεδίο της γενικής οικονομίας των ανταλλαγών. «*Δεν υπάρχει τίποτα λιγότερο φυσικό από την υποκειμενικότητα*»[56], γράφει ο Nicolas Bourriaud στο ντελεζιανής/γκουαταριανής εμπνεύσεως βιβλίο του *Σχεσιακή αισθητική*, εννοώντας την υποκειμενικότητα ως κάτι το καθαρά επεξεργασμένο, τεχνητό και όχι ως κάτι το φυσικό. Ο Félix Guattari, μαθητής ο ίδιος του Lacan, συνεργάτης του κι εν συνεχεία «εχθρός» του, αναφέρει στο βιβλίο του Chaosmose: «*Μπορούμε να δημιουργήσουμε νέες μορφές υποκειμενικότητας με τον ίδιο τρόπο που ένας εικαστικός καλλιτέχνης δημιουργεί νέες μορφές με βάση την παλέτα που έχει στη διάθεσή του*»[57]. Το μεταδομιστικό μοντέλο ερμηνείας μας προτείνει μία περίπλοκη και εναλλακτική ανάγνωση της υποκειμενικότητας, η οποία βρίσκεται στον αντίποδα τόσο της φαινομενολογικής θεοποίησης του υποκειμένου όσο και της παλαιο-δομιστικής (τύπου Claude Lévi-Strauss) απολίθωσής του ως προϊόντος του παιχνιδιού των σημαινόντων. Σύμφωνα με το μεταδομιστικό μοντέλο, τα (παρά ταύτα υπολογίσιμα) δομιστικά σχήματα του κλασικού δομισμού ερμήνευσαν την υποκειμενικότητα με τρόπο πολύ άκαμπτο για να μπορέσουν να συλλάβουν την ρευστότητα, την κυματική φύση των συνιστωσών της. Οι συνιστώσες μιας υποκειμενικότητας είναι μορφοκλασματικές, όχι ευκλείδειες. Όπως αναφέρει στην σχεσιακή αισθητική του ο Bourriaud,ο μεταδομισμός φέρει σε σημείο βρασμού τις κλασικές δομές του

[56] Nicolas Bourriaud, *Σχεσιακή Αισθητική*, σ. 126.
[57] *Felix Guattari, Chaosmose, Galilée, Παρίσι 1992, σ. 19.*

υποκειμένου, αντικαθιστώντας τη στατική τάξη των δομιστικών αναλύσεων και τις «βραδείες κινήσεις» της ιστορίας με τις καινοφανείς, δυναμικές και κυματικές συνδέσεις και συσχετίσεις που εγκαθιδρύει η ύλη, όταν αυτή αναδιοργανώνεται υπό την επίδραση της θερμότητας.

Η υποκειμενικότητα είναι εξαρχής και θεμελιωδώς διυποκειμενική και όχι μοναδολογική: για να θεμελιώσει την ύπαρξή της, πρέπει να έρθει σε επαφή με μία άλλη υποκειμενικότητα, η οποία μπορεί να είναι είτε οργανική είτε ανόργανη. Με άλλα λόγια, προκύπτει πάντοτε μέσω σύζευξης και διασύνδεσης: ως σύνδεση με «*ανθρώπινες ομάδες, κοινωνικο-οικονομικά σύνολα, πληροφοριακές μηχανές*»[58].

Το δωμάτιο της Camera picta εγγράφεται εν δυνάμει και αυτό μέσα σε ένα τέτοιο πλαίσιο ανάγνωσης στο βαθμό που αποτελεί έναν χώρο παραγωγής σημασίας, στον οποίο ο επισκέπτης-θεατής, αιχμαλωτιζόμενος μέσα σ' έναν πυκνό ιστό σημαινόντων, συγκροτείται μέσω του βλέμματος ως βλέπουσα υποκειμενικότητα, καλούμενος να ερμηνεύσει, ανιχνεύσει, αποκωδικοποιήσει. Ένας ιστός βλεμμάτων, καθηλωμένων στάσεων, παγωμένων χειρονομιών κ.ο.κ. προσκαλεί τον θεατή να εισέλθει σε ένα παιχνίδι ερμηνείας οπτικών ενδείξεων και απόκρυψης ή μάλλον καλύτερα σε ένα παιχνίδι ερμηνείας που θεμελιώνεται εξ ολοκλήρου στην απόκρυψη, μέσα από το οποίο ο ίδιος συγκροτείται ως θεατής.

III. Το πρόβλημα της ανα-παράστασης και του μυστικού: απόκρυψη/εμφάνιση

Όπως έχει ήδη αναφερθεί στο τελευταίο μέρος της εισαγωγής, η κεντρική σκηνή, η κεντρική δράση που εκτυλίσσεται και αναπαρίστανται στο δωμάτιο των Gonzaga, είναι εκείνη η πραγματική, ιστορική στιγμή, κατά την οποία η εξουσία περνάει από τα χέρια του πατέρα στα χέρια του υιού μέσω μιας επιστολής της οποίας όμως το περιεχόμενο παραμένει μη αναπαραστάσιμο. Με τον τρόπο που ο Mantegna αφηγείται ζωγραφικά την παραπάνω ιστορία εμπλέκει τον θεατή σε ένα μυστηριακό παιχνίδι αναπαράγοντας και ο ίδιος την ίδια τη δομή της εξουσίας την οποία επιχειρεί να αναπαραστήσει: ο θεατής εισερχόμενος μέσα στην κάμαρα, μέσα σε αυτό το δίκτυο σημασιών οδηγείται μέσω των βλεμμάτων, των χειρονομιών και των στάσεων, σε μία ενεργητική διαδικασία ερμηνείας, διερεύνησης, εξιχνίασης αυτού του αφηγηματικού ιστού προκειμένου να δει αυτό που μέσα στην αναπαράσταση δεν

[58] Félix Guattari, *Οι τρείς οικολογίες*, μετάφραση: Μάντα Σολωμού, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, σελ. 22.

βλέπεται/αναπαρίσταται: το περιεχόμενο της επιστολής. Η αίσθηση η οποία προκρίνεται είναι αυτή της όρασης: Ο θεατής συντονίζεται με τα βλέμματα οραματικά προκειμένου να εισαχθεί σε μία διαδικασία αποκρυπτογράφησης για αυτό που η ίδια περιέχει, αλλά όπως ανέφερα παραπάνω, δεν αναπαρίσταται.

Μέσα από αυτό το ερμηνευτικό πρίσμα, η έννοια του μυστικού**,** το οποίο ως σκηνή αναπαρίσταται αλλά αυτό καθ' εαυτό παραμένει μη αναπαραστάσιμο, συνδέεται με τις έννοιες του Νόμου και της εξουσίας που προβληματοποιήθηκαν σε παραπάνω κεφάλαιο: κάθε έννοια της αινιγματικότητας, κάθε έννοια της μυστικότητας προϋποθέτει μία δύναμη η οποία προσδίδει μορφή σε "κάτι", παράγει αναπαραστάσεις, αλλά η ίδια παραμένει, μη μορφοποιήσιμη, άμορφη, μη αναπαραστάσιμη. Το βλέμμα και το μυστικό σε συνάφεια με το νόμο και την ισχύ του (την εξουσία), όπως προκύπτουν στο συγκεκριμένο παράδειγμα της Camera degli Sposi έχουν ένα κοινό πυρήνα, ένα κοινό παρονομαστή: Το πρόβλημα της ανα-παράστασης. Κάθε έννοια της αναπαράστασης προϋποθέτει κάτι το οποίο δινόμενο στη φαινομενικότητα αποσύρεται, διαφεύγει. Στο συγκείμενο της δική μας ιουδαιοχριστιανικής οντοθεολογικής παράδοσης, το αναπαριστώμενο νοείται ως το ίχνος κάποιου πράγματος που δεν παρίσταται πλέον, που δεν είναι παρόν πλέον παρά μόνο μέσα στην απουσία του (ίχνος). Εξ ου και το παράθεμα ανα- στην λέξη αναπαράσταση. Η έννοια της αναπαράστασης είναι άμεσα συνυφασμένη με τη διπλή κίνηση της εμφάνισης-απόκρυψης: την στιγμή που εμφανίζεται η ουσία αποκρύπτεται (απαγορεύεται η αναπαράσταση του προσώπου του Θεού). Αυτή η ιουδαιο-χριστιανική ουσία είναι παρών μέσω της απουσίας της, μέσω του ίχνους, μέσω της ενσάρκωσής της σε ένα ίχνος το οποίο είναι φθαρτό, σε ένα σώμα (του υιού). Η θεϊκή ουσία όμως δεν είναι φθαρτή, αλλά αιώνια γι' αυτό και κοινωνείται, ενσαρκώνεται, εμφανίζεται στη μορφή ενός φθαρτού σώματος.

Σε αυτό το σημείο θα ήταν γόνιμο να επιστρέψουμε στο παράδειγμά μας και πιο ειδικά στην σκηνή της μεταβίβασης της εξουσίας από τον πατέρα στον υιό μέσω της παράδοσης της επιστολής, του γράμματος του οποίου όπως είπαμε παραπάνω, το περιεχόμενο μένει μη αναπαραστάσιμο, οργανώνει τα βλέμματα στις τοιχογραφίες

και κατ' επέκταση το βλέμμα του θεατή. Μια από τις πιο γνωστές παρεκβάσεις του Lacan στην λογοτεχνική κριτική αφορά το σεμινάριο για το "Κλεμμένο Γράμμα" του

Edgar Allan Poe (The Purloined Letter)[59] στο οποίο εστιάζει σε έννοιες όπως ο ευνουχισμός, ο φαλλός, η σεξουαλική διαφορά, η σημαινοποίηση και το συμβολικό. Με λίγα λόγια, η ιστορία αφορά την προσπάθεια επανάκτησης ενός γράμματος που έλαβε η βασίλισσα και στη συνέχεια κλάπηκε. Ο βασιλιάς μπαίνει στο δωμάτιο της βασίλισσας. Η βασίλισσα για να κρύψει το γράμμα από αυτόν, το τοποθετεί σε ένα τραπέζι έτσι ώστε να το κάνει να φανεί κάτι αθώο. Ο υπουργός Ντ. μπαίνει στο δωμάτιο και αντιλαμβάνεται την αξία του γράμματος. Τοποθετεί ένα άλλο στη θέση του και κλέβει το αυθεντικό με στόχο να αποκτήσει πολιτική δύναμη πάνω στη βασίλισσα, μια δύναμη που βασίζεται στην γνώση του κλέφτη ότι αυτός που το έχασε γνωρίζει τον κλέφτη. Αυτή είναι η ιστορία της πρωταρχικής σκηνής. Η βασίλισσα πρέπει να επανακτήσει το γράμμα ώστε να βγει από αυτή τη θέση και έτσι ο διευθυντής της αστυνομίας καλείται να την βοηθήσει. Οι αστυνομικοί ψάχνουν μυστικά και λεπτομερώς το διαμέρισμα του υπουργού και όταν αποτυγχάνουν να εντοπίσουν το γράμμα ζητείται η βοήθεια του ντετέκτιβ Ντυπέν. Διαβάζοντας την ιστορία της ιδιοποίησης του γράμματος ως κλειδί για την απόκρυψή του, ο Ντυπέν υποθέτει ότι ο καλύτερος τρόπος για να κρύψει κανείς το αντικείμενο είναι να το τοποθετήσει κάπου φανερά. Ο Ντυπέν αναζητά το γράμμα όχι σε ένα κρυφό μέρος αλλά σε ένα ανοιχτό δωμάτιο. Επισκέπτεται τον υπουργό και εντοπίζει το γράμμα σε ένα ράφι του τζακιού. Επαναλαμβάνοντας την αρχική πράξη ιδιοποίησης του γράμματος από τον υπουργό, ο Ντυπέν το αντικαθιστά με ένα άλλο και επιστρέφει το αυθεντικό στην βασίλισσα - μια σκηνή που επαναλαμβάνει την «πρωταρχική σκηνή».

Στο σχολιασμό του "Κλεμμένου Γράμματος" ο Lacan αναφέρεται επί μακρόν στον εξαναγκασμό για επανάληψη. Η καρδιά του διηγήματος αφορά την επανάληψη: είναι μια διήγηση μέσα στη διήγηση. Το περιεχόμενο του γράμματος παραμένει άγνωστο σε όλη την ιστορία. Το μόνο που εξιστορείται είναι η κυκλοφορία του

[59] Edgar Allan Poe, *Το κλεμμένο γράμμα*, μετάφραση: Άρης Μπερλής, εκδόσεις: Ολκός, 2001.

γράμματος μέσα στο «συμβολικό κύκλωμα». Σε αυτήν την περίπτωση η πράξη της επανάληψης διαχωρίζεται από τη σημασία ή το παρεχόμενο αυτού που επαναλαμβάνεται. Για τον Lacan το γράμμα δεν λειτουργεί στην ιστορία εξαιτίας του τι λέει (σε σχέση δηλαδή με το περιεχόμενό του) αλλά εξαιτίας της θέσης του μεταξύ των ανθρώπων, του ρόλου του να παράγει συγκεκριμένα αποτελέσματα και υποκειμενικές αντιδράσεις: φόβο στην βασίλισσα, αίσθηση εξουσίας στον υπουργό μέσω της κατοχής του, αίσθηση εκδίκησης στον Ντυπέν ο οποίος χρησιμοποιεί την ίδια ακριβώς στρατηγική με την οποία κλάπηκε το γράμμα κ.ο.κ.

Επιστρέφοντας τώρα στο παράδειγμά μας της Camera degli Sposi, το Γράμμα του Πάπα έχει φτάσει στα χέρια του άρχοντα Gonzaga. Ο άρχοντας της Μάντοβα μάλιστα το έχει κιόλας ξεδιπλώσει: όχι με ανυπομονησία, αλλά ενδεχομένως αργά και με σεβασμό, γιατί τον *βλέπουν*. Εδώ λοιπόν δεν πρόκειται για ένα γράμμα που

«έκανε φτερά», ένα γράμμα αινιγματικό το οποίο αγνοούμε τι γράφει, σαν κι εκείνο το γράμμα που ενώ κανείς δεν το διάβασε όλοι με τη σειρά τους το ποθούν και το κλέβουν (εννοώ το Γράμμα του Poe που προαναφέρθηκε). Εδώ το γράμμα είναι *διαβασμένο*, εγνωσμένο. Ο Μάριος Μαρκίδης στο κείμενό του *Ο κλέφτης-που-δίνει* αναφέρει χαρακτηριστικά: «είναι όμως κι αυτό, με κάποια έννοια, ένα *κλεμμένο* γράμμα, φευγάτο, υπεξαιρεμένο, υφαρπαγμένο, μόνο που αυτή τη φορά ο κλέφτης δεν βρίσκεται ανάμεσά μας. Αλλά στον ίδιο τον αποστολέα του. Αυτό μας λέει η έκφραση στο πρόσωπο του δούκα Λουδοβίκου Γκοντσάγκα, καθώς στρέφει μισός προσήνεια μισός καχυποψία στο βλέμμα που τον κοιτάζει, στον απεσταλμένο του Πάπα. Το γράμμα αυτό φυσικά γράφει τα πάντα. Ιδού το ελάττωμά του. […] Το γράμμα δεν μπορεί να μοιραστεί τα χαρτιά μ' αυτό που είναι, μ' αυτό που λέει. Οι ρόλοι στην εικόνα του Mantegna θα βγουν στην ανεργία. Δεν υπάρχει έργο. Για να μοιράσει τα χαρτιά το γράμμα πρέπει κάποιος να το κλέψει», γιατί «ο κλέφτης του γράμματος είναι εκείνος που το έγραψε, κρατάει περιεχόμενο απ' το περιεχόμενο του

γράμματος, καταφέρνει να βγάλει όπως λέμε "έργο με αγωνία"»[60].

Με απλά λόγια, αυτό που ο Lacan επιχειρεί είναι –πέρα από το να καταδείξει την επιθυμία της υποκειμενικότητας να συνδεθεί με το συμβολικό– να καταστήσει κατανοητό το ζήτημα του βλέμματος σε σχέση με την ανάπτυξη του υποκειμένου, καθώς και το μείζον θέμα της απόκρυψης/εξαφάνισης και εμφάνισης (στο να βλέπεις και να μην βλέπεις)[61], μία κατάσταση που διατρέχει όλες τις πρωταρχικές σκηνές της ψυχανάλυσης. Το γράμμα στην σκηνή της Camera Picta λειτουργεί σαν "οπή", σαν κενό, σαν ρωγμή, σαν έλλειψη στην αφήγηση της ιστορίας, σαν το Πραγματικό –αν μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε λακανικούς ψυχαναλυτικούς όρους– γύρω από το οποίο οργανώνονται τα βλέμματα, οι χειρονομίες, οι αναπαραστάσεις. Το Πραγματικό (το γράμμα) βρίσκεται έκθετο, στο πιο προφανές σημείο και είναι αυτό που κρούει τη θύρα, είναι το εκτός λόγου[62].

---

[60] Μάριος Μαρκίδης, «Ο κλέφτης-που-δίνει: για μια ανάγνωση του έργου Camera degli Sposi», περιλαμβάνεται στο *Τέσσερα κείμενα για την Camera degli Sposi*, εκδόσεις: Πλέθρον/Διπλούς έρως, σελ.37.

[61] Το σχήμα της εμφάνισης και της εξαφάνισης είναι γνωστό πρωτίστως από την μελέτη *Πέραν της αρχής της ηδονής* του Sigmund Freud. Ο Γιώργος Βαμβαλής αναφέρει χαρακτηριστικά στο σημείωμα του εκδότη: «Στο κινηματογραφικό έργο του Bertolluchi "La Louna" υπάρχει μια σκηνή με ένα μικρό παιδί που παίζει με ένα καρούλι, πάνω στο οποίο είναι τυλιγμένο το σκοινί, πετάει πάλι και πάλι το καρούλι μακριά και το ξαναμαζεύει με το σκοινί. Η αθώα αυτή σκηνή προέρχεται κατ' ευθείαν από ένα βιβλίο του Freud. Ο Bertolluchi μεταφέρει αυτούσια στην οθόνη, κινηματογραφεί, θα μπορούσαμε να πούμε, τη σκηνή για λογαριασμό του Freud, που ελλείψει τότε βιντεοκάμαρας δεν μπόρεσε να την περισώσει και εικονικά. Από άλλη πηγή γνωρίζουμε ότι το παιδί ήταν εγγονάκι του (Freud) και μια τέτοια σκηνή είναι από εκείνες που κάθε παππούς θα ήθελε να την ξαναβλέπει. […] Το παιδί της σκηνής με το καρούλι, που παίζει και ολοφάνερα αποκομίζει ηδονή από αυτό το παιχνίδι, πάντα με την ερμηνεία που δίνει ο Freud, εκφράζει με αυτό μια κρυφή δυσαρέσκειά του. Πετάει το καρούλι μακριά και χάνεται, και μετά το τραβάει και επανεμφανίζεται. Έτσι κάνει και η μητέρα. Φεύγει, πράγμα που είναι οδυνηρό για το παιδί, και ξανάρχεται, και αυτό είναι ευχάριστο. Το παιδί αναπαριστά λοιπόν της εξαφάνιση και την επανεμφάνιση της μητέρας με ένα παιχνίδι, με το οποίο επεξεργάζεται το δυσάρεστο γεγονός της απουσίας του. Είναι η επικράτηση της ηδονής, που κατά ένα μέρος διέπει τον κόσμο και προς την οποία κατατείνει ο άνθρωπος με τις ενέργειές του, ακολουθώντας μια ορμική τάση που παγιώνεται ως *αρχή της ηδονής*.»

[62] Jacques Lacan, Écrits, Seuil, Coll. Points, Paris 1970, I, σελ. 35.

IV. Η ιστορία είναι μία ιστορία ανταλλαγής βλεμμάτων: το άνοιγμα του λίκνου

Η αφήγηση της «πρωταρχικής» σκηνής της Camera degli Sposi είναι μία ιστορία ανταλλαγής βλεμμάτων. «Ο παρατηρών και ο παρατηρούμενος εναλλάσσονται αδιάκοπα»[63]. Όπως ήδη έχει αναφερθεί στην εισαγωγή, οι πολυάριθμες φιγούρες στους τοίχους της Camera Picta βλέπουν στις πιο διαφορετικές κατευθύνσεις χωρίς,

όμως, να διασταυρώνουν ποτέ τα βλέμματά τους. Ο θεατής τους, από την άλλη μεριά, βλέπει όχι μόνον ό,τι βλέπει αλλά και ό,τι βλέπεται. Κι ακόμα, βλέπει να βλέπεται ό,τι βλέπει και βλέπεται. Αυτό το επιβλητικό tableaux-vivant, αυτός ο αόρατος ιστός είναι καμωμένος από έννοιες, ζεύγη, χρώματα, σχήματα, παγωμένες στο χρόνο κινήσεις, στάσεις, χειρονομίες και βλέμματα και επιχειρεί να παγιδεύσει τον θεατή υπό το «πρόσχημα της πλοκής» οδηγώντας τον σε δρόμους καθήλωσης και συνάμα ανύψωσης, μεταξύ των δύο ή πέραν αυτών.

Μέσα σε αυτόν τον ιστό κρύβεται –κάπως σαν συνωμότης, σαν σκιά, ως εάν να είναι ο μοναδικός κάτοικος– ανάμεσα στις γιορταστικές γιρλάντες και απέναντι από τους άρχοντες η αυτοπροσωπογραφία του ζωγράφου Andrea Mantegna ενεργοποιώντας για ακόμη μία φορά τη γέφυρα του *μεταξύ* αυτού του κόσμου και του άλλου. «Εντοιχισμένος στο ίδιο του το έργο, ο Ur-Vater (προπάτορας), ο αρχέγονος Πατέρας, ο Maestro *Mantegna*»[64] κάνει την εμφάνισή του, με τον ίδιο τρόπο θα μπορούσαμε να πούμε που τρυπώνει στα κινηματογραφικά εγκλήματά του ο Alfred Hitchcock.

---

[63] Michel Foucault, «Οι ακόλουθες», περιλαμβάνεται στο: *Οι λέξεις και τα πράγματα: μια αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου*, μετάφραση: Κωστής Παπαγιώργης, εκδόσεις: Γνώση, σελ. 29.

[64] Σάββας Μιχαήλ, «Ένα κρυφό θέμα», περιλαμβάνεται στο *Τέσσερα κείμενα για την Camera degli Sposi*, εκδόσεις: Πλέθρον/Διπλούς έρως, σελ. 63.

Ακριβώς από πάνω, το θεσπέσιο Άνοιγμα του Λίκνου, ο τρομερός *Οφθαλμός* (oculus) ος τα πάνθ' ορά, που εμπεριέχει μέσα του άλλους οφθαλμούς: ένα παγώνι, αλλόκοτα πλάσματα να σε κοιτάζουν, ομοιώματα βρεφών ή αλλιώς ερωτιδείς, μητρικές φιγούρες να σου χαμογελούν και στο βάθος φυσικά ο ουρανός και τα σύννεφα που ολοκληρώνουν την οφθαλμαπάτη αυτής της εντυπωσιακής και πληθωρικής σκηνής ή αυλαίας. Αυτός ο οφθαλμός «είναι ένας οφθαλμός εξουσίας, επιτηρητής αυτοεπιτηρούμενος, που θεμελιώνει το δικαίωμα του επιτηρείν στην παραχώρηση του δικαιώματος να επιτηρείται η δική του ιδιαιτερότητα από αυτό το αινιγματικό μάτι»[65]. Αυτή την επαναστατική καινοτομία προσκόμισε ο Mantegna στην Camera degli Sposi, με τη νέα προοπτική di sotto in su. Για πρώτη φορά γίνεται ορατός ο διχασμός ανάμεσα στο βλέμμα και στο υποκείμενο της παράστασης,

ανάμεσα στο υποκείμενο και την παράσταση. Εξερευνώντας αυτό το έδαφος, ο Lacan στο Σεμινάριο *Οι Τέσσερις Θεμελιακές Έννοιες της Ψυχανάλυσης* (βιβλίο XI) έδειξε τη σύνδεση των αναγεννησιακών μελετών πάνω στην προοπτική και στην ιστορική ανάδυση του καρτεσιανού υποκειμένου. Αναφέρει χαρακτηριστικά: «εννοώ, και ο Μερλώ-Ποντύ μας το τονίζει, ότι είμαστε όντα που μας κοιτάζουν, μέσα στο θέαμα του κόσμου. Εκείνο που μας κάνει συνείδηση μας καθιστά ταυτόχρονα speculum mundi. […] Το θέαμα του κόσμου, μ' αυτή την έννοια, μας εμφανίζεται σαν ο πανθ' ορών. Αυτό ακριβώς είναι η φαντασίωση που βρίσκουμε στην πλατωνική προοπτική ενός όντος απόλυτου στο οποίο έχει μεταβιβαστεί το προσόν του πανθορώντος. […] Το υποκείμενο δεν βλέπει αυτό που οδηγεί, ακολουθεί, μπορεί ακόμη σε δεδομένη ευκαιρία και να αποσπαστεί, να πει πώς είναι ένα όνειρο, αλλά δεν μπορεί σε καμία περίπτωση να συλλάβει τον εαυτό του μέσα στο όνειρο με τον

[65] Πέπη Ρηγοπούλου, «Σύννεφα, παγίδες, μηχανές», περιλαμβάνεται στο *Τέσσερα κείμενα για την Camera degli Sposi*, εκδόσεις: Πλέθρον/Διπλούς έρως, σελ. 55.

τρόπο που, μέσα στο καρτεσιανό cogito, τον συλλαμβάνει σαν σκέψη»[66]. Ωστόσο, το ζήτημα της σχέσης μεταξύ ψυχανάλυσης και καρτεσιανισμού είναι εξαιρετικά πολύπλοκο σε βαθμό που υπερβαίνει τα όρια της παρούσας εργασίας, οπότε και δεν πρόκειται να επεκταθώ περαιτέρω[67].

Σε αυτό το σημείο θα ήταν καλό να αναλυθούν εν συντομία κάποια ζητήματα εικονογραφικού και μυθογραφικού περιεχομένου σε ό,τι αφορά την καλύτερη κατανόηση της ζωγραφισμένης οροφής σε σχέση με το βλέμμα. Ο οφθαλμός στοιχειοθετείται από μικρούς, φτερωτούς και γυμνούς ερωτιδείς[68] (χωρίς τόξα), με μαλλιά σαν μικρά κέρατα αρχαίου σατυρικού, υπογραμμίζοντας αυτήν την διάσταση της *μετάβασης*, η οποία όπως μας πληροφορεί η Πέπη Ρηγοπούλου στο *Σύννεφα, παγίδες, μηχανές* σχετίζεται με τη σκέψη του Marsilio Ficino και ευρύτερα του νεοπλατωνισμού: «*Ο 'Έρωτας ως κίνηση μεταξύ ένδειας και κόρου, με φτερά πουλιού, αλλά και με φτερά πεταλούδας, μια Ψυχή που είναι το ταίρι του αλλά και το διπλό του σύμφωνα με τον Απουλήιο, φανερώνει μιαν αστάθεια, μια προσωρινότητα που είναι μέρος της επισφαλούς γοητείας του. Έτσι όλα ισορροπούν σ' ένα αινιγματικό μεταίχμιο, όπως αυτή η γλάστρα με το φυτό που μπορούμε ν' αναρωτηθούμε για την σταθερότητά της, ή το χαμόγελο στο πρόσωπο/προσωπείο της μελαψής μορφής που απέχει πολύ λίγο από τον μορφασμό.*»[69]

Αξίζει τον κόπο να αναφερθούμε σε μία ακόμη λεπτομέρεια σε ό,τι αφορά το συμβολικό περιεχόμενο στον αρχιτεκτονικό οφθαλμό, όπως αυτό της μορφής του παγωνιού που ο τεντωμένος του λαιμός και το υψωμένο του κεφάλι (φαλλικό σύμβολο βάση ψυχαναλυτικών ερμηνειών) μοιάζουν να τέμνουν κατ' άξονα σαν μία

---

[66] Jacques Lacan, *Οι τέσσερις θεμελιακές έννοιες τις ψυχανάλυσης* (το σεμινάριο, βιβλίο XI), μετάφραση: Ανδρομάχη Σκαρπαλέζου, εκδόσεις: Ράππα, σελ. 102.

[67] Πολύ συνοπτικά θα αναφέρω πώς για την ψυχαναλυτική εμπειρία το φιλοσοφικό διακύβευμα του Γάλλου φιλοσόφου και μαθηματικού Rene Descartes συνεπτυγμένο στη φράση «cogito ergo sum», δηλαδή «Σκέφτομαι, άρα υπάρχω», είναι μία απόπειρα πλήρωσης της αρχέγονης έλλειψης του υποκειμένου. Στο βιβλίο του *Απαντήσεις*, αναφέρει χαρακτηριστικά ο Lacan: «Το "εγώ σκέπτομαι" στο οποίο θέλουν να περιορίσουν την παρουσία […] δεν παύει να συνυποθέτει όλες τις εξουσίες της νόησης με τις οποίες συγχέονται υποκείμενο και συνείδηση. […] Δεν είναι αυτό που δημιουργεί σύγχυση. Σ' ένα έξοχο σημείο της καρτεσιανής άσκησης, 'κείνο 'κει ακριβώς που επικαλούμαι, συνείδηση και υποκείμενο συμπίπτουν. Απατηλό είναι να θεωρείται πώς αυτή η προνομιούχα στιγμή εξαντλεί το υποκείμενο».

[68] Ο Erwin Panofsky στο δοκίμιό του *Μελέτες εικονολογίας: ουμανιστικά θέματα στην τέχνη της Αναγέννησης* αναφέρει χαρακτηριστικά: «ο Έρωτας κατά τον 14ο αιώνα και 15ο αιώνα (την εποχή της λεγόμενης "ψευδομόρφωσης"), με αναλλοίωτο το φύλο του και συρρικνωμένο το μέγεθός του, αποβάλλει τα ενδύματά του για να μετατραπεί στον γνωστό ερωτιδέα putto της Αναγέννησης και του Μπαρόκ, ο οποίος εκτός από τη νεοαποκτημένη τυφλότητά του– ξαναπαίρνει και τη μορφή του puer alatus (φτερωτό αγόρι) της κλασικής τέχνης», σελ. 204.

[69] Πέπη Ρηγοπούλου, «Σύννεφα, παγίδες, μηχανές», περιλαμβάνεται στο *Τέσσερα κείμενα για την Camera degli Sposi*, εκδόσεις: Πλέθρον/Διπλούς έρως, σελ. 59.

ακτίνα στην περιφέρεια του οφθαλμού. Οι απολήξεις της εντυπωσιακής, γεμάτης χρώμα, ιριδισμούς και πολυπλοκότητα ουράς του (αλλιώς βεντάλια), δημιουργούν ένα σχέδιο που μοιάζει με μάτι, ή με χίλια μάτια όταν αυτή είναι σε πλήρη δόξα (οφθαλμαπάτη).

Το παγώνι μοιάζει συνοψίζει συμβολικά το δράμα του βλέμματος και λειτουργεί ως προσωπείο της απαγόρευσης, της ζηλοτυπίας και της ακραίας εξέγερσης εναντίον τους[70]. Στην ελληνική μυθολογία η Ήρα (θεά του γάμου), ήταν σύζυγος του Δία, κόρη του Κρόνου και της Ρέας. Η ζήλια της για τον άνδρα της Δία και για τις απιστίες του προς αυτήν πολλές φορές την οδηγούσαν στο να εκδικηθεί τις γυναίκες με τις οποίες την απατούσε ο Δίας. Για τους παραπάνω λόγους, έβαλε τον τερατώδη γίγαντα Άργο, του οποίου το κορμί ήταν σκεπασμένο με εκατό μάτια, να επιτηρεί την ερωμένη του Διός, την Ιώ, έτσι που, παντοτινά φυλακισμένη στην μεταμόρφωση της δαμάλας (αγελάδα νεαρής ηλικίας), να μην μπορεί να πάρει ανθρώπινη μορφή για να συνευρεθεί με τον θεϊκό εραστή της. Όταν ο Ερμής, κατ' εντολή του Διός, σκότωσε τον Άργο, αφού πρώτα τον κοίμισε, η Ήρα μάζεψε τα μάτια του και στόλισε με αυτά το πουλί-έμβλημά της, το παγώνι. «Το παγώνι μοιάζει να κρύβει και φανερώνει με τα στολίδια-μάτια την επιτήρηση, την ζηλοτυπία, τον φόνο ως στοιχεία της συζυγικής ένωσης. Σύμφωνα με την εικονολογία του Panofsky, θα μπορούσαμε να πούμε ότι το παγώνι ως σύμβολο, ενσαρκώνει τον *οφθαλμό μέσα στον οφθαλμό* της Camera degli Sposi»[71], ενώ τέλος, στο βάθος του οφθαλμού μπορούμε να παρατηρήσουμε τον γαλάζιο ουρανό και τα σύννεφα, ένα μοτίβο το οποίο «λειτουργεί ως αυλαία, ως *μηχανή* (αντίστοιχη της θεατρικής nuvola[72]) αναίρεση αυτής της άλλης *μεγαμηχανής* (τεχνάσματος, παγίδας των ματιών και του νου) που είναι η προοπτική»[73].

---

[70] Πέπη Ρηγοπούλου, «Σύννεφα, παγίδες, μηχανές», περιλαμβάνεται στο *Τέσσερα κείμενα για την Camera degli Sposi*, εκδόσεις: Πλέθρον/Διπλούς έρως, σελ. 58.

[71] Πέπη Ρηγοπούλου, «Σύννεφα, παγίδες, μηχανές», περιλαμβάνεται στο *Τέσσερα κείμενα για την Camera degli Sposi*, εκδόσεις: Πλέθρον/Διπλούς έρως, σελ. 58.

[72] Η θεατρική nuvola, η οποία στα Ιταλικά σημαίνει σύννεφο είναι μία θεατρική μηχανή, η οποία χρησιμοποιείτο εκτενώς κατά τη περίοδο του Quattrocento στα διάφορα θεάματα του δρόμου ή στα παρα-λειτουργικά θεάματα, δηλαδή σε εκκλησίες. Μοιάζει με ένα είδος «κρεμάστρας» μπροστά στην οποία στεκόταν ένας κομπάρσος ο οποίος παρουσίαζε διάφορα αξεσουάρ συμβολικής σημασίας. Χάρη στο τρίπτυχο *San Zeno Altarpiece* του Andrea Mantegna μπορούμε να φανταστούμε με τι θα μπορούσε να μοιάζει η nuvola. Στη δεξιά μεριά του τριπτύχου του παρατηρεί κανείς τη λατρείας προς τους μάγους ένα άστρο και άγγελους να εμφανίζονται μέσα σε ένα πέπλο από βαμβάκι. Σύμφωνα με τον ιστορικό της τέχνης Hubert Damisch η ανάληψη του Χριστού από τον ίδιο συγγραφέα μαρτυρεί εξίσου την ύπαρξη τέτοιων αξεσουάρ πράγμα που εξηγεί την διαφορά ανάμεσα στα τεχνητά σύννεφα τα οποία περιβάλουν τη μορφή του Χριστού και την ιλουζιονιστική μεταχείριση των σύννεφων στο τελευταίο πλάνο. Είναι αξιοσημείωτος ο τρόπος με τον οποίο οι ζωγράφοι επεδείκνυαν σεβασμό προς την υλική διάσταση του αξεσουάρ στο θέατρο. Οι βράχοι που περιβάλουν τους δράκους του Uccello για παράδειγμα, είναι βράχοι φτιαγμένοι από χαρτόνι, ενώ οι πίνακες του Mantegna έχουν κυρίως την όψη ξύλου και ζωγραφισμένου πανιού κυρίως βαμβακερού. Ο Mantegna δεν επεδίωξε κατά κανένα

Επίλογος: Ο εγκιβωτισμός του απείρου και ο δρόμος προς τη Modernité

Το έργο του Mantegna, όπως και της πλειονότητας των Αναγεννησιακών ζωγράφων, διαπερνάται από μία θεμελιώδη αντίφαση, η οποία ωστόσο συνιστά συγκροτητικό παράγοντα του έργου του. Πρόκειται για την αντίφαση ανάμεσα στο *άπειρο* της Επιθυμίας και την *περατότητα* του Σώματος, ανάμεσα στην επιθυμία σύνδεσης με το άπειρο (στην ροπή προς το άπειρο) και την αναπόφευκτη πρόσδεση της χωροχρονικά οριοθετημένης, πεπερασμένης ύπαρξης σε ένα έδαφος (στη γη), ανάμεσα σε μία πανίσχυρη ροπή προς την απόλυτη διάνοιξη και απόλαυση (του Άλλου, του θείου ως τάξης απειρότητας) και στον ανέφικτο χαρακτήρα της. Άφευκτη μοίρα της Αναγεννησιακής Επιθυμίας είναι να τείνει πάντοτε να εναγκαλιστεί την απόλυτη ετερότητα, το ανοικτό, το άφταστο, το πέραν, το άπειρο, το Πολύ Υψηλό, ενόσω την ίδια στιγμή βρίσκεται γειωμένη, εγκατεστημένη, προσκολλημένη σε ένα σημείο θέασης.

Ο μεταβατικός χαρακτήρας, η μεταιχμιακότητα και η οριακή φύση της εποχής της Αναγέννησης θα μπορούσε να αποδοθεί με την εικόνα ενός κλειστού και πεπερασμένου κόσμου, κι ωστόσο διάτρητου, ανοιχτού, με άπειρες δυνατότητες. Πρόκειται για ζητήματα που φυσικά δεν είναι καινούργια, τα οποία αντλούν την καταγωγή τους και την υπόστασή τους από την αρχαιότητα. Εδώ, όμως, στην εποχή της Αναγέννησης διαμορφώνεται ένα υπόστρωμα το οποίο αλλάζει τους υλικούς όρους συγκρότησης του μικρόκοσμου των υποκειμένων σε σχέση με τον μακρόκοσμο, λόγω της έξαρσης στην ανάπτυξη της τεχνολογίας και των μέσων της. Όπως η προοπτική, σε επίπεδο αναπαράστασης και αρχιτεκτονικής, ανοίγει τον χώρο προς το υψηλό, το μη εποπτεύσιμο, το καθολικό, προσφέροντας στο βλέμμα μία πρωτόγνωρη εμπειρία θέασης του κόσμου, η οποία τείνει να αγκαλιάσει το παν, έτσι και σε άλλους τομείς, όπως λόγου χάρη στις τεχνολογίες των φακών και της οπτικής (μικροσκόπια, τηλεσκόπια κ.ο.κ.), η αντίληψη διανοίγεται εισερχόμενη σε κόσμους (μικρό- και μακρό-) των οποίων την ύπαρξη δεν μπορούσε καν να διανοηθεί στο παρελθόν.

τρόπο να αποκρύψει τον τρόπο με τον οποίο δανείστηκε από προγενέστερους ζωγράφους την τεχνική αυτή του συννέφου. Σύμφωνα με τον Vasari ο ζωγράφος Cecca υπήρξε ο εφευρέτης της nuvola και άλλων τέτοιων μηχανών που χρησιμοποιήθηκαν αργότερα στο θέατρο της εποχής.

[73] Πέπη Ρηγοπούλου, «Σύννεφα παγίδες, μηχανές», περιλαμβάνεται στο *Τέσσερα κείμενα για την Camera degli Sposi*, εκδόσεις: Πλέθρον/Διπλούς έρως, σελ. 59.

Αυτός ο εγκιβωτισμός του απείρου βασανίζει όχι μόνο τον Mantegna, όπως μας πληροφορεί ο Σάββας Μιχαήλ, αλλά και τον σύγχρονό του ουμανιστή, νεοπλατωνιστή φιλόσοφο Marcilio Ficino. Δεν είναι τυχαίο ότι η Camera degli Sposi του Mantegna και η Theologia Platonica[74] του Ficino τελειώνουν και οι δύο το1474. Αναφέρει χαρακτηριστικά: «για τον Ficino, η δίοδος προς το άπειρο είναι η *Mens*, ο νους. Μία δίοδος, όμως, που φράζεται από την αξεδιάλυτη συμπλοκή του νου με την αίσθηση (*Sensus*), ακριβέστερα με την *φυσική ενόρμηση*, την *appetitus naturalis* των αισθήσεων. Αν εναντιωθεί στην ενόρμηση, η ζωή θα γίνει μαρτύριο. Αν αφεθεί σε αυτήν, τότε δεν αρκούν οι επιμέρους ηδονές, απαιτούνται άπειρες ηδονές του σώματος, και μάλιστα η ίδια η φυσική απόλαυση του απείρου –πράγμα αδύνατο. Έτσι, πάλι η ζωή γίνεται μαρτύριο. Συνδεδεμένη και ταυτόχρονα αποκομμένη από το άπειρο, η Mens εγκιβωτίζεται τη Sensus. Εντοιχισμένη, μόνο "κοιμάται, ονειρεύεται, παραληρεί και δυσφορεί", σύμφωνα με τα ίδια λόγια του Ficino. Ο Ficino αναζητά τη διέξοδο στη δημιουργία ενός circuitus spiritualis, ενός «πνευματικού κυκλώματος», μέσα από την οποία να αποκαθίσταται η σχέση με το άπειρο. Κάτι σαν αυτό που επιχειρεί ο Mantegna με την κατακόρυφη προοπτική di sotto in su». […][75] «Προαναγγέλεται ο Νέος Καιρός, η «κρυφή» Modernité και η απόλαυση του Άλλου: Ο Mantegna και ο Ficino (αλλά και ο Pico della Mirandola κι ο Hieronymus Bosch και τόσοι άλλοι) αντιπροσωπεύουν την Στιγμή εκείνη της αυγής των Νέων Καιρών, όπου για πρώτη φορά εκ-φαίνεται κι επι-σημαίνεται το *κρυφό θέμα της Modernité*: *η απόλαυση του Άλλου* (la jouissance de l'Autre). Το αξεπέραστο κενό στο οποίο τείνει για να συντριβούν κάθε φορά οι προσπάθειές της στα χείλη του, σ' αυτό που οι αστροφυσικοί ονομάζουν *ορίζοντα συμβάντων* μιας μαύρης τρύπας»[76].

[74] Το βασικό πρωτογενές έργο του Marcilio Ficino υπήρξε η πραγματεία του επί της αθανασίας της ψυχής, γνωστό με τον τίτλο *Theologia Platonica de immortalite animae*, ή απλούστερα η *Πλατωνική θεολογία.*

[75] Σάββας Μιχαήλ, «Ένα κρυφό θέμα», περιλαμβάνεται στο *Τέσσερα κείμενα για την Camera degli Sposi*, εκδόσεις: Πλέθρον/Διπλούς έρως, σελ. 66.

[76] Σάββας Μιχαήλ, «Ένα κρυφό θέμα», περιλαμβάνεται στο *Τέσσερα κείμενα για την Camera degli Sposi*, εκδόσεις: Πλέθρον/Διπλούς έρως, σελ. 67.

Βιβλιογραφία:

Alberti Battista Leon, *On the Art of Building in Ten Books,* MIT Press, 1991.

Alberti Battista Leon, *The Ten Books of Architecture: The 1755 Leoni Edition,* Dover Publications, 1987.

Warburg Aby, *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999.

Gombrich Ernst, *Art and Illusion*, Princeton University Press, 2000.

Gombrich Ernst, *Shadows: The Depiction of Cast Shadows in Western Art*, Yale University Press, 2014.

Panofsky Erwin, *Μελέτες Εικονολογίας: Ουμανιστικά θέματα στην τέχνη της Αναγέννησης*, μετάφραση: Ανδρέας Παππάς, εκδόσεις: Νεφέλη, 1991.

Baxandall Michael, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A primer in the Social History of Pictorial Style,* Oxford University Press, 1988.

Grau Oliver, *Virtual Art: From Illusion to Immersion*, Leonardo Book Series, 2004

Belting Hans, *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body,* Princeton University Press, 2011.

Derrida Jacques, *Η Αν Ντυφουρμαντέλ προσκαλεί τον Ζακ Ντερριντά να απαντήσει: Περί φιλοξενίας,* μετάφραση-σημειώσεις: Βαγγέλης Μπιτσώρης, εκδόσεις: Εκκρεμές, 2006.

Κακολύρης Γεράσιμος, *Η ηθική της φιλοξενίας: Ο Ζακ Ντεριντά για την απροϋπόθετη και την υπό όρους φιλοξενίας*, περιοδικό *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, τόμος: 140, 2013.

Κακολύρης Γεράσιμος, *JACQUES DERRIDA, Ή Différence*, εισαγωγή-μετάφραση: Γεράσιμος Κακολύρης, Περιοδικό *Ποίηση*, τεύχος 27, σελ. 61-78 (α' μέρος) & τεύχος 28 σελ. 201-216, 2006.

Schérer René, *Φιλοξενία και Ουτοπία*, συνέντευξη του Ρενέ Σερέρ στον Γεράσιμο Κακολύρη, online περιοδικό *ΕΝΘΕΜΑΤΑ*, στο πλαίσιο ημερίδας αφιερωμένη στον Γάλλο φιλόσοφο Ρενέ Σερέρ, με τίτλο *«Φιλοξενώντας τον René Schérer / Ο René Schérer για τη φιλοξενία»*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών-Γαλλικό Ινστιτούτο Ελλάδος, 2013.

Bourriaud Nicolas, *Σχεσιακή αισθητική*, μετάφραση-επιστημονική επιμέλεια: Δημήτρης Γκινοσάτης, εκδόσεις: ΑΣΚΤ, 2014.

Barhes Roland, *Σαντ Φουριέ Λογιόλα,* μετάφραση: Ιωάννα Ευσταθιάδου-Λάππα, εκδόσεις: Ακμών, 1977.

Klossowski Pierre, *Πρόταση και απόδοση,* επίμετρο: Gilles Deleuze, μετάφραση-επιμέλεια: Δημήτρης Γκινοσάτης, εκδόσεις: Futura, 2005.

Klossowski Pierre, *Το λουτρό της Άρτεμης*, μετάφραση: Ευσταθιάδη Μαρία, εκδόσεις: Άγρα, 1992.

Freud Sigmund, *Το ανοίκειο*, μετάφραση: Έμη Βαικούση, εκδόσεις: Πλέθρον, 2009.

Freud Sigmund, Πέραν της αρχής της ηδονής, μετάφραση: Λευτέρης Αναγνώστου, εκδόσεις: Επίκουρος, 2001.

Kant Immanuel, *Κριτική της κριτικής δύναμης*, Εισαγωγή-Μετάφρ.-Σχόλια: Κώστας Ανδρουλιδάκης, εκδόσεις: Σμίλη, Αθήνα, 3η έκδ., 2013.

Cordaro Michele, *La Camera Degli Sposi di Andrea Mantegna*, Electa, 2012.

Fejfer Jene, Ficher-Hansen Tobias, Rathje Annette, *The Rediscovery of Antiquity The Role of the Artist*, Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen, 2003.

Baudrillard Jean, *Περί Σαγήνης*, μετάφραση: Ευγενία Γραμματικοπούλου, εκδόσεις: Εξάντας, 2009.

Guattari Felix, *Chaosmosis: An Ethno-Aesthetic Paradigm*, μετάφραση: Bains Paul, Pefanis Julian, εκδόσεις: Power publications, 1995.

Pierre-Félix Guattari, *Οι τρεις οικολογίες*, μετάφραση: Μάντα Σολωμού, επιμέλεια: Κώστας Λιβιεράτος, εκδόσεις: Αλεξάνδρεια, 1991.

Foucault Michel, *Η μικροφυσική της εξουσίας*, μετάφραση/επιμέλεια: Λίλα Τρουλινού, εκδόσεις: Ύψιλον, 2005

Θεόδωρος Παναγιώτης, *Εισαγωγή στο Είναι και Χρόνος: Φαινομενολογική ερμηνεία και ανάλυση της Προκαταρκτικής Υπαρκτικής Αναλυτικής*, κριτικός αναγνώστης: Γιώργος Ξηροπαΐδης, Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα, εκδόσεις: Κάλλιπος, 2015.

Agamben Giorgio, *What is an Apparatus?*, μετάφραση: David Kishik & Stefan Pedatella, εκδόσεις: Stanford University Press, 2009.

Βέλτσος Γιώργος, *Τέσσερα κείμενα για την Camera Degli Sposi*, εκδόσεις: Πλέθρον & «διπολούς έρως», 1993.

Πρώιμος Β. Κωνσταντίνος, *Στα όρια της αισθητικής: ο ρόλος της τέχνης στα κείμενα του Martin Heidegger και του Jacques Derrida*, εκδόσεις: Κριτική επιστημονική βιβλιοθήκη, 2003.

Deleuze Gilles, Guattari Pierre-Félix, *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια: Ο αντι-Οιδίπους*, μετάφραση: Καίτη Χατζηδήμου, Ιουλιέττα Ράλλη, επιμέλεια: Γιάννης κρητικός, εκδόσεις: Κέδρος-Ράππα, 1981.

Foucault Michel, *Επιτήρηση και τιμωρία: η γέννηση της φυλακής*, μετάφραση: Τάσος Μπέτζελος, εκδόσεις: Πλέθρον, 2011.

Jean Laplanche, Jean Bertrand Pontalis, *Λεξιλόγιο της ψυχανάλυσης*, μετάφραση: Β. Καψαμπέλης, Λ. Χαλκούση, Α. Σκουλίκα, Π. Αλούπης, εκδόσεις: Κέδρος, 1995.

Evans Dylan, *Εισαγωγικό λεξικό της Λακανικής ψυχανάλυσης*, μετάφραση: Γιάννης Σταυρακάκης, εκδόσεις: Ελληνικά γράμματα, 2005.

Lacan Jacques, *Οι τέσσερις θεμελιακές έννοιες της ψυχανάλυσης: το σεμινάριο (βιβλίο XI)*, μετάφραση: Ανδρομάχη Σκαρπαλέζου, επιστημονική επιμέλεια: Γιώργος Χειμωνάς, εκδόσεις: Ράππα, 1975.

Serres Michel, *Το παράσιτο*, μετάφραση: Νίκος Ηλιάδης, επιστημονική επιμέλεια: Διονύσης Καββαθάς, εκδόσεις: Σμίλη, 2009.

Gombrowich Witold, *Μαθήματα φιλοσοφίας σε έξι ώρες και ένα τέταρτο*, μετάφραση: Κατερίνα Σχινά, εκδόσεις: Πατάκη, 2014.

Foucault Michel, *Οι λέξεις και τα πράγματα: μια αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου*, μετάφραση: Κωστής Παπαγιώργης, επιστημονική επιμέλεια: Παναγιώτης Κονδύλης, εκδόσεις: Γνώση, 2008.

Heidegger Martin, *Εισαγωγή στη μεταφυσική*, μετάφραση: Χρήστος Μελεβίτσης, εκδόσεις: Αρμός, 2010.

Heidegger Martin, *Κτίζειν Κατοικείν Σκεπτεσθαι*, μετάφραση: Γιώργος Ξηροπαΐδης, επιμέλεια: Λουκάς Ρινόπουλος, εκδόσεις: Πλέθρον, 2009.

Wiener Norbert, *Cybernetics: or the control and communication in the animal and the machine*, MIT press, 1961.

Lacan Jacques, *Απαντήσεις*, μετάφραση: Φώτη Κάλλια, εκδόσεις: Έρασμος, 2010.