



Στη Δέσποινα που συγκατοικεί με τα φαντάσματά της

Ευχαριστώ θερμά,
το Γιώργο Παρμενίδη για την εμπιστοσύνη, την ενθάρρυνση και την άμεση ανταπόκριση,
τα μέλη της τριμελούς επιτροπής Γιάννη Γρηγοριάδη και Θοδωρή Ζαφειρόπουλο,
τους καθηγητές της σχολής αρχιτεκτόνων: Νικόλα Αναστασόπουλο, Αριστεΐδη Αντονά, Βασίλη
Γκανιάτσα, Κώστα Μωραΐτη, Παναγιώτη Τουρνικιώτη για την άψογη συνεργασία,
τον ομότιμο καθηγητή της ΑΣΚΤ Θόδωρο Παπαγιάννη και τον τακτικό καθηγητή της ΑΣΚΤ Νίκο
Τρανό για τις συστάσεις,
το μέλος Ε.ΔΙ.Π της σχολής αρχιτεκτόνων Ανδρέα Καλλακαλά για την καταλυτική του επίδραση,
τον αρχιτέκτονα, γλύπτη και διευθυντή της σχολής μαρμαροτεχνίας Πανόρμου Τήνου, Λεωνίδα
Χαλεπά για την πολύτιμη βοήθεια στη σύνταξη του αρχικού δοκιμίου,
το γλύπτη Αντώνη Βάθη για τη βοήθεια και τη βιβλιογραφία,
τους συμφοιτητές μου, για τη φρεσκάδα και την ανανέωση,
την οικογένειά μου που με ανέχτηκε να κάνω σπουδές στα...50

ΕΘΝΙΚΟ ΜΕΤΣΟΒΙΟ ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ – ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ

ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ – ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ Α': ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ - ΧΩΡΟΣ- ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ

Διπλωματική εργασία: **Μορφολογικά απορρίμματα**

Φοιτητής: **Λουκάς Λουκίδης**

Επιβλέπων Καθηγητής : **Γιώργος Παρμενίδης**

Τριμελής Επιτροπή: **Γιώργος Παρμενίδης, Γιάννης Γρηγοριάδης, Θόδωρος Ζαφειρόπουλος**

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

| | Σελίδα |
|---|---------------|
| ΕΙΣΑΓΩΓΗ..... | 11 |
| Μια μικρή ιστορία αρχαιολογίας..... | 12 |
| Είσοδος σε μια σύγχρονη αρχαιολογία..... | 12 |
| Η σκουπιδιάδα του Πολύβιου Δημητρακόπουλου..... | 13 |
| 1. ΟΡΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ..... | 15 |
| 1.1 Το ιστορικό πλαίσιο του αντικειμένου της έρευνας (ΜοΑπ)..... | 15 |
| Το ταξίδι από τη ζωγραφική του ρύπου του K. Scwitters στην απούλοποίηση του καλλιτεχνικού αντικειμένου της Lucy Lippard..... | 15 |
| 1.2 Τι είναι τα 'Μορφολογικά Απορρίμματα' (ΜοΑπ)..... | 17 |
| 1.3 Η μεθοδολογία της έρευνας των ΜοΑπ..... | 18 |
| 1.3.1 Η επικαιροποιημένη λειτουργία των έργων τέχνης..... | 18 |
| 1.3.2 Η επικαιροποιημένη λειτουργία των συστημάτων ΜοΑπ..... | 19 |
| 1.3.3 Η αισθητική των συστημάτων του Jack Burnham..... | 19 |
| 1.3.4 Η δημιουργία και διερεύνηση των συστημάτων ΜοΑπ..... | 20 |
| 1.4 Το ερευνητικό ερώτημα..... | 21 |
| 2. ΚΕΙΜΕΝΑ ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΗΝ ΑΠΟΔΟΧΗ ΚΑΙ ΚΑΤΑΝΟΗΣΗ ΤΩΝ ΜοΑπ..... | 22 |

| | |
|---|-----------|
| Το εκτοπισμένο αντικείμενο..... | 22 |
| Υπολείμματα από κάτι αλλά πιο ειδικά από κάποιον..... | 22 |
| Αδυναμία αποκλεισμού..... | 23 |
| Η ψυχολογική δεκτικότητα των αντικειμένων..... | 23 |
| Το ανθρωπομορφικό αντικείμενο..... | 23 |
| Ένας απολυταρχισμός των μορφών..... | 24 |
| Μορφή ως καμουφλάζ..... | 24 |
| Προσωπικές συλλογές υβριδικών αντικειμένων..... | 24 |
| Από το προσωπικό στο κοινωνικό σύμβολο..... | 25 |
| Συνάντηση με το ready made..... | 25 |
| Ο εξανθρωπισμένος χώρος..... | 26 |
| Η υποκειμενική διάσταση του χώρου..... | 26 |
| Η διάνοιξη των χώρων..... | 27 |
| Φαινομενολογικός περίπατος..... | 27 |
| Οτιδήποτε μπορεί να χρησιμοποιηθεί..... | 27 |
| Τρόποι μιας φανταστικής κατασκευής..... | 27 |
| Τα φαντάσματα της πραγματικότητας..... | 28 |
| Ένας κόσμος πίσω από ένα απολίθωμα..... | 28 |
| Νέες λογικές για την ιστορία της υλικής ζωής..... | 28 |
| Ό,τι δεν σέβεται σύνορα, θέσεις, κανόνες..... | 29 |
| Οι εικόνες ως πρόσωπα..... | 29 |
| Μια οντολογία της σημασίας..... | 29 |
| Ο τρόμος των αβέβαιων σημείων..... | 30 |
| Ο γκατζετάκιας..... | 30 |
| Το πάθος για συλλογή..... | 31 |
| Σε ρόλο θεατή..... | 31 |
| Πίσω, στην κατάσταση του εμβρύου..... | 31 |
| Συνύπαρξη ετερογενών χρονισμών..... | 32 |
| Το συνηθισμένο γίνεται όμορφο ως ίχνος του αληθινού..... | 32 |
| Το κρίσιμο παράδοξο..... | 33 |
| Ανάμεσα στην επιθυμία και την πραγματοποίηση..... | 33 |
| Σωματομετατρεπτική υστερία..... | 33 |
| Ανάμεσα στην εμπειριστική αντικειμενικότητα και την απόλυτη υποκειμενικότητα..... | 34 |
| Μια ρομαντική εμπειρία του κόσμου..... | 34 |
| | |
| 3. Η ΣΥΛΛΟΓΗ ΤΩΝ ΜοΑΠ Ή ΤΑ ΜοΑπ ΜΠΡΟΣΤΑ ΣΤΗΝ ΚΟΙΝΗ ΤΟΥΣ ΜΟΙΡΑ..... | 35 |
| 3.1 Εμμονή, συλλογή και παθολογία..... | 36 |
| 3.2 Είδος..... | 36 |
| 3.2.1 Το είδος των μορφολογικών απορριμμάτων (ΜοΑπ)..... | 37 |
| Κατηγορίες, Μορφή, Προέλευση, Πλήθος, Χρηστικότητα, Λειτουργικότητα | |
| 3.3 Η συλλογή των ΜοΑπ..... | 38 |

| | | |
|----------------|--|-----------|
| 3.3.1 | Αρχές που χαρακτηρίζουν τη συλλογή των ΜοΑπ..... | 38 |
| 3.4 | Τα ΜοΑπ μπροστά στην κοινή του μοίρα..... | 40 |
| 4. | ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΕΝΟΣ ΜΟΝΤΕΛΟΥ ΔΙΕΡΕΥΝΗΣΗΣ ΚΑΙ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ ΤΩΝ ΜοΑΠ..... | 41 |
| 4.1 | Ζητήματα οντολογικής φύσης..... | 41 |
| 4.2 | Οι τρόποι σκέψης..... | 43 |
| 4.3 | Οι πράξεις ως φορείς της αφαιρετικότητάς τους..... | 46 |
| 4.3.1 | Μέθοδος Α / Υποθετικοί διάλογοι..... | 48 |
| | Υποθετικός διάλογος #1 / Υποθετικός διάλογος #2 / Υποθετικός διάλογος #3 Υποθετικός διάλογος #4 / Υποθετικός διάλογος #11 / Υποθετικός διάλογος #18 Υποθετικός διάλογος #19 / Υποθετικός διάλογος #20 | |
| 4.3.2 | Μέθοδος Β / Μοντέλο οντολογικής διερεύνησης..... | 56 |
| | Οντολογική διερεύνηση #13 / Οντολογική διερεύνηση #6 / Οντολογική διερεύνηση #5 Οντολογική διερεύνηση #8 / Οντολογική διερεύνηση #7 / Οντολογική διερεύνηση #21 Οντολογική διερεύνηση #25 / Οντολογική διερεύνηση #35 / Οντολογική διερεύνηση #42 Οντολογική διερεύνηση #45 / Οντολογική διερεύνηση #27 / Οντολογική διερεύνηση #47 | |
| 4.3.3 | Μέθοδος Γ / Η οντολογική διερεύνηση της αφαιρετικότητας | |
| 4.3.3.α | Σχέδιο..... | 65 |
| | Γενικά Η αφαιρετικότητα της πράξης της σχεδίασης των ΜοΑπ. Διερεύνηση της αφαιρετικότητας των υποπράξεων του σχεδίου Σύνθεση των αφαιρετικοτήτων των υποπράξεων του σχεδίου. Αφαιρετικότητα της πράξης του σχεδίου. | |
| 4.3.3.β | Τα μονοπάτια των σκουπιδιών..... | 67 |
| | Γενικά Διάρθρωση της πράξης “Τα μονοπάτια των σκουπιδιών” σε υποπράξεις. Διερεύνηση της αφαιρετικότητας των υποπράξεων της πράξης “Τα μονοπάτια των σκουπιδιών” Σύνθεση των αφαιρετικοτήτων των υποπράξεων της πράξης “Τα μονοπάτια των σκουπιδιών”. Αφαιρετικότητα της πράξης “Τα μονοπάτια των σκουπιδιών”. | |
| 4.3.3.γ | Η επιλογή “να το μαζέψω”..... | 68 |

| | | |
|----------------|---|-----------|
| | Γενικά | |
| | Διάρθρωση της επιλογής “να το μαζέψω” σε υποπράξεις. | |
| | Διερεύνηση της αφαιρετικότητας των υποπράξεων της πράξης “να το μαζέψω”. | |
| | Σύνθεση των αφαιρετικότητων των υποπράξεων της επιλογής “να το μαζέψω”. | |
| | Αφαιρετικότητα της πράξης “να το μαζέψω”. | |
| 4.3.3.δ | Επανερχόμενες θεματολογίες: Αετώματα..... | 69 |
| | Γενικά | |
| | Διάρθρωση της πράξης “ Επανερχόμενες θεματολογίες: Αετώματα” σε υποπράξεις. | |
| | Διερεύνηση της αφαιρετικότητας των υποπράξεων της πράξης “Επανερχόμενες θεματολογίες: Αετώματα”. | |
| | Σύνθεση των αφαιρετικότητων των υποπράξεων της πράξης “Επανερχόμενες θεματολογίες: Αετώματα”.Αφαιρετικότητα της πράξης “Επανερχόμενες θεματολογίες: Αετώματα” | |
| 4.3.3.ε | Ημερολόγια σκουπιδιών..... | 70 |
| | Γενικά. | |
| | Διάρθρωση της πράξης “Ημερολόγια σκουπιδιών” σε υποπράξεις. | |
| | Διερεύνηση της αφαιρετικότητας των υποπράξεων της πράξης “Ημερολόγια σκουπιδιών”. | |
| | Σύνθεση των αφαιρετικότητων των υποπράξεων της πράξης “Ημερολόγια σκουπιδιών”. | |
| | Αφαιρετικότητα της πράξης “Ημερολόγια σκουπιδιών”. | |
| 4.3.3.ζ | Αποκαταστάσεις..... | 72 |
| | Γενικά | |
| | Διάρθρωση της πράξης “Αποκαταστάσεις” σε υποπράξεις. | |
| | Διερεύνηση της αφαιρετικότητας των υποπράξεων της πράξης “Αποκαταστάσεις”. | |
| | Σύνθεση των αφαιρετικότητων των υποπράξεων της πράξης “Αποκαταστάσεις”. | |
| | Αφαιρετικότητα της πράξης “Αποκαταστάσεις”. | |
| 4.4 | Μια συγκριτική μέθοδος αξιολόγησης..... | 73 |
| 4.4.1 | Συγκριτική αξιολόγηση δύο τυχαίων ΜοΑπ..... | 73 |
| 5. | ΑΛΛΑ ΕΥΡΗΜΑΤΑ ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΑ ΜοΑπ..... | 79 |
| 5.1 | Η ‘κοινωνία των ΜοΑπ’..... | 79 |
| 5.1.1 | Το σχέδιο μίμησης των ΜοΑπ..... | 79 |
| 5.2 | Μια παρασπονδία αναφορικά με τα ΜοΑπ..... | 82 |
| 5.2.1 | Από τη σκιά στο μετέωρο..... | 82 |

| | | |
|-------|--|---------|
| 5.3 | Κρίσιμα παράδοξα..... | 86 |
| 5.3.1 | Τα φαντάσματα της πραγματικότητας..... | 86 |
| 5.3.2 | Νησιά του μύθου | 87 |
| 5.4 | Πάντα μια σχέση | 87 |
| 6. | ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ..... | 91 |
| 6.1 | Επαναξιολόγηση της αισθητικής των συστημάτων του Jack Burnham..... | 91 |
| 6.2 | Τα συμπεράσματα της διερεύνησης των συστημάτων ΜοΑπ και της επέκτασής τους στο έργο τέχνης εν γένει..... | 92 |
| | Επίλογος..... | 95 |
| | Βιβλιογραφία..... | 96 |
| | Παράρτημα..... | 98 |
| | Συλλογή των ΜοΑπ #(1-216)..... | 99-107 |
| | Η αρχή της παρωδίας 1-3..... | 108-110 |
| | Η αρχή του άγνωστης προέλευσης εξαρτήματος..... | 111 |
| | Η αρχή της συγγένειας..... | 112 |
| | Η αρχή της ζωικής μορφής..... | 113 |
| | Η αρχή του πρωτογενούς υλικού..... | 114 |
| | Γλυπτά ΜοΑπ..... | 115-119 |
| | Γλυπτά ΜοΑπ στο δημόσιο χώρο..... | 120-123 |
| | ΜοΑπ σε αετωματικές συνθέσεις..... | 124 |
| | Αποκαταστάσεις ΜοΑπ..... | 125 |
| | Τα σημεία εύρεσης των ΜοΑπ στον χάρτη..... | 126 |
| | Σχέδια που βασίζονται σε ΜοΑπ..... | 127 |

| | |
|---|----------------|
| Νίκος Κεσσανλής, Λουκάς Σαμαράς, Κώστας Τσώκλης..... | 128 |
| Θάνος Murray Βελούδιος, Αντώνης Βάθης..... | 129 |
| Robert Barry, Claes Oldenburg, Kurt Schwitters, Hans Haacke..... | 130-133 |

Το πραγματικό πρέπει να γίνει φανταστικό για να το σκεφτούμε.

Jacques Rancière

Τα υπόλοιπα είναι υπολείμματα από κάτι αλλά πιο ειδικά από κάποιον.

Julia Kristeva

Τα πράγματα δημιουργούν τους ανθρώπους όπως και οι άνθρωποι τα πράγματα.

Christopher Tilley

Οι ανθρώπινες αξίες δεν υπάρχουν πέρα από την αντικειμενοποίησή τους σε υλικές μορφές.

Daniel Miller

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η αλήθεια είναι ότι ξεκινάω να γράψω για τα μορφολογικά απορρίμματα (ΜοΑπ) έχοντας διανύσει ήδη ένα μεγάλο χρονικό διάστημα που ασχολούμαι με αυτά. (σελ.115-123) Η ενασχόλησή μου αυτή πήγαζε πάντοτε από το πλαστικό και σχεδιαστικό ενδιαφέρον που παρουσιάζουν καθώς και από το ότι διανοίγουν ανεξερεύνητους δρόμους δημιουργικής ενασχόλησης. Ως εικαστικός δημιουργός από πολύ νωρίς ανακάλυψα ότι σ' αυτό τον αστείρευτο ποταμό παραστάσεων βρίσκεται ένας πλούτος εικόνων, σχημάτων, μυθοπλασιών και πολλών άλλων καταστάσεων από αυτές που έχουν την ικανότητα να διεγείρουν το οπτικό μας νεύρο και να μας παρακινούν σε πολύ ιδιαίτερα ταξίδια του νου και των αισθήσεων. Η ανάγκη μου για την παρούσα έρευνα προέκυψε όταν άρχισαν να μου γεννιούνται διάφορες απορίες περισσότερο οντολογικής και ερμηνευτικής παρά καλλιτεχνικής φύσης. Έπειτα από μια τεράστια συλλογή ΜοΑπ που δημιουργήθηκε (σελ.99-107) - άρχισα να διερωτώμαι για το «γιατί» αυτού του πάθους μου. Επίσης άρχισαν να με απασχολούν ερωτήματα όπως: «γιατί αυτό το ΜοΑπ μου αρέσει τόσο πολύ ενώ το άλλο με αφήνει εντελώς αδιάφορο;» ή «πως κάτι το οποίο θεωρώ τόσο αυτονόητο: πχ ότι το ΜοΑπ Α δεν είναι το ΜοΑπ Β μπορεί να αποδειχτεί λογικά και να υποστηριχθεί;» ή «αν το ΜοΑπ Α δεν μου αρέσει μήπως θα πρέπει εγώ να προσπαθήσω να το αποδεχτώ από το να συνεχίσω να το απορρίπτω;» ή «πως εξηγείται να βρίσκω το 80% των «αριστουργημάτων» ΜοΑπ σε συγκεκριμένες διαδρομές σχεδόν στο ίδιο σημείο;» και πολλά άλλα παρόμοια ερωτήματα . Αυτά τα ερωτήματα απαιτούσαν από μένα μια αλλαγή στάσης ως προς τα ΜοΑπ, πράγμα αρκετά δύσκολο, αφού είχα «μπλοκαριστεί» μέσα σε ένα συγκεκριμένο τρόπο οπτικής και ενασχόλησης. Ο τρόπος αυτός συμπεριλάμβανε τη γλυπτική και το σχέδιο.(σελ.115-123, 127)

Η ευκαιρία προέκυψε ταυτόχρονα με την απόφασή μου για μεταπτυχιακές σπουδές και την συνακόλουθη προϋπόθεση για επιλογή θέματος προς έρευνα. Η κατεύθυνση του συγκεκριμένου μεταπτυχιακού προγράμματος αποδείχτηκε απολύτως συμβατή με τις προθέσεις μου: οι γνωσιολογικές περιοχές έρευνας της Σχολής Αρχιτεκτόνων σχετικά με τον χώρο, τον σχεδιασμό, την ψυχογεωγραφία, το τοπίο, το χρηστικό αντικείμενο, αλλά και άλλες πιο αφηρημένες έννοιες ταίριαζαν απόλυτα στις ανάγκες μου. Στο σημείο που βρίσκομαι τώρα και έχοντας διανύσει ένα μεγάλο μέρος της έρευνάς μου θα περάσω στην συστηματική απόδοση των αποτελεσμάτων της.

Το μουσείο αντί να περιορίζεται σε μια γεωγραφική θέση, είναι πλέον παντού, σαν μια διάσταση της ίδιας της ζωής.

Jean Baudrillard

(...) Κατά την περίοδο λειτουργίας του Μαγαζιού ο Όλντενμπουργκ έφτιαξε τεράστιο αριθμό ακτινοπίστολων (σε γύψο, σε χαρτοπολτό, στην πραγματικότητα σε κάθε είδους υλικό), όμως σύντομα διαπίστωσε πως δεν χρειαζόταν καν να τα φτιάχνει: ο κόσμος ήταν γεμάτος ακτινοπίστολα. Το μόνο που είχε να κάνει κανείς ήταν να σκύψει και να τα μαζέψει από τα πεζοδρόμια (το ακτινοπίστολο είναι κατά βάση ένα αστικό σκουπίδι. (...) Τέλος, υπήρχαν όλα αυτά τα ακτινοπίστολα που δεν θα μπορούσε κανείς να μετακινήσει - διάσπαρτοι λεκέδες στο έδαφος, τρύπες στον τοίχο, σκισμένες αφίσες- αλλά που θα μπορούσε να τα φωτογραφήσει. Το «ευρετήριο» είναι δυνητικά ατέρμονο. Και τι θα μπορούσε να γίνει με αυτή την επεκτατική πλημμυρίδα; Να τοποθετηθεί σε ένα μουσείο.

Yve-Alain Bois

Μια μικρή ιστορία αρχαιολογίας.

Αν ανατρέξω στην παιδική μου ηλικία, αυτό που θυμάμαι είναι το ενδιαφέρον μου για κάθε λογής ευρήματα. Κόκκαλα, ξύλα, πέτρες, σκουριασμένα καρφιά, πέταλα αλόγων... Όμως η πιο σημαντική μου ανακάλυψη ήταν ένα αρχαίο νόμισμα που αν θυμάμαι καλά αναπαριστούσε στη μια του πλευρά τον Ερμή! Αυτό το πολύ μικρό αλλά μεγάλου αρχαιολογικού ενδιαφέροντος –έτσι πίστευα - εύρημα, το φύλαξα και δεν το παρέδωσα στο αρχαιολογικό μουσείο που υπήρχε στο χωριό. Την πρώτη μου αυτή σημαντική αρχαιολογική ανακάλυψη επιχείρησα να την επαναλάβω, όμως μάταια! Ποτέ μου δεν ξαναβρήκα τέτοιο θησαυρό!

Λίγα χρόνια μετά- και έπειτα από μια σειρά μετακομίσεων και μετακινήσεων - ανακάλυψα ότι το σπουδαίο αυτό εύρημα το είχα χάσει! Ήταν πολύ μεγάλη η απελπισία μου κι' όπου κι αν έψαξα έκτοτε δεν το ξαναβρήκα. Σκέφτομαι συχνά ότι αυτή η παιδική περιπέτεια στάθηκε αφορμή για την μετέπειτα ενασχόλησή μου με την 'αρχαιολογία' των ΜοΑπ. Πραγματικά μου είναι αδύνατο να καταλάβω σε τι διαφέρει η συλλογή θραυσμάτων του σύγχρονου πολιτισμού από την παιδική αυτή ενασχόληση!

Είσοδος σε μια σύγχρονη 'αρχαιολογία'.

Δεν θυμάμαι πως ακριβώς αναθερμάνθηκε το ενδιαφέρον μου για ενασχολήσεις αυτού του τύπου πολλά χρόνια μετά την πρώτη μου 'αρχαιολογική' ανακάλυψη. Το πρώτο χαρακτηριστικό ΜοΑπ που με απασχόλησε γλυπτικά ήταν ένα πολύ μικρό παιχνιδάκι, ένα θραύσμα από έναν πλαστικό κένταυρο – τρισδιάστατη αποτύπωση ενός χαρακτήρα από μια σειρά κινουμένων σχεδίων της Disney. Τα γλυπτά που προέκυψαν από την ενασχόλησή μου με αυτό το ΜοΑπ απετέλεσαν τον κορμό της πρώτης μου ατομικής έκθεσης πριν από σχεδόν είκοσι χρόνια... (σελ. 115)

Στο ξεκίνημα της έρευνας αυτής ανακάλυψα τη Σκουπιδιάδα του Πολύβιου Δημητρακόπουλου, γραμμένη το 1903, για την οποία πρόσφατα έγραψε ο Διαμαντής Καράβολας στο περιοδικό «Κλήδονας»:

Η σκουπιδιάδα του Πολύβιου Δημητρακόπουλου. Μια ανελέητη θεατρική σάτιρα της ανθρώπινης κοινωνίας με πρωταγωνιστές τα σκουπίδια!

«Δύσκολα θα βρει κανείς στην εγχώρια και διεθνή φιλολογία έργα που να έχουν εμπνευστεί εξολοκλήρου από τον κόσμο των σκουπιδιών, τους ανθρώπους που τα μαζεύουν, τους σκουπιδιάρηδες, τα μέσα που τα κουβαλάνε, κάρρα και σκουπιδιάρικα, και τους τόπους που τα πετούν, τις χωματερές. Όλα αυτά μένουν πάντα μακριά από τον πολιτισμό, αποδιωγμένα από την οργανωμένη κοινωνία και, αν το περιθώριο των ανθρώπων έχει τραβήξει διαχρονικά το ενδιαφέρον ποιητών και πεζογράφων, το περιθώριο των ανθρώπινων αντικειμένων δεν είχε ποτέ τύχει της αντίστοιχης έλξης. Αγαθή τύχη έκανε έτσι ώστε, μέσα από τα σκουπίδια, να βρεθεί ένα παλιό βιβλίο που μιλάει για τα σκουπίδια. Πρόκειται για την έμμετρη Σκουπιδιάδα, γραμμένη το 1903 από τον πολυγραφότατο θεατρικό συγγραφέα, ποιητή και μυθιστοριογράφο Πολύβιο Δημητρακόπουλο (1864-1922). Η **Σκουπιδιάδα**, μας πληροφορεί ο συγγραφέας, υπήρξε μέρος της διαθήκης—απομνημονεύματος που κάποιος αλλοπρόσαλλος αντικοινωνικός επτανήσιος, με το σχεδόν σκαριμπικό όνομα, Κόντε Κουρούπης άφησε στον συγγραφέα ώστε να δημοσιευτεί μετά τον θάνατό του. Ο κόντες Κουρούπης φυσικά πρόκειται για εφεύρημα του συγγραφέα. Το έργο αποτελείται από 16 ραψωδίες και ξεκινάει με ένα «Προϊδέασμα για τον αναγνώστη», όπως το τιτλοφορεί, όπου λέει τα εξής:

*«Μέσα στο δρόμο τση ζωής κάθε, παλιοκουρέλι,
όπου κανένας δεν το θέλει και ο διαβάτης που περνάει
το σπρώχνει με το πόδι του και το κλοτσάει,
'στόρια κρατεί αληθινή, κ' εκείός που θαν την μάθη,
θα ιδή του κόσμου ουλουνού τα σκάνταλα, τα λάθη,
πομπές θ' ακούσει θάματα και πράματα κρυμμένα,
που μες τση σούφρες μένουνε του κουρελιού θαμμένα,
κι όντας ετούτο άφωνο στα πόδια σου κυλάει,
πλέμα [πνεύμα] κρατεί απάνου του, κι αν θέλεις σου μιλάει.»*



Τυχάίο σχίσσιμο χαρτιού πάνω σε κουτί παπουτσιών Puma.

1.Ορισμός του αντικειμένου της έρευνας

1.1 Το ιστορικό πλαίσιο του αντικειμένου της έρευνας (ΜοΑπ)

Το ταξίδι από τη ζωγραφική του ρύπου του K. Schwitters στην αποϋλοποίηση του καλλιτεχνικού αντικειμένου της Lucy Lippard.

Όπως σχολιάζει η ιστορικός τέχνης Ρούλα Παλάντα στον κατάλογο της έκθεσης «Σκουπίδια»¹: *[Τα σύνορα της ζωγραφικής και της γλυπτικής διαπλέκονται και δεν είναι εύκολο πια να καθοριστούν. Αρχίζει η ενσωμάτωση πλήθους ετερόκλητων αντικειμένων (ξύλα, εφημερίδες, σχοινιά, σκουριασμένα σίδερα κλπ.) επεκτείνοντας το έργο σε τρισδιάστατες κατασκευές, τις συναρμογές (assemblages – Picasso, Ernst, Picabia κλπ). Έτσι δεν καταγράφεται πια η οπτική εικόνα αλλά πλάθεται στη θέση της ένα σύμβολο που αποδίδει το νόημά της.*

Οι ντανταϊστές αμφισβητούν το «έργο τέχνης» καθαυτό και κατ' επέκταση τη χρήση του εμπορεύματος. Κάνουν έργα από σκουπίδια μεταθέτοντας το αίτημα της ημερομηνίας λήξης από το κοινωνικό προϊόν στην αισθητική που το δημιουργήσε (K. Schwitters, «Ζωγραφική του ρύπου», 1919. Ακόμη χρησιμοποιούν διάφορα προκατασκευασμένα αντικείμενα της καθημερινής ζωής (ready mades) έξω από κάθε λειτουργικό προορισμό (M. Duchamp, 1913-14)]

Η συνέχεια της περιπέτειας του αντικειμένου και του ΜοΑπ στον 20^ο αιώνα περιγράφεται γλαφυρότατα από τον Jean Baudrillard : *[“Αντικείμενα δεν παράγει οποιαδήποτε κουλτούρα: η έννοια του αντικειμένου ανήκει στην κουλτούρα μας που είναι εκείνη της βιομηχανικής επανάστασης. Όμως, μόνο το προϊόν, και όχι το αντικείμενο, αποτελεί στοιχείο της βιομηχανικής κοινωνίας. Το αντικείμενο αρχίζει πραγματικά να υφίσταται μονάχα με τη μορφολογική του αυτονόμηση ως λειτουργία / σημείο, η οποία δεν ωρίμασε μέσω του μετασχηματισμού της καθαυτό βιομηχανικής κοινωνίας σε αυτό που θα μπορούσε να ονομαστεί δυτική τεχνο-κουλτούρα, διαμέσου της μετάβασης από μία μεταλλουργική σε μία σημειουργική κοινωνία - δηλαδή, υπερβαίνοντας το ζήτημα της ιδιότητας του προϊόντος και του εμπορεύματος (του τρόπου παραγωγής, κυκλοφορίας και οικονομικής ανταλλαγής του), το αντικείμενο εμφανίζεται όταν αρχίζει να τίθεται το πρόβλημα του νοήματος, της σκοπιμότητάς του, της ιδιότητάς του ως μήνυμα και ως σημείο (του τρόπου του να σημαίνει, να είναι δίαυλος επικοινωνίας και να ανταλλάσσεται ως σημείο). Το πρόπλασμα αυτής της ,μετάβασης από το προϊόν στο αντικείμενο υλοποιήθηκε κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα όμως, η Σχολή του Μπάουχαουζ της έδωσε θεωρητική μορφή. “Έτσι, η «Επανάσταση του Αντικειμένου» χρονολογείται, λογικά, από το Μπάουχαουζ και έπειτα.”* (το Πράγμα σ. 60)

Οι μελλοντικοί αρχαιολόγοι στον 20^ο αιώνα, μετά από το έργο των καλλιτεχνών θα αναγκαστούν να αναγνωρίσουν ότι κατά μέσο όρο κάθε 10 χρόνια αλλάζανε στυλιστικά τα ΜοΑπ που ενσωματώνονταν στα έργα τέχνης, όπως επίσης θα διαπιστωθεί η σχέση νταντά και φλούξους ως προς τα αντικείμενα που ενσωματώνονται στα εκάστοτε έργα τέχνης των δύο κινημάτων, γιατί και στις δύο περιπτώσεις έχουμε αλλαγή του συμβολισμού του ΜοΑπ και πολλές φορές μια κριτική διάθεση απέναντί του.

Η Lucy Lippard στο βιβλίο της, ‘Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972 σχετικά με την αποϋλοποίηση της τέχνης και ειδικότερα της τέχνης ως αντικειμένου, αναφέρει :

[«Κατά τη δεκαετία του 1960, οι αντι-πνευματικές, συναισθηματικές / διαισθητικές διαδικασίες της τέχνης χαρακτηριστικό των τελευταίων δύο δεκαετιών είχαν αρχίσει να δίνουν τη θέση τους σε μια εννοιολογική τέχνη που τόνιζε τη διαδικασία σκέψης σχεδόν αποκλειστικά. Καθώς όλο και περισσότερες εργασίες είχαν σχεδιαστεί στο στούντιο αλλά εκτελεστεί αλλού από επαγγελματίες

τεχνίτες, καθώς το αντικείμενο γινόταν απλώς το τελικό προϊόν, πολλοί καλλιτέχνες έχαναν το ενδιαφέρον τους για τη φυσική εξέλιξη του έργου τέχνης. Το στούντιο γινόταν και πάλι χώρος μελέτης. Μια τέτοια τάση φαίνεται να προκάλεσε μια βαθιά απούλοποίηση της τέχνης, ειδικά της τέχνης ως αντικείμενου, που αν συνέχιζε να επικρατεί, μπορεί και να είχε ως αποτέλεσμα το αντικείμενο να καθίστατο ολοσχερώς παρωχημένο»].

Παράλληλα βλέπουμε και την περίφημη σχολή της Φρανκφούρτης να βρίσκεται στο ίδιο μήκος κύματος με τον μεταμοντερνισμό στην πολεμική της για τον μοντερνισμό. Η απαξίωση του μοντέρνου ύφους ως αυστηρού, προς όφελος της φαντασμαγορικής εμπορικότητας των χρηστικών προϊόντων προσδιορίστηκε με όρους 'χειραφέτησης' της μορφής τους από την εμπράγματη πειθαρχία στην αξία χρήσης. Για παράδειγμα ο επιφανής εκπρόσωπος της σχολής Theodor Adorno, μιλώντας το 1965 στα μέλη του Deutscher Werkbund καυτηρίασε έντονα τους κανόνες της μοντέρνας μορφοδοσίας ως 'πουριτανικούς καταναγκασμούς' και 'ιδεολογικές υπερβολές' οι οποίες 'συνιστούσαν σύμβολα μόνο σε ευθεία συσχέτιση με την πρακτική σκοπιμότητα της χρησιμότητας και τίποτε περισσότερο'.

Ο Νάσος Κουζέλης στο βιβλίο του σχετικά με την 'πράξη απόδοσης μορφής στα χρηστικά προϊόντα' αναφέρει: «Λόγω της δημοσκοπικής σκοπιμότητας οι μοντέρνες αξίες της αποσαφήνισης και της αυστηρής προδιαγραφής της πρακτικής χρησιμότητας εκτιμήθηκε ότι βρίσκονταν σε αντινομία με τα πεδία του εμπορικού και επικοινωνιακού προγραμματισμού που αναπαράγει τη μορφή του χρηστικού προϊόντος, πρώτα για τα μέσα ενημέρωσης και τη διαφήμιση και κατόπιν για την ικανοποίηση των πρακτικών αναγκών των καταναλωτών. Με γνώμονα την υπεροχή του εμπορικού φετιχισμού, δηλαδή της επιβολής της εμπορικότητας μέσω της ειδωλοποιητικής διάπλασης του χρηστικού προϊόντος σε αιρετικό έμβλημα ιδιοκτησίας, προωθήθηκε περί τα μέσα της δεκαετίας του 1960 ένα νέο πρόγραμμα εκλεκτικισμού στη βιομηχανική μορφοδοσία, το οποίο έμελλε να διακριθεί από τις αξιώσεις του θεμελιωτή της pop-art Richard Hamilton (1929-), ανάμεσα στις οποίες περιλαμβάνονταν η δημοτικότητα, η παροδικότητα, η ευτέλεια, η σοφιστικότητα, η γοητευτικότητα και η ελκυστικότητα για κάθε είδους βιομηχανικά παραγόμενη μορφή.»

Όπως σημειώνει στο κεφάλαιο «Η διαμάχη στην αρχιτεκτονική» ο Μίλτος Φραγκόπουλος στο βιβλίο του), «Εισαγωγή στην ιστορία και τη θεωρία του Graphic Design> Μια μικρή ανθολογία» σ. 127, το 1981 ο ιδιόρρυθμος αμερικάνος συγγραφέας Tom Wolf δημοσιεύει το κείμενο «From Bauhaus to our house» γεμάτο καυστική ειρωνία για τους «πρίγκιπες» του μοντερνισμού στο οποίο προβάλλει το αίτημα για μια αρχιτεκτονική που να εκφράζει τους χρήστες της και ψέγει ακόμη και τον Venturi για ατολμία

[«Σε γενικές γραμμές, τα αποτελέσματα αυτών των διεργασιών ήταν η επαναφορά του λαϊκού (popular) γούστου (ως δεδομένο και χωρίς να τίθεται σε εξέταση το πώς αυτό διαμορφώνεται), με συνακόλουθη καταγγελία της λιτότητας και της αυστηρής γεωμετρικότητας του μοντερνισμού ως «ελιτισμού» ακατανόητου από τις μάζες. Παράλληλα, και σε συνδυασμό με το παραπάνω, έρχονται οι "αναβιώσεις" παλαιότερων στυλ, που τώρα εκλαμβάνονται ως στοιχεία που δίνουν στους χρήστες τη δυνατότητα «ταύτισης» και σύνδεσης με την παράδοση και την ιστορία του τόπου. Έτσι αποκαθίσταται η λαϊκή διακοσμητικότητα -ακόμη και το κιτ γίνεται θεμιτό (περιβεβλημένο μάλιστα με «δημοκρατικότητα»)- καθώς και η μνημειακότητα, με έντονα τα στοιχεία του ιστορικισμού και του εκλεκτικισμού. - Μπροστά στη εξέλιξη αυτή ο Fredric Jameson, το 1985, θα διατυπώσει μια έντονη κριτική για το νέο ύφος (το οποίο περιγράφει ως pastiche - δηλ. υβρίδιο, σμίξιμο παράταιρων στοιχείων ή συνονθύλευμα) με τη φράση «ό,τι μας απέμεινε είναι να αντιγράψουμε νεκρά στυλ»].

Συμπερασματικά βλέπουμε στον 20^ο αιώνα τα ΜοΑπ σκουπίδια να κυριαρχούν σαν αντικείμενα τέχνης, να εμπλουτίζουν τα έργα τέχνης άλλοτε δίνοντάς τους ένα πιο λαϊκό χαρακτήρα, άλλοτε

ελιτίστικο, εξεζητημένο, περιγραφικό, κι όλα αυτά ανάλογα από ποια δεκαετία του 20^{ου} αιώνα προέκυψε το ΜοΑπ.

1.2 Τι είναι τα 'Μορφολογικά Απορρίμματα' (ΜοΑπ).

Με τον όρο 'Μορφολογικά Απορρίμματα' (ΜοΑπ) ονομάζω κάποια αντικείμενα που βρίσκω στο δημόσιο χώρο (πεζοδρόμια, δρόμους, πλατείες, αποβάθρες, κλπ). Πρόκειται για μικρού μεγέθους απορρίμματα που προφανώς έχουν προκύψει είτε από συνειδητές ενέργειες είτε από τυχαίους μηχανισμούς καταστροφής. Είναι αντικείμενα διαφόρων σχημάτων και υλικών που αρκετές φορές μαρτυρούν την προέλευσή τους. (σελ. 99-107)

Ως συλλεκτικά αντικείμενα παρουσιάζουν για μένα ένα σταθερό ενδιαφέρον, λόγω της τεράστιας γκάμας και ποικιλίας, ως προς την ικανότητά τους να παίρνουν μορφές, όσο και για τις περαιτέρω δυνατότητες νοηματοδότησης που διανοίγονται ανάλογα με τον τρόπο αντιμετώπισής τους. Η προέλευσή τους –θραύσματα του σύγχρονου πολιτισμού και τρόπου ζωής- εμφανίζει εκτός των άλλων και ανθρωπολογικό ενδιαφέρον, δηλώνοντας χωρικές και υφολογικές παραμέτρους, τοπικές και κοινωνιολογικές, στο μέτρο που τα αντικείμενα αυτά συνιστούν: «υπολείμματα που προέρχονται από 'κάτι' αλλά κυρίως από 'κάποιον'»¹

Στην παρούσα εργασία θα προσπαθήσω να εμβαθύνω στις περιοχές ενδιαφέροντος που τα ποικίλα αυτά ευρήματα με οδηγούν και να ανακαλύψω τις πιθανές προεκτάσεις που μπορούν τέτοιου είδους διαδικασίες να πάρουν. Όχημα μου για αυτές τις περιπλανήσεις στο 'ασήμαντο' θα έχω τις διαφορετικές οπτικές και διαδικασίες που εφαρμόζω μέχρι τώρα ως προς αυτά. Με τον τρόπο αυτό και προσπαθώντας να αλιεύσω την αφαιρετικότητα κάθε μου πράξης θα μεταφερθώ στα πιο αφηρημένα και πιο γενικά συμπεράσματα, θα προσπαθήσω να μεταφερθώ από το υποκειμενικό στο αντικειμενικό, από το ειδικό στο γενικό.

Ζητούμενο

Έχοντας αποκτήσει όλη την έως τώρα εμπειρία γύρω από αυτό το θέμα και έχοντας στην κατοχή μου έναν πολύ μεγάλο αριθμό από τέτοια ευρήματα πιστεύω ότι μπορώ να περάσω στην δευτερογενή μελέτη και καταγραφή αυτού του πρωτογενούς υλικού. Έτσι θα οδηγηθώ σε συμπεράσματα για το πως διαρθρώνονται τα επιμέρους πεδία ενδιαφέροντός μου (Οι αρχές επιλογής, τα κίνητρα, οι διάφορες μέθοδοι αντιμετώπισης, οι τρόποι αποτύπωσης και χαρτογράφησης, οι εικαστικές πρακτικές,...)

Έπειτα από όλες αυτές τις καταγραφές του πρωτογενούς υλικού και των μεθόδων θα προκύψουν οι ταξινομήσεις-ομαδοποιήσεις-γενικεύσεις που θα οδηγήσουν στην εξαγωγή συμπερασμάτων, αναφορικά με τους τρόπους που λειτουργώ σε σχέση με τα ΜοΑπ και τι βρίσκεται πίσω από όλες αυτές τις εκφάνσεις τους.

Τα ΜοΑπ ως ένα διαρκώς ανανεωνόμενο, θα μπορούσαμε ίσως να ισχυριστούμε και εξελισσόμενο, πρωτογενές υλικό, διαμορφώνουν ένα τεράστιο πεδίο έρευνας και πειραματισμών σε διάφορους τομείς:

- Της ανακάλυψης των κινήτρων πίσω από τις πράξεις.
- Της μορφολογικής – υφολογικής ανάλυσης και τεκμηρίωσης.
- Της σημειολογικής ερμηνείας και νοηματοδότησης.
- Της ανακάλυψης νέων πεδίων ενδιαφέροντος. (Γύρω από την έρευνα, τη διαχείριση)
- Της μυθοπλαστικής πλαισίωσης και της ποιητικής πρακτικής.
- Της θεματολογικής ομαδοποίησης και ταξινόμησης.
- Των εναλλακτικών μεθόδων αποτύπωσης.

- Της οντολογικής ερμηνείας των πραγμάτων.

Τα “ΜοΑπ” διαμορφώνουν ένα συνεχές πεδίο αναστοχασμών, συγγενικό με τις διαδικασίες της καλλιτεχνικής πρακτικής. Πολλά από τα ζητούμενα που προκύπτουν και μου κινούν το ενδιαφέρον (ερμηνεία, νοηματοδότηση, οντολογία,) πηγάζουν από το χώρο των τεχνών. Η μορφολογική διαχείριση και ερμηνεία, η εννοιολογική τεκμηρίωση, οι μέθοδοι έρευνας και αποτύπωσης ως καλλιτεχνικές πρακτικές (documentation, μουσειακή παρουσίαση, 'αρχαιολογική' καταγραφή, υφολογική μελέτη) όλα αυτά τα δάνεια και αντιδάνεια είναι αντικείμενα ενδιαφέροντος του χώρου της τέχνης.

Στις σύγχρονες καλλιτεχνικές πρακτικές έχουν διεισδύσει μέθοδοι που προέρχονται ως δάνεια από περιοχές της επιστήμης, της μουσειολογίας, της συντήρησης έργων, της χαρτογράφησης, της εγκληματολογίας, της γεωγραφίας, του marketing,...) Είναι δύσκολο να αποκλείσουμε κάποιο επιστημονικό ή άλλο πεδίο από τις σύγχρονες καλλιτεχνικές πρακτικές.

1. Julia Kristeva, “Powers of Horror”

1.3 Η μεθοδολογία της έρευνας των ΜοΑπ

Όταν αντικείμενο της έρευνας καθίσταται η μέθοδος έρευνας ως σύστημα αντιμετώπισης συγκυριακών προβλημάτων, τότε οι πολλές μέθοδοι έρευνας, οι πολλοί τρόποι κατασκευής της πραγματικότητας μας δείχνουν τρόπους αναδόμησης της δικής μας πραγματικότητας ανάλογα με το εκάστοτε πρόβλημα.

Paul Cilliers, Complexity and Postmodernism

1.3.1 Η επικαιροποιημένη λειτουργία των έργων τέχνης.

Το 1970, ο γερμανός καλλιτέχνης **Hans Haacke**¹ είχε πει: “Οι πληροφορίες που παρουσιάζονται τη σωστή στιγμή και στο σωστό μέρος μπορούν ενδεχομένως να είναι πολύ ισχυρές. Μπορεί να επηρεάσουν τον γενικό κοινωνικό ιστό. . . Η προϋπόθεση εργασίας είναι να σκεφτούμε από την άποψη των συστημάτων: την παραγωγή των συστημάτων, την παρέμβαση και την έκθεση των υπαρχόντων συστημάτων ... Τα συστήματα μπορούν να είναι φυσικά, βιολογικά ή κοινωνικά.”

Κάποιος θα μπορούσε να υποστηρίξει ότι η τέχνη σπάνια βρίσκεται στη σωστή θέση, αλλά η δήλωση του Haacke έγινε επίκαιρη όταν η έκθεση των συστημάτων του το 1971 στο μουσείο Guggenheim ακυρώθηκε, (ταυτόχρονα το μουσείο απέλυσε τον πιο σημαντικό του επιμελητή τον Edward Fry). Το παραπτωματικό έργο ήταν το «**social**», ένα διεξοδικά διερευνημένο έργο για τους πραγματικά απουσιάζοντες γαιοκτήμονες, με τους οποίους το Guggenheim μοιραζόταν προφανώς μια έντονη ταύτιση. Έτσι η λογοκρισία έστειλε την τέχνη του Haacke σε μια πιο πολιτική κατεύθυνση, παρέχοντάς του μια γέφυρα μεταξύ της εννοιολογικής τέχνης, του ακτιβισμού και του μεταμοντερνισμού.

1.3.2 Η επικαιροποιημένη λειτουργία των συστημάτων ΜοΑπ.

«Η εναλλακτική θεώρηση ξεκινά με την αντίληψη ότι ο χώρος αποτελεί περισσότερο μέσο παρά περιέκτη της δράσης, συμμετέχει σ' αυτήν και δεν μπορεί να διαχωριστεί από αυτήν. Σύμφωνα με τη συγκεκριμένη αντίληψη, ο χώρος είναι αδύνατον να υπάρξει και δεν υπάρχει αποκομμένος από τα συμβάντα και τις δραστηριότητες στις οποίες εμπλέκεται.»

Christopher Tilley

Με παρόμοιο τρόπο το ΜοΑπ ως επικαιροποιημένη λειτουργία σχετίζεται με μία στιγμή και ένα σημείο. Ταυτόχρονα, ταυτίζεται απόλυτα με το 'υποκείμενο που το συναντά'. Η συμπύκνωση του χρόνου και του χώρου πάνω στο ΜοΑπ λαμβάνει χώρα μέσω του υποκειμένου που λειτουργεί ως σύνδεσμος όλων αυτών. Ο χώρος ως μέσο, ο χρόνος ως συγκυρία, το ΜοΑπ ως αισθητικό αποτέλεσμα (αναπαράσταση) και το υποκείμενο, αποτελούν ένα συμπαγές και αδιαχώριστο σύστημα. Κάθε μικρή μετατόπιση κάποιου από τους παράγοντες αυτούς διαλύει μια δεδομένη σχέση και διαμορφώνει μια τελείως διαφορετική.

Οι διαφορετικοί τρόποι κατασκευής και διερεύνησης των συστημάτων ΜοΑπ δείχνουν, σύμφωνα με τον Paul Cilliers, «τρόπους αναδόμησης και της δικής μας πραγματικότητας».

1.3.3 Η αισθητική των συστημάτων του *Jack Burnham*².

(αποσπάσματα από το κείμενο του **Luke Skrebowski**³, "All Systems Go: Recovering Jack Burnham's 'Systems Aesthetics'")

[(...)]Ο **Hans Haacke** είχε εντυφώσει στα συστήματα που απασχολούσαν το *Jack Burnham*, έναν εξέχοντα κριτικό, περιστασιακό επιμελητή και στενό προσωπικό του φίλο. Η αισθητική των συστημάτων του *Jack Burnham* ήταν μία από τις πρώτες, πλήρως ανεπτυγμένες, κρίσιμες θεωρίες της μεταμορφωτικής καλλιτεχνικής πρακτικής. Η θεωρία των συστημάτων, όπως έγινε αντιληπτή και εφαρμοσμένη στην πρακτική της τέχνης στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και στις αρχές της δεκαετίας του 1970, φάνηκε να προσφέρει τέτοιες δυνατότητες. Στην πραγματικότητα, ο *Haacke* δικαιολογημένα αποδίδει στον *Burnham* την εισαγωγή της θεωρίας των συστημάτων στον κόσμο της τέχνης του 1960, μέσω των κειμένων του για την «αισθητική των συστημάτων».

(...)Ίσως η πιο ακριβής άποψη θα ήταν να αναγνωρίσουμε ότι οι επιστημονικές θεωρίες δεν μεταφράζονται άμεσα σε καλλιτεχνική πρακτική ή κριτική, ότι υπάρχει πάντα μια ολίσθηση σε οποιοδήποτε διεπιστημονικό δανεισμό.

(...)Η θεωρία του *Burnham* για την αισθητική των συστημάτων αναπτύχθηκε από την ανάγνωσή του της γενικής θεωρίας του βιολόγου *Ludwig von Bertalanffy*⁴ (1969) με τον οποίο μοιράζονταν τον ίδιο εκδότη. Ο *Μπέρναμ* πήρε τη θεωρία των συστημάτων ως βασικό σκέλος της ευρείας προσπάθειάς του να αναπτύξει μια θέση κατάλληλη για την τότε μεταγενέστερη μεταμορφωτική πρακτική. Ο *Μπέρναμ* προσπάθησε να ανοίξει το ερμητικά κλειστό θεωρητικό περιβάλλον της εποχής του, την όλο και πιο δυσλειτουργική σχέση της κριτικής με τη συλλογή των πολύτιμων, «αυτόνομων» αντικειμένων τέχνης. Στη θέση του φορμαλισμού, ο *Μπέρναμ* επεξεργάστηκε μια θεωρία της αισθητικής των συστημάτων, έντονα επηρεασμένη από την ανάγνωση της θεωρίας των συστημάτων.

(...)Πριν εξετάσουμε την ιδιαίτερη ανάγνωση της θεωρίας των συστημάτων από τον *Burnham*, είναι σημαντικό να καθορίσουμε τις κεντρικές αρχές της θεωρίας των γενικών συστημάτων όπως αυτές διαμορφώθηκαν από τον *Bertalanffy*:

Η γενική θεωρία συστημάτων προέκυψε από την απομάκρυνση της επιστήμης από τον ιδεαλισμό και

την αναγνώριση ότι οι σχέσεις μεταξύ των αντικειμένων και των ίδιων των αντικειμένων απαιτούσαν μελέτη: «Έχουμε μάθει ότι για την κατανόηση απαιτούνται όχι μόνο τα στοιχεία αλλά και οι αλληλεπιδράσεις τους». Ένα σύνολο σχέσεων μεταξύ αντικειμένων θεωρήθηκε ως «σύστημα». Ο Bertalanffy δηλώνει ότι «αποδεικνύεται ότι υπάρχουν γενικές πτυχές, αντιστοιχίες και ισομορφισμοί κοινοί για τα «συστήματα»... πράγματι, ένας τέτοιος παραλληλισμός ή ισομορφισμός εμφανίζεται - μερικές φορές με έκπληξη - σε τελείως διαφορετικά "συστήματα".

(...)Όπως μας υπενθύμισε πρόσφατα η Pamela Lee: «η θεωρία των συστημάτων εφαρμόστηκε στις αναδυόμενες μορφές ψηφιακών μέσων ... αλλά και εξήγησε την τέχνη που δεν συνδέεται ρητά με την τεχνολογία σήμερα: την εννοιολογική τέχνη και τις γλωσσικές της προτάσεις, , την τέχνη των επιδόσεων και της ύλης, ακόμη και τον μινιμαλισμό.

(...)Η θέση του Burnham στο "Beyond Modern Sculpture" ήταν τεχνολογικά ντετερμινιστική και αυτοαποκαλούμενη τελεολογική, προβλέποντας ότι η σύγχρονη γλυπτική «θα προσομοιώσει τελικά τα ζωντανά συστήματα».

1.3.4 Η δημιουργία και διερεύνηση των συστημάτων ΜοΑπ.

Οι δυνατότητες νοσηματοδότησης που διανοίγονται από τα ΜοΑπ και παρουσιάζονται αναλυτικά πιο κάτω αντανakλούν τις μεταξύ τους σχέσεις, αλλά αντιμετωπίζουν και τα ίδια τα ΜοΑπ ως αυτόνομα συστήματα προς διερεύνηση. Οι διαφορετικές μέθοδοι αντιμετώπισης, οι σκέψεις, τα σχέδια ή τα γλυπτικά αντικείμενα που προκύπτουν με αφορμή τα ΜοΑπ δεν έχουν θέση απάντησης σε κάποιο ερώτημα, ούτε έχουν το χαρακτήρα μιας επιστημονικής απόδειξης. Οι σκέψεις που παράγονται θα απομένουν να αιωρούνται και θα λειτουργούν με τον τρόπο που εξηγούσε τα έργα του ο εννοιολογικός καλλιτέχνης **Robert Barry**⁵: Όταν ρωτήθηκε για την έκθεση Prospect '69, η απάντησή του ήταν: "Το έργο μου αποτελείται από τις ιδέες που οι άνθρωποι θα έχουν από την ανάγνωση αυτής της συνέντευξης ... Το έργο τέχνης στο σύνολό του δεν είναι γνωστό γιατί υπάρχει στο μυαλό πολλών. Κάθε άνθρωπος μπορεί να ξέρει πραγματικά αυτό το μέρος που είναι στο μυαλό του. "

1. Ο **Hans Haacke** (γεννημένος στις 12 Αυγούστου 1936) είναι ένας Γερμανός καλλιτέχνης που ζει και εργάζεται στη Νέα Υόρκη. Σε ένα από τα πιο γνωστά έργα του, τα οποία γρήγορα έγιναν ένα ιστορικό ορόσημο της τέχνης, το «*Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings*», ένα κοινωνικό σύστημα σε πραγματικό χρόνο, από την 1η Μαΐου 1971, ο Haacke μελέτησε την ακίνητη περιουσία ενός από τους μεγαλύτερους ιδιοκτήτες παραγκουπόλεων της Νέας Υόρκης. Το έργο, μέσω σχολαστικής τεκμηρίωσης και φωτογραφιών, εξέθεσε τις αμφισβητήσιμες συναλλαγές της επιχείρησης ακίνητης περιουσίας του Harry Shapolsky μεταξύ 1951 και 1971. Η ατομική έκθεση του Haacke στο Μουσείο Solomon R. Guggenheim, το οποίο περιελάμβανε αυτό το έργο και το οποίο αφορούσε το ζήτημα των επιχειρηματικών και προσωπικών επαφών των διαχειριστών του μουσείου, ακυρώθηκε για λόγους καλλιτεχνικής παρατυπίας από τον διευθυντή του μουσείου έξι εβδομάδες πριν από το άνοιγμα. (Ο Shapolsky δεν ήταν ένας τέτοιος διαχειριστής, αν και κάποιοι παρενέβησαν στην υπόθεση υποθέτοντας ότι ήταν.) Ο επιμελητής Edward Fry συνελήφθη συνεπώς για την υποστήριξή του στο έργο.

2. Ο **Jack Wesley Burnham Jr.** (γεννημένος στη Νέα Υόρκη, Νέα Υόρκη, 1931) είναι Αμερικανός συγγραφέας της τέχνης και της τεχνολογίας, ο οποίος διδάσκει την ιστορία της τέχνης στο Northwestern University και το Πανεπιστήμιο του Maryland. Είναι μια από τις βασικές δυνάμεις πίσω από την εμφάνιση της τέχνης συστημάτων στη δεκαετία του 1960.

3. Ο **Luke Skrebowski** διδάσκει ιστορία και θεωρία της ύστερης σύγχρονης και σύγχρονης τέχνης στο Ηνωμένο Βασίλειο, την Ευρώπη και την Αμερική και η έρευνά του επικεντρώνεται στον θεωρητικό χαρακτήρα και τις κριτικές επιπτώσεις της εννοιολογικής και μεταεννοιολογικής τέχνης. Τα άλλα ερευνητικά του ενδιαφέροντα περιλαμβάνουν: τη θεωρία της τέχνης και τη φιλοσοφική αισθητική, την κριτική θεωρία και την ιστορία και τη θεωρία της φωτογραφίας (με έμφαση στην εννοιολογική φωτογραφία)

4. Ο **Karl Ludwig von Bertalanffy** (1901 - 1972), ήταν Αυστριακός βιολόγος γνωστός ως ένας από τους ιδρυτές της θεωρίας των γενικών συστημάτων. Αυτή είναι μια διεπιστημονική πρακτική που περιγράφει συστήματα με αλληλεπιδρώντα συστατικά,

εφαρμοστέα στη βιολογία, την κυβερνητική και άλλους τομείς. Ο Bertalanffy πρότεινε ότι οι κλασικοί νόμοι της θερμοδυναμικής εφαρμόζονται στα κλειστά συστήματα, αλλά όχι απαραίτητα σε "ανοιχτά συστήματα" όπως τα ζωντανά πράγματα.

5. **O Robert Barry** είναι Αμερικανός καλλιτέχνης. Από το 1967, ο Barry παρήγαγε μη-υλικά έργα τέχνης, εγκαταστάσεις και έργα τέχνης χρησιμοποιώντας μια ποικιλία από αλλιώς αόρατα μέσα. Το 1968, ο Robert Barry αναφέρει ότι "Τίποτα δεν μου φαίνεται το πιο ισχυρό πράγμα στον κόσμο".

1.4 Το ερευνητικό ερώτημα

Το ερώτημα που θα με απασχολήσει και θα προσπαθήσω να απαντήσω στην εργασία αυτή μπορεί να αναλυθεί ως εξής:

- Γίνεται το έργο τέχνης να μην έχει υλική υπόσταση;
- Μπορεί μια διαδικασία συλλογισμών να αντικαταστήσει το ένστικτο του καλλιτέχνη;
- Μπορεί μια φράση να αποκτήσει αισθητική υπόσταση;
- Εάν εντέλει η εγκεφαλική διεργασία μέσω συλλογισμών και θεωρητικών πρακτικών μπορεί να πάρει τη θέση της εικαστικής καλλιτεχνικής διαδικασίας που είναι κατά βάση αποτέλεσμα χειρονακτικής φύσης και άλογων διεργασιών.



2. Κείμενα σχετικά με την αποδοχή και την κατανόηση των ΜοΑπ

Το εκτοπισμένο αντικείμενο

Μια επιθυμία για νόημα, η οποία, στην πραγματικότητα, με κάνει αδιάκοπα και απεριόριστα ομολογη προς αυτό, αυτό που είναι αηδιαστικό, το αντίθετο, το εκτοπισμένο αντικείμενο.

Ένα ορισμένο «εγώ» που συγχωνεύθηκε με τον αφέντη του, ένα υπερεγώ που έχει καθοδηγηθεί με σταθερότητα μακριά. Σε κάθε εγώ το αντικείμενο του, σε κάθε υπερεγώ η αντίθεσή του. Όχι εγώ. Όχι αυτό. Αλλά ούτε "όχι τίποτα". Ένα "κάτι" που δεν αναγνωρίζω ως πράγμα. Ένα βάρος του ασυνείδητου, για το οποίο δεν υπάρχει τίποτα ασήμαντο, και που με συνθλίβει. Στην άκρη της ανυπαρξίας η ψευδαίσθηση μιας πραγματικότητας που με εξοργίζει. Εκεί, η απογοήτευση και η κατάχρηση είναι οι εγγυήσεις μου. Θυμάμαι ένα είδος τροφής, ένα κομμάτι από βρωμιά, απόβλητα ή κοπριά. σπασμούς και έμετο που με προστάτευαν. Η απέχθεια, που μου άρεσε με ωθούσε στο πλάι, με απομάκρυνε. Ρύπανση, αποχέτευση και μούχλα. Η γοητευτική αρχή που με οδηγεί προς και με χωρίζει από αυτούς. Αίσθηση αηδίας και, ακόμα πιο κάτω, σπασμοί στο στομάχι και την κοιλιά. Όλα τα όργανα φουντώνουν στο σώμα, προκαλούν δάκρυα και χολή, αύξηση καρδιακού ρυθμού, προκαλούν εφίδρωση στο μέτωπο και στα χέρια.

Julia Kristeva (1982)

Υπολείμματα από κάτι αλλά πιο ειδικά από κάποιον

Τα υπόλοιπα είναι υπολείμματα από κάτι αλλά πιο ειδικά από κάποιον. Μολύνουν λόγω της ατέλειας. Κάτω από ορισμένες συνθήκες, όμως, ο Βραχμάνος μπορεί να φάει τα υπόλοιπα, τα οποία, αντί να τον ρυπαίνουν, τον βοηθούν να βαδίσει μια διαδρομή ή ακόμα και να εκπληρώσει τη δική του συγκεκριμένη υπηρεσία, την ιερατική πράξη.

Ορισμένες κοσμογονίες αναπαριστούν το υπόλοιπο, μετά από την πλημμύρα, με τη μορφή ενός φιδιού που γίνεται ο υποστηρικτής του Βισνού και έτσι εξασφαλίζει την αναγέννηση του σύμπαντος. Με παρόμοιο τρόπο, αν μπορεί να κληθεί αυτό που απομένει από μια θυσία *abject*, σε μια άλλη σχέση που καταναλώνει τα υπόλοιπα μιας θυσίας μπορεί επίσης να είναι η αιτία μιας σειράς καλών αναγεννήσεων και μπορεί ακόμη και να οδηγήσει στην εξεύρεση σωτηρίας. Το υπόλοιπο είναι επομένως έντονα αμφιλεγόμενη αντίληψη στον Βραχμανισμό -μόλυνση καθώς και αναγέννηση, *abjection* όσο και υψηλή καθαρότητα, εμπόδιο όσο και κίνητρο προς την αγιότητα. Αλλά εδώ είναι ίσως το ουσιαστικό σημείο: το υπόλοιπο φαίνεται να συνυπάρχει με ολόκληρη την αρχιτεκτονική της μη ολικής σκέψης. Σύμφωνα με αυτήν: τίποτα δεν είναι τα πάντα, τίποτα δεν είναι εξαντλητικό, υπάρχει ένα υπόλειμμα σε κάθε σύστημα - στην κοσμογονία, την τελετουργία τροφίμων, ακόμη και τη θυσία, η οποία καταθέτει, μέσω της τέφρας, για παράδειγμα, τα λείψανα. Μια πρόκληση για τα μονοθεϊστικά και μονο-λογικά μας σύμπαντα σκέψης που χρειάζονται προφανώς την αμφισημία του υπολοίπου (αν δεν πρόκειται να γίνει μέσα σε αυτό). Συμβολική ενός απλού επιπέδου, που έτσι θέτει πάντα ένα μη-αντικείμενο ως ρυπογόνο, όπως είναι η αναζωογόνηση-μόλυνση και η γένεση. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο ο ποιητής του *Atharva Veda* εξωραϊζει το μολυσματικό και αναζωογονητικό υπόλειμμα (*uchista*) ως προϋπόθεση για κάθε μορφή." Μέσα από το υπόλειμμα το όνομα και η μορφή ανακαλύπτονται, επάνω στο υπόλειμμα ο κόσμος θεμελιώνεται. . . Ύπαρξη και μη ύπαρξη, και οι δύο υπάρχουν στο υπόλειμμα, θάνατος, σθένος. "

Julia Kristeva (1982)

Αδυναμία αποκλεισμού

Abjection [. . .] είναι απλώς η αδυναμία να υποθέσουμε με επαρκή δύναμη την επιτακτική πράξη του να αποκλείσει κανείς τα abject πράγματα (και αυτή η πράξη καθιερώνει τα θεμέλια της συλλογικής ύπαρξης). [. . .] Η πράξη του αποκλεισμού έχει το ίδιο νόημα με την κοινωνική ή θεική κυριαρχία, αλλά δεν βρίσκεται στο ίδιο επίπεδο. Βρίσκεται ακριβώς στον τομέα των πραγμάτων και όχι, όπως η κυριαρχία, στον τομέα των προσώπων. Διαφέρει από την τελευταία με τον ίδιο τρόπο που ο πρωκτικός ερωτισμός διαφέρει από τον σαδισμό.

George Bataille (1970)

Η ψυχολογική δεκτικότητα των αντικειμένων

Εξετάστε το αντικείμενο για μια στιγμή: το αντικείμενο ως ταπεινό και δεκτικό υποστηρίζοντας τον ιδιοκτήτη του σαν ένα είδος ψυχολογικού σκλάβου ή εμπιστευτικού φίλου - το αντικείμενο που ζει άμεσα στην παραδοσιακή καθημερινή ζωή και παρουσιάζεται σε όλη την ιστορία της Δυτικής τέχνης μέχρι τη δική μας ημέρα. Αυτό το αντικείμενο είναι η αντανάκλαση μιας συνολικής τάξης, που συνδέεται με μια σαφώς καθορισμένη αντίληψη της διακόσμησης και της προοπτικής, της ουσίας και της μορφής. Σύμφωνα με αυτή τη σύλληψη, η μορφή είναι μια απόλυτη διαχωριστική γραμμή μεταξύ του μέσα και του έξω. Η μορφή είναι ένα άκαμπτο δοχείο και μέσα του είναι η ουσία.

Πέρα από την πρακτική λειτουργία τους, ως εκ τούτου τα αντικείμενα - και συγκεκριμένα τα έπιπλα - έχουν πρωταρχική λειτουργία ως σκάφη, μια λειτουργία που ανήκει στο μητρώο του φανταστικού. Αυτό εξηγεί την ψυχολογική τους δεκτικότητα.

Jean Baudrillard , (1968)

Το ανθρωπομορφικό αντικείμενο

Όλα αυτά αποτελούν έναν πλήρη τρόπο ζωής του οποίου βασική αρχή παραγγελίας είναι η Φύση ως η αρχική ουσία από την οποία είναι η αξία συμπληρωματική. Κατά τη δημιουργία ή την κατασκευή αντικειμένων, ο άνθρωπος μερατρεύεται, μέσω της επιβολής μιας μορφής (δηλ. μέσω της κουλτούρας), στον μεσάζοντα παράγοντα της φύσης. Πρόκειται για τη μετάβαση των ουσιών από γενιά σε γενιά, από μορφή σε μορφή, η οποία προμηθεύει το αρχέτυπο της δημιουργικότητας, δηλαδή τη δημιουργία aboutero και ολόκληρη την ποιητική και το μεταφορικό συμβολικό σύστημα που πηγαίνει μαζί του. Έτσι, με νόημα και αξία που προέρχονται από την κληρονομική μετάδοση του περιεχομένου υπό τη δικαιοδοσία της μορφής, ο κόσμος βιώνεται όπως δόθηκε (όπως είναι πάντα στο ασυνείδητο και στην παιδική ηλικία), και το καθήκον μας είναι να τον αποκαλύψουμε και να τον διαιωνίσουμε. Επίσης, με τη φόρμα και περιγράφοντας τέλεια το αντικείμενο, ένα μέρος της φύσης συμπεριλαμβάνεται εκεί, ακριβώς όπως στην περίπτωση του ανθρώπινου σώματος: το αντικείμενο σε αυτή την άποψη είναι ουσιαστικά ανθρωπομορφικό. Έτσι ο άνθρωπος δεσμεύεται με τα αντικείμενα γύρω του από την ίδια σπλαχνική οικειότητα, τηρουμένων των αναλογιών, που τον συνδέει με τα όργανα του σώματος του, και η «κυριότητα» του αντικειμένου πάντα τείνει ουσιαστικά προς την ιδιοποίηση της ουσίας του μέσω της προφορικής προσάρτησης και της «εξομίωσης».

Jean Baudrillard , (1968)

Ένας απολυταρχισμός των μορφών

Έτσι καθορίζουμε τώρα το 'στυλ' αντικειμένων: στο βαθμό που ο μηχανισμός τους είναι εικονικός ή θεωρείται δεδομένος (μερικές απλές χειρονομίες προκαλούν την ισχύ του χωρίς να το καταστήσουν εμφανές, ενώ η αποτελεσματική φυσική ενσάρκωση του αντικειμένου παραμένει αναξιοποίητη), μόνο η μορφή τους είναι παρούσα- η οποία περιβάλλει τον μηχανισμό αυτό στην τελειότητα του και τον περιορίζει μέσα στα περιγράμματα της, καλύπτοντας και εξαλείφοντας τον, μια ενέργεια που έχει γίνει αφαιρετικά και, όπως κρυσταλλοποιήθηκε. Όπως και στην ανάπτυξη ορισμένων ζωικών ειδών, η μορφή εξωτερικεύεται περικλείοντας το αντικείμενο σε ένα είδος κελύφους. Υγρό, μεταβατικό, περιβάλλον, ενοποιεί τις εμφανίσεις, υπερβαίνοντας την ανησυχητική ασυνέχεια των διαφόρων μηχανισμών και αντικαθιστώντας το με ένα συνεκτικό σύνολο. Μια λειτουργική ατμόσφαιρα συνεπάγεται ένα συνεχές κλείσιμο γραμμής (επίσης από υλικό - χρώμιο, σμάλτο ή πλαστικό) που αποκαθιστά την ενότητα ενός κόσμου του οποίου η βαθιά ισορροπία ήταν προηγουμένως εγγυημένη από ανθρώπινες χειρονομίες. Οδηγούμαστε προς έναν απολυταρχισμό των μορφών: ζητείται μόνο η μορφή, μόνο η μορφή διαβάζεται, και σε ένα βαθύτερο επίπεδο είναι η λειτουργικότητα των μορφών που ορίζει το «στυλ».

Jean Baudrillard , (1968)

Μορφή ως καμουφλάζ

Μια σαφέστερη εικόνα αρχίζει έτσι να αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο οι μορφές συνομιλούν, και τον προσανατολισμό αυτού του λόγου. Εφόσον οι μορφές είναι σχετικές μεταξύ τους και παραπέμπουν συνεχώς σε άλλες, ομόλογες μορφές, παρουσιάζουν την εμφάνιση ενός τελειωμένου λόγου - τη βέλτιστη υλοποίηση μιας ουσίας του ανθρώπου και μια ουσία του κόσμου. Ωστόσο, αυτός ο λόγος δεν είναι αθώος: η άρθρωση των μορφών μεταξύ τους πάντα κρύβει έναν άλλο, έμμεσο λόγο. Έτσι, η μορφή του αναπτήρα αναφέρεται στη μορφή του χεριού, αλλά μόνο μέσω της θάλασσας, η οποία τον έχει γυαλίσει και τα πτερύγια της ουράς του αυτοκινήτου σχετίζονται με την απόσταση που καλύπτεται μόνο με το αεροπλάνο, τον καρχαρία, και ούτω καθεξής. Πιο συγκεκριμένα, είναι η ιδέα της θάλασσας, του αεροπλάνου ή του καρχαρία που μεσολαβεί. Είναι η ιδέα της Φύσης η οποία, στις μυριάδες μορφές της (ζωικά ή φυτικά στοιχεία, το ανθρώπινο σώμα, το ίδιο το διάστημα), παντού εμπλέκεται στην άρθρωση των μορφών. Και στο βαθμό που αυτές οι μορφές αποτελούν ένα σύστημα και επαναδημιουργώντας έτσι ένα είδος εσωτερικής σκοπιμότητας, οι αμοιβαίες συνδηλώσεις τους είναι «φυσικές» - καθώς η φύση παραμένει το ιδανικό σημείο αναφοράς για όλες τις κατευθυντήριες γραμμές.

Jean Baudrillard , (1968)

Προσωπικές συλλογές υβριδικών αντικειμένων

Είναι γεγονός ότι ο οπτικός και υλικός πολιτισμός της καθημερινότητας που αφορμάται από τη μορφή ή τη σημασία της πολιτιστικής κληρονομιάς βρίσκει τρόπο να ξαναμπει στους εκθεσιακούς χώρους. Η κατάρρευση των διακρίσεων ανάμεσα στην υψηλή τέχνη και τη λαϊκή δημιουργία, ανάμεσα στον "υψηλό" και τον «χαμηλό» πολιτισμό που χαρακτηρίζει τη σύγχρονη πολιτισμική θεωρία, μεταφέρεται στο εσωτερικό των μουσείων- ειδικά όσα ενδιαφέρονται για την κοινωνική ιστορία συλλέγουν και παρουσιάζουν συχνά αντικείμενα καθημερινά, ευτελή ή κακόγουστα και

τις προσωπικές συλλογές ενθυμίων που κατέχουν άσιμοι ιδιώτες (Mason, 2006, σ. 16-17). Άλλωστε, δεν είναι λίγες οι εκθέσεις στις οποίες περιλαμβάνονται υβριδικά αντικείμενα που εκφράζουν για τους χρήστες τους στοιχεία αυθεντικότητας και αντίκεινται στις καθιερωμένες επιστημολογικές κατηγοριοποιήσεις του εθνογραφικού ή του λαογραφικού (Lidchi, 1997, σ. 201). Πρόκειται για μια διαδικασία που διευκολύνεται από τη σχέση των μουσείων με το θέαμα συνολικά, από τα δυσδιάκριτα πλέον όρια ανάμεσα στο τι είναι και τι δεν είναι ένα μουσείο και την αλληλοεπικάλυψη ανάμεσα στις δραστηριότητες ενός πολιτισμικού οργανισμού, μιας έκθεσης, ενός χώρου διασκέδασης ακόμη και ενός εμπορικού κέντρου.²

Esther Solomon (2011)

Από το προσωπικό στο κοινωνικό σύμβολο

Ο πατέρας μου είχε μια συλλογή και την απέκτησα. Ακόμα την έχω. Ήταν ένα κουτί με βότσαλα. Υπήρχαν εκεί μέσα εκατοντάδες βότσαλα, και το είχε πάνω στο γραφείο του. "Έλεγε: «Κάθε φορά που ζω μια όμορφη στιγμή, πείθομαι ότι τη ζωή αξίζει να τη ζεις, και έτσι σε ένδειξη ευγνωμοσύνης βάζω ένα βότσαλο μες στο κουτί». Συνέλεγε λοιπόν όμορφες στιγμές. Γιατί άραγε ένιωθε την ανάγκη να το κάνει; Πιθανώς επειδή ήταν αγχώδης, θεωρούσε τη ζωή κόλαση, οπότε έπρεπε να αποδείξει στον εαυτό του πως παρ' όλα αυτά υπήρχαν όμορφες στιγμές, και το βότσαλο ήταν μια απόδειξη της ύπαρξής τους.

Υπό αυτούς τους όρους, δεν υπάρχει περισσότερη αξία σ' ένα ελληνικό άγαλμα απ' ό,τι σε ένα βότσαλο. Αμφότερα μπορούν να σε βοηθήσουν να πιστέψεις ότι η ζωή έχει κάποια τάξη και έναν λόγο ύπαρξης. Ακόμα κι έτσι, υπάρχει μεγάλη διαφορά ανάμεσα σε ένα προσωπικό και σε ένα κοινωνικό σύμβολο. Υπάρχει επίσης μεγάλη διαφορά ανάμεσα σε ένα τεχνούργημα και σε ένα έργο τέχνης. Το τεχνούργημα είναι πρώτα απ' όλα χρήσιμο και δεν συνδέεται με τίποτε άλλο τόσο ζωτικά όσο με τη χρήση του. Είναι απομονωμένο εντός της πρόσκαιρης σημασίας του και αναπαράγεται εύκολα. Δεν πρόκειται περί αυθεντικού. Πολλά έργα της σύγχρονης τέχνης, θα έπρεπε στην πραγματικότητα να θεωρηθούν τεχνουργήματα αλλά τότε, κατά τον ίδιο τρόπο, ως τέτοια θα έπρεπε να θεωρηθούν και ορισμένα αντικείμενα από τη συλλογή του Φρόντ.

Louise Bourgeois (1990)

Συνάντηση με το ready-made

Οι τυπικές αρχές και οι διαδικασίες παραγωγής του Αρμάν —εάν έτσι θα μπορούσαν ακόμη να αποκληθούν οι σωρευτικές συλλογές του— σηματοδοτούν μια σαφή απομάκρυνση από την κληρονομιά του νταντά και του υπερρεαλισμού: Το κυρίαρχο *modus operandi* τους θα μπορούσε, έστω σχηματικά, να περιγραφεί ως μια επαναλαμβανόμενη πράξη εύρεσης (ημι-μηχανιστική αν συγκριθεί για παράδειγμα με την αντίληψη του Ντυσάν περί συνάντησης με το ρέντυ-μαίηντ ή με την τελετουργική ανακάλυψη του ευρεθέντος αντικειμένου του Αντρέ Μπρετόν) και ως ένας σειριακός πολλαπλασιασμός, ο οποίος προκαλεί την παραγωγή είτε παρόμοιων είτε ταυτόσημων αντικειμένων. Παρ' όλα αυτά οι δομικές ή εικονογραφικές επιλογές του θα μπορούσαν να παρερμηνευθούν -αρχικά τουλάχιστον- υπό την έννοια ότι εισάγουν μόνο απειροελάχιστες διαφορές ανάμεσα στο έργο του και στην αισθητική που είχε επηρεάσει καθοριστικά την ιστορική αβανγκάρντ.

Benjamin Buchloh (2001)

Ο εξανθρωπισμένος χώρος

Η νέα γεωγραφία και η νέα αρχαιολογία θεωρούσαν το χώρο μια αφηρημένη διάσταση η έναν περιέκτη, στον οποίο λαμβάνουν χώρα ανθρώπινες δραστηριότητες και συμβάντα. Τούτη η προοπτική συνεπαγόταν ότι η δραστηριότητα, το συμβάν και ο χώρος διαχωρίζονταν μεταξύ τους εννοιολογικά και υλικά, ενώ συσχετιζονταν μόνον κατά περίπτωση. Μια τέτοια θεώρηση αποκέντρωνε το χώρο από τη δράση και το νόημα. Ο χώρος εθεωρείτο αντικειμενικά μετρήσιμος βάσει μιας αφηρημένης γεωμετρικής κλίμακας. Αποτελούσε στην κυριολεξία ένα τίποτα, μια απλή επιφάνεια δράσης χωρίς βάθος. Τούτος ο χώρος ήταν καθολικός, παντού και πάντοτε ο ίδιος, και επηρέαζε διαπολιτισμικά ανθρώπους και κοινωνίες. Ο χώρος ως περιέκτης, επιφάνεια και όγκος ήταν ουσιώδης στο βαθμό που υπήρχε καθαυτός και δι' εαυτόν, εξωτερικός και αδιάφορος ως προς τις ανθρώπινες υποθέσεις. Η ουδετερότητά του είχε συνέπεια την αποσύνδεση του από οποιαδήποτε εξέταση δομών εξουσίας και κυριαρχίας. Ένας χώρος αποσυνδεδεμένος από τα ανθρώπινα πράγματα και την κοινωνία πρόσφερε ένα συνεκτικό και ενιαίο φόντο για κάθε ανάλυση, εφόσον εθεωρείτο πάντοτε ο ίδιος. Ο χώρος της παλαιολιθικής εποχής ήταν πανομοιότυπος με το χώρο του ύστερου καπιταλισμού, Ο χώρος του Βανκούβερ ολόιδιος με εκείνον της Καμπέρα. Ο χώρος, διάσταση στην οποία εκτυλισσόταν η ανθρώπινη δράση, ισοδυναμούσε ευθέως με το χρόνο και διαχωριζόταν από αυτόν, τη δεύτερη πρωταρχική και αφηρημένη κλίμακα σύμφωνα με την οποία μπορούσε να τεκμηριωθεί και να “μετρηθεί” η κοινωνική μεταβολή. [...] Η εναλλακτική θεώρηση ξεκινά με την αντίληψη ότι ο χώρος αποτελεί περισσότερο μέσο παρά περιέκτη της δράσης, συμμετέχει σ' αυτήν και δεν μπορεί να διαχωριστεί από αυτήν. Σύμφωνα με τη συγκεκριμένη αντίληψη, ο χώρος είναι αδύνατον να υπάρξει και δεν υπάρχει αποκομμένος από τα συμβάντα και τις δραστηριότητες στις οποίες εμπλέκεται. Παράγεται κοινωνικά, ενώ η ζωή των διαφορετικών κοινωνιών, ομάδων και ατόμων αναπτύσσεται σε διαφορετικούς χώρους. Δεν υπάρχει χώρος παρά μόνον χώροι. Τούτοι οι χώροι, ως κοινωνικά προϊόντα, επικεντρώνονται πάντα στην ανθρώπινη εμπρόθετη δράση και αναπαράγονται ή μεταβάλλονται, επειδή συγκροτούνται ως στοιχεία της καθημερινής πράξης, δηλαδή των πρακτικών δραστηριοτήτων των ατόμων και των ομάδων στον κόσμο. Ο εξανθρωπισμένος χώρος αποτελεί τόσο το μέσο όσο και το αποτέλεσμα της δράσης, περιορίζοντας και επιτρέποντάς την συνάμα. Ο επικεντρωμένος και νοηματοδοτημένος χώρος περιλαμβάνει συγκεκριμένα σύνολα δεσμών ανάμεσα στον φυσικό χώρο του μη ανθρωπογενούς κόσμου, στις ανθρώπινες σωματικές καταστάσεις στον νοητικό χώρο της γνωσιακής αντίληψης και της αναπαράστασης, και στον χώρο της κίνησης, της συνάντησης και της διάδρασης τόσο μεταξύ των προσώπων όσο και μεταξύ των προσώπων και του ανθρώπινου και μη ανθρώπινου περιβάλλοντος.

Christopher Tilley (1994)

Η υποκειμενική διάσταση του χώρου

Η ιδιαιτερότητα του τόπου αποτελεί ουσιαστικά στοιχείο για την κατανόηση της σημασίας του. Από αυτό συνάγεται ότι τα νοήματα του χώρου εμπεριέχουν πάντοτε μια υποκειμενική διάσταση και είναι αδύνατο να κατανοηθούν αποκομμένα από τους συμβολικά κατασκευασμένους κόσμους στους οποίους ζουν οι κοινωνικοί δρώντες. Ο ίδιος ο χώρος δεν έχει ουσιαστική αλλά μόνο σχεσιακή σημασία που προκύπτει μέσα από τις σχέσεις μεταξύ ανθρώπων και τόπων[...] Το τι είναι ο χώρος εξαρτάται από το ποιος τον βιώνει και πως. Η εμπειρία του χώρου διαπερνάται πάντοτε από χρονικότητες, καθώς οι χώροι διαρκώς δημιουργούνται, αναπαράγονται και μετασχηματίζονται σε σχέση με προγενέστερους χώρους, που δημιουργήθηκαν και εγκαθιδρύθηκαν στο παρελθόν. Οι χώροι σχετίζονται στενά με το σχηματισμό βιογραφιών και κοινωνικών σχέσεων.

Christopher Tilley (1994)

Η διάνοιξη των χώρων

Οι χώροι αποκτούν την ουσιώδη ύπαρξή τους μέσα από τοποθεσίες και όχι από το χώρο. Ένας μαθηματικός «χώρος» μέτρησης δεν περιέχει χώρους, τόπους ή θέσεις, διότι δεν έχει εξανθρωπιστεί. Οι χώροι διανοίγονται διότι κατοικούνται από τους ανθρώπους ή συνυπάρχουν με πράγματα αδιαχώριστα, όπως η γη, ο ουρανός και οι αστερισμοί, οι θεότητες, η γέννηση και ο θάνατος. Το κτίζει παράγει πράγματα όπως οι τοποθεσίες, ενώ το κτίζει όσο και το σκέπτεσθαι ανήκουν στο κατοικείν.[...] Οι κινητικές δραστηριότητες των ανθρώπων προσανατολίζουν την αντίληψη περί τοπίου και το καθιστούν ανθρώπινο.

Martin Heidegger (1972)

Φαινομενολογικός περίπατος

Μια κιναισθητική προσέγγιση έχει τις ρίζες της σε μια φαινομενολογική ερευνητική παράδοση, η οποία αντιστέκεται στην ιδέα ότι οι υλικές μορφές αποτελούν αυστηρά οπτικό ζήτημα και ότι τις αισθανόμαστε μόνο μέσω της όρασης. Αντιμετωπίζει την όραση απλώς ως τμήμα, αν και πολύ σημαντικό, της αισθητηριακής σωματικής εμπειρίας. Η διαδικασία της πεζοπορίας μέσα σε ένα τοπίο, της αναρρίχησης σε ένα βουνό ή της κολύμβησης σε ένα ποτάμι κάνει κάποιον να αισθάνεται και να σκέπτεται διαφορετικά για το καθένα τους. Δεν είναι ποτέ πια τα ίδια εξαιτίας της δυναμικής διασύνδεσης ανάμεσα στην κιναισθητική και την αισθητηριακή εμπειρία.. Μια τέτοια προσέγγιση απαιτεί ένα νέο ύφος περιπάτου τον οποίο έχω περιγράψει ως «φαινομενολογικό περίπατο»

Christopher Tilley (1994)

Οτιδήποτε μπορεί να χρησιμοποιηθεί

Είναι πράγματι απαραίτητο να εξαλειφθούν όλα τα απομεινάρια της έννοιας της προσωπικής ιδιοκτησίας στον τομέα αυτό. Η εμφάνιση νέων αναγκών ξεπερνά τα προηγούμενα "εμπνευσμένα" έργα. Γίνονται εμπόδια, επικίνδυνες συνήθειες. Το θέμα δεν είναι αν μας αρέσουν ή όχι. Πρέπει να τα ξεπεράσουμε. Οποιαδήποτε στοιχεία, ανεξάρτητα από το πού προέρχονται, μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να κάνουν νέους συνδυασμούς. Οι ανακαλύψεις της σύγχρονης ποίησης σχετικά με την αναλογική δομή των εικόνων καταδεικνύουν ότι όταν δύο αντικείμενα συγκεντρώνονται, ανεξάρτητα από το πόσο μακριά είναι τα αρχικά τους πλαίσια, σχηματίζεται πάντα μια σχέση. Περιορίζοντας κάποιον σε μια προσωπική διάταξη των λέξεων είναι απλά μια σύμβαση. Η αμοιβαία παρεμβολή δύο συναισθηματικών κόσμων, ή η αντιπαράθεση δύο ανεξάρτητων εκφράσεων, αντικαθιστά τα αρχικά στοιχεία και παράγει μια συνθετική οργάνωση μεγαλύτερης αποτελεσματικότητας. Οτιδήποτε μπορεί να χρησιμοποιηθεί.

Gue Debord, Gil Wolman (1956)

Τρόποι μιας φανταστικής κατασκευής

Η φανταστική διευθέτηση δεν αναγνωρίζει πλέον την αριστοτελική αλληλουχία των ενεργειών «ανάλογα με την αναγκαιότητα και την αξιοπιστία». Πρόκειται για διάταξη σημείων. Ωστόσο, αυτή η λογοτεχνική διάταξη σημείων δεν είναι σε καμία περίπτωση η μοναχική αυτοαναφορά της γλώσσας. Είναι η ταυτοποίηση τρόπων φανταστικής κατασκευής με μέσα αποκρυπτογράφησης των σημείων που είναι εγγεγραμμένα στη γενική άποψη ενός τόπου, μιας ομάδας, ενός τοίχου, ενός αντικειμένου της ένδυσης, ενός προσώπου. Είναι η συσχέτιση μεταξύ αφενός, επιταχύνσεων

ή επιβραδύνσεων της γλώσσας, ανακατεύθυνσης των εικόνων ή ξαφνικών αλλαγών του τόνου, όλων των διαφορετικών δυνατοτήτων μεταξύ των ασήμαντων και υπερβολικά σημαντικών και, αφετέρου οι λεπτομέρειες ενός ταξιδιού στο τοπίο των σημαντικών χαρακτηριστικών που κατατάσσονται στην τοπογραφία των χώρων, τη φυσιολογία των κοινωνικών κύκλων, τη σιωπηρή έκφραση των σωμάτων.

Jacques Rancière (2004)

Τα φαντάσματα της πραγματικότητας

Υπάρχουν δύο προβλήματα εδώ που ορισμένα άτομα συγχέουν για να κατασκευάσουν το φάντασμα μιας ιστορικής πραγματικότητας που θα αποτελείται αποκλειστικά από τη «μυθοπλασία». Το πρώτο πρόβλημα αφορά τη σχέση ανάμεσα στην ιστορία και την ιστορικότητα, δηλαδή τη σχέση του ιστορικού παράγοντα με την ομιλούσα ύπαρξη. Το δεύτερο πρόβλημα αφορά την ιδέα της μυθοπλασίας και τη σχέση μεταξύ της φαντασιακής λογικής και των τρόπων εξήγησης που χρησιμοποιούνται για την ιστορική και επίσημη πραγματικότητα, τη σχέση μεταξύ της λογικής της μυθοπλασίας και της λογικής των γεγονότων. Το να προσποιούμαστε δεν είναι να δημιουργούμε ψευδαισθήσεις αλλά να επεξεργαζόμαστε κατανοητές δομές. Η ποίηση δεν έχει καμία εξήγηση για την «αλήθεια» αυτού που λέει γιατί, από την ίδια της την αρχή, δεν αποτελείται από εικόνες ή δηλώσεις, αλλά από φαντασίες, δηλαδή ρυθμίσεις μεταξύ ενεργειών. Η άλλη συνέπεια που απορρέει από τον Αριστοτέλη είναι η υπεροχή της ποίησης, η οποία αποδίδει μια αιτιώδη λογική στην οργάνωση των γεγονότων, πάνω από την ιστορία, που είναι καταδικασμένη να παρουσιάζει τα γεγονότα σύμφωνα με την εμπειρική τους αταξία.

Jacques Rancière (2004)

Ένας κόσμος πίσω από ένα απολίθωμα

Όταν ο Balzac τοποθετεί τον αναγνώστη του πριν από τα συνωστισμένα ιερογλυφικά στην εσωκλεισμένη πρόσοψη του σπιτιού ή τον οδηγεί σε μια αντιπροσωπεία αντικών όπου υπάρχουν από κοινού αντικείμενα βέβηλα και ιερά, απολίτιστα και καλλιεργημένα, παλιά και μοντέρνα, που κάθε ένα συνθέτει έναν κόσμο, όταν κάνει τον πραγματικό ποιητή να ανακατασκευάζει έναν κόσμο από ένα απολίθωμα, καθιερώνει ένα καθεστώς ισοδυναμίας μεταξύ των σημείων του νέου μυθιστορήματος και εκείνων της περιγραφής ή ερμηνείας των φαινομένων ενός πολιτισμού. Αυτός δημιουργεί αυτή τη νέα ορθολογικότητα του προφανούς και του σκοτεινού που έρχεται σε αντίθεση με τις μεγάλες αριστοτελικές ρυθμίσεις και που θα γίνει η νέα λογική για την ιστορία της υλικής ζωής (που αντιτίθεται στην ιστορίες μεγάλων ονομάτων και γεγονότων).

Jacques Rancière (2004)

Νέες λογικές για την ιστορία της υλικής ζωής

Καλώ κατανομή του λογικού, το σύστημα των αυτονόητων γεγονότων της αίσθησης που ταυτόχρονα αποκαλύπτουν την ύπαρξη ενός κοινού στοιχείου και των αποκλίσεων που καθορίζουν τα αντίστοιχα μέρη και τις θέσεις μέσα σε αυτό. Αυτή η κατανομή των μερών και των θέσεων βασίζεται σε μια κατανομή των χώρων, των χρόνων και των μορφών δραστηριότητας, καθορίζει τον τρόπο με τον οποίο είναι κάτι συνηθισμένο προσδίδει στη συμμετοχή και με ποιο τρόπο συμμετέχουν διάφορα άτομα σε αυτή τη διανομή.

Jacques Rancière (2004)

Ότι δεν σέβεται σύνορα, θέσεις, κανόνες

Επομένως, δεν είναι η έλλειψη καθαριότητας ή υγείας που προκαλεί την απόρριψη αλλά ό,τι διαταράσσει την ταυτότητα, το σύστημα, την τάξη. Ότι δεν σέβεται σύνορα, θέσεις, κανόνες. Το ενδιάμεσο, το διφορούμενο, το σύνθετο. Ο προδότης, ο ψεύτης εγκληματίας με καλή συνείδηση, ο ξεδιάντροπος βιαστής, ο δολοφόνος που ισχυρίζεται ότι είναι ο σωτήρας.

... Αυτά τα σωματικά υγρά, αυτή η αφαίμαξη, αυτά τα σκατά είναι αυτά που η ζωή αντέχει με δυσκολία. Από την πλευρά του θανάτου. Εκεί, είμαι στα σύνορα της κατάστασής μου ως ζωντανό ον.

... Είναι κάτι που απορρίπτεται στο οποίο κανείς δεν συμμετέχει, ένα αντικείμενο από το οποίο κανείς δεν προστατεύει τον εαυτό του.

Η σιχαμάρα που υπονοείται σε αυτό δεν παίρνει την πτυχή της υστερικής μετατροπής, η τελευταία είναι το σύμπτωμα ενός εγώ που υπερφορτώνεται από ένα "κακό αντικείμενο", απομακρύνεται από αυτό, καθαρίζει από αυτό και το κάνει εμετό. Στην αποκειμενικότητα, η εξέγερση είναι εντελώς εντός. Εντός της ύπαρξης της γλώσσας. Σε αντίθεση με την υστερία, η οποία προκαλεί, αγνοεί, ή αποπλανεί το συμβολικό, αλλά δεν το παράγει, το αντικείμενο της απόρριψης είναι εξαιρετικά παραγωγικό για τον πολιτισμό.

Julia Kristeva (1982)

Οι εικόνες ως πρόσωπα

Ας πάω τώρα στην ανθρωπολογική θεωρία της αναπαραστατικής τέχνης, δηλαδή, την παραγωγή, την κυκλοφορία και την πρακτική χρήση δεικτών από σχετικά πρωτότυπα, κάτι, από όπου τα γεωμετρικά μοτίβα λείπουν. Η περισσότερη δυτική τέχνη είναι αυτού του τύπου και η πλειοψηφία της θεωρίας της τέχνης είναι για την αναπαράσταση, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο. Εγώ θα προσπαθήσω να αποφύγω, στο μέτρο του δυνατού, να συζητήσω τη δυτική τέχνη, αν και δελεαστική πρέπει να πω. Αντ' αυτού, αυτό το μέρος του επιχειρήματος περιστρέφεται γύρω από τα κλασικά «ανθρωπολογικά» θέματα μαγείας και λατρείας εικόνας.

Η βασική διατριβή αυτού του έργου, να ανακεφαλαιώσω, είναι ότι έργα τέχνης, εικόνες, τα εικονίδια και τα παρόμοια πρέπει να αντιμετωπίζονται, στο πλαίσιο μιας ανθρωπολογικής θεωρίας, ως πρόσωπα: δηλαδή πηγές και στόχοι για την κοινωνική εκπροσώπηση. Σε αυτό στο πλαίσιο, η λατρεία της εικόνας έχει κεντρική θέση, αφού από πουθενά δεν υπάρχουν περισσότερες εικόνες που προφανώς να αντιμετωπίζονται ως ανθρώπινα πρόσωπα από ό,τι στο πλαίσιο λατρείας και των τελετών. Σε αυτό το κεφάλαιο, παρουσιάζω μια γενική θεωρία της ειδωλολατρίας, μια πρακτική από την οποία κανένα μέσο δεν θεωρείται ως πιο παραπλανητικό από οποιαδήποτε άλλη θρησκευτική τήρηση.

Alfred Gell (1998)

Μια οντολογία της σημασίας

Ξέρουμε ότι οι γλωσσολόγοι εξοστρακίζουν από τη γλώσσα κάθε κατ' αναλογία επικοινωνία, από τη "γλώσσα" των μελισσών ως τη "γλώσσα" των χειρονομιών, αφ' ης οι επικοινωνίες αυτές δεν είναι διπλά συναρθρωμένες, δηλαδή θεμελιωμένες, σε τελευταία ανάλυση, σε μια συνδυαστική ψηφιακών ενοτήτων, όπως είναι τα φωνήματα. Οι γλωσσολόγοι δεν είναι οι μόνοι που δυσπιστούν ως προς τη γλωσσική φύση της εικόνας. Και η κοινή γνώμη επίσης θεωρεί, κατά τρόπο συγκεχυμένο, την εικόνα ως χώρο αντίστασης στην έννοια, εν ονόματι μιας ορισμένης μυθικής ιδέας της Ζωής: η εικόνα είναι ανα-παράσταση, δηλαδή, σε τελευταία ανάλυση, ανάσταση, και ξέρουμε ότι το κατανοητό θεωρείται ασυμβίβαστο με το δεδομένο. Έτσι, και από

τις δύο πλευρές, η αναλογία εννοείται ως μια έννοια πενιχρή: οι μεν θεωρούν ότι η εικόνα είναι ένα σύστημα πρωτόλειο σε σχέση με τη γλώσσα, οι δε ότι η σημασία δεν μπορεί να εξαντλήσει τον άφατο πλούτο της εικόνας. Όμως και μάλιστα προπάντων αν η εικόνα είναι, κατά κάποιον τρόπο, όριο της έννοιας, επιτρέπει να επανέλθουμε σε μια πραγματική οντολογία της σημασίας. Πως έρχεται η έννοια στην εικόνα; Που τελειώνει η έννοια; Και αν τελειώνει, τι υπάρχει πέραν αυτής; Αυτό είναι το πρόβλημα που θα θέλαμε να θέσουμε εδώ, υποβάλλοντας την εικόνα σε μια φασματική ανάλυση των μηνυμάτων που μπορεί να περιέχει.

Roland Barthes (1997)

Ο τρόμος των αβέβαιων σημείων

Ακόμα και στον κινηματογράφο, οι τραυματικές εικόνες συνδέονται με μια αβεβαιότητα (με μια ανησυχία) ως προς τη σημασία των αντικειμένων ή των στάσεων. Γι αυτό και αναπτύσσονται σε κάθε κοινωνία διάφορες τεχνικές προοριζόμενες να ακινητοποιήσουν τη χυμαινόμενη αλυσίδα των σημαινομένων, έτσι ώστε να καταπολεμηθεί ο τρόμος των αβέβαιων σημείων : το γλωσσικό μήνυμα είναι μια από τις τεχνικές αυτές. Στο επίπεδο του κυριολεκτικού μηνύματος, ο προφορικός λόγος αποκρίνεται, με περισσότερο ή λιγότερο άμεσο τρόπο, περισσότερο ή λιγότερο τμηματικό: Τι είναι; Επιτρέπει να αναγνωρίσουμε, απλούστατα, τα διάφορα στοιχεία της σκηνής και την ίδια τη σκηνή: πρόκειται για μια καταδηλούμενη περιγραφή της εικόνας (περιγραφή πολλές φορές μερική) , ή συμφωνα με την ορολογία του Χζέλμσλεφ, για μια ενέργεια (αντιπαρατιθέμενη στη συμπαραδήλωση). Η ονομαστική λειτουργία αντιστοιχεί ασφαλώς σε μια αγκύρωση όλων των δυνατών (καταδηλούμενων) εννοιών του αντικειμένου, με την προσφυγή σε κάποια ορολογία.

Roland Barthes (1997)

Ο γκατζετάκις

Νάρκισσος όπως Νάρκωση. Ο ελληνικός μύθος του Νάρκισσου αφορά άμεσα σε ένα γεγονός της ανθρώπινης εμπειρίας, όπως δείχνει η λέξη Narcissus. Είναι από την Ελληνική λέξη νάρκωση, ή μούδιασμα. Ο νέος Νάρκισσος μπέρδεψε τη δική του αντανάκλαση στο νερό με ένα άλλο άτομο. Η επέκταση αυτή του ίδιου με τον καθρέφτη απαξίωσε τις αντιλήψεις του, μέχρι να γίνει αυτός ο ίδιος ο σερβομηχανισμός της δικής του εκτεταμένης ή επαναλαμβανόμενης εικόνας. Η νύμφη Echo προσπάθησε να κερδίσει την αγάπη του με θραύσματα της ομιλίας του, αλλά μάταια. Ήταν μούδιασμένος. Είχε προσαρμοστεί στην ίδια του την επέκτασή και είχε γίνει ένα κλειστό σύστημα. Τώρα το ενδιαφέρον σημείο αυτού του μύθου είναι το γεγονός ότι οι άνδρες γοητεύονται από οποιαδήποτε επέκταση του εαυτού τους σε οποιοδήποτε άλλο υλικό εκτός από τους εαυτούς τους. Υπήρξαν κυνικοί που επέμειναν ότι πέφτουν βαθιά ερωτευμένοι με τις γυναίκες που τους δίνουν πίσω την εικόνα τους. Όσο και αν είναι έτσι, η σοφία του μύθου του Νάρκισσου δεν μεταφέρει οποιαδήποτε ιδέα ότι ο Νάρκισσος ερωτεύτηκε οτιδήποτε θεωρούσε ως τον εαυτό του. Προφανώς θα είχε πολύ διαφορετικά συναισθήματα για την εικόνα του, αν ήξερε ότι ήταν επέκταση ή επανάληψη του εαυτού του. Είναι ίσως ενδεικτική της προκατάληψης της έντονα τεχνολογικής και επομένως ναρκωτικής μας κουλτούρας ότι έχουμε εδώ και καιρό ερμηνεύσει την ιστορία του Νάρκισσου να σημαίνει ότι ερωτεύτηκεμε τον εαυτό του, ότι φαντάζεται τον προβληματισμό να είναι Νάρκισσος!

Marshall Mc Luhan (1964)

Το πάθος για συλλογή

Τι κρύβεται πίσω από την επίμονη αναζήτηση για παλιά πράγματα - για έπιπλα αντίκες, αυθεντικότητα, στυλ περιόδου, ρωγμές, χειροτεχνία, χειροποίητα προϊόντα, ντόπια κεραμική, λαογραφία και ούτω καθεξής; Ποιός είναι ο λόγος για το περίεργο φαινόμενο της μυστήριας ανάγκης να αναζητούν οι προηγμένοι λαοί σημάδια εξωγενή στον δικό τους χρόνο ή χώρο, και όλο και πιο απομακρυσμένα σε σχέση με το δικό τους πολιτιστικό σύστημα (ένα φαινόμενο που είναι το αντίστροφο της προσέλευσης των "υποανάπτυκτων" λαών στα τεχνολογικά προϊόντα και τα σημάδια του εκβιομηχανισμένου κόσμου); Είναι αδύνατο να μην γίνει εδώ σύγκριση μεταξύ του γούστου για αρχαιότητες και το πάθος για τη συλλογή (που θα συζητήσουμε παρακάτω). Υπάρχουν βαθιές συγγένειες μεταξύ των δύο, και στις δύο βρίσκουμε την ίδια ναρκισσιστική παλινδρόμηση, τον ίδιο τρόπο καταστολής του χρόνου, την ίδια φανταστική μάθηση της γέννησης και του θανάτου. Παρόλα αυτά, υπάρχουν δύο ξεχωριστά χαρακτηριστικά της μυθολογίας για τις αντίκες, αντικείμενο που πρέπει να επισημανθεί: η νοσταλγία για την προέλευση και η εμμονή με την αυθεντικότητα. Μου φαίνεται ότι και οι δύο προκύπτουν από τη μυθική υποκίνηση της γέννησης που το παλαιό αντικείμενο συνιστά στο χρονικό κλείσιμο του - που γεννιέται συνεπάγεται, μετά από όλα, ότι κάποιος είχε έναν πατέρα και μια μητέρα.

[...]Η γοητεία της χειροτεχνίας προέρχεται από το αντικείμενο που έχει περάσει από τα χέρια κάποιου των σημάτων του οποίου η εργασία εξακολουθεί να είναι εγγεγραμμένη στη συνέχεια: είμαστε γοητευμένοι από αυτό που έχει δημιουργηθεί, και είναι επομένως μοναδικό, διότι η στιγμή της δημιουργίας δεν μπορεί να αναπαραχθεί. Τώρα, η αναζήτηση για τα ίχνη της δημιουργίας, από την πραγματική εντύπωση του χεριού στην υπογραφή είναι επίσης αναζήτηση μιας γραμμής καταγωγής και υπέρ της πατρικής υπεροχής. Η αυθεντικότητα προέρχεται πάντοτε από τον Πατέρα: ο Πατέρας είναι η πηγή της αξίας εδώ. Και αυτός είναι ο πανέμορφος δεσμός που προκαλούν οι αντίκες στη φαντασία μαζί με την επιστροφή στο μαστό της μητέρας.

Jean Baudrillard , (1968)

Σε ρόλο θεατή

Η αναποτελεσματικότητα των συνηθισμένων χειρονομιών και η κατάρρευση των καθημερινών ρουτινών που βασίζονται σε κινήσεις του σώματος έχουν μια βαθιά ψυχοφυσιολογική επίπτωση. Πράγματι, έχει γίνει πραγματική επανάσταση στην καθημερινότητα : τα αντικείμενα έχουν πλέον γίνει πιο σύνθετα από την ανθρώπινη συμπεριφορά σε σχέση με αυτά. Τα αντικείμενα γίνονται ολοένα και πιο διαφοροποιημένα - οι χειρονομίες μας όλο και λιγότερες. Για να το θέσουμε με άλλο τρόπο: τα αντικείμενα δεν περιβάλλονται πλέον από το θέατρο της χειρονομίας στο οποίο αποτελούσαν απλώς τους διάφορους ρόλους: αντίθετα ο εμφατικός στόχος τους τα έχει σχεδόν μετατρέψει σε συντελεστές σε μια παγκόσμια διαδικασία στην οποία ο άνθρωπος είναι μόνο ο ρόλος, ή ο θεατής.

Jean Baudrillard , (1968)

Πίσω, στην κατάσταση του εμβρύου

Μέσω τέτοιων αντικειμένων ταυτίζεται μια διασκορπισμένη ύπαρξη με την πρωτότυπη και ιδανική κατάσταση του εμβρύου, την επανάκτηση της μικροκοσμικής, αλλά ουσιαστικής κατάστασης της προγεννητικής ζωής. Αυτά τα αντικείμενα φετιχισμού δεν είναι καθόλου απλά αξεσουάρ, ούτε είναι απλώς πολιτιστικά σημεία μεταξύ άλλων: αυτά συμβολίζουν μια εσωτερική υπέρβαση, αυτή τη φαντασία ενός κεντρικού σημείου στην πραγματικότητα που τροφοδοτεί όλη

τη μυθολογική συνείδηση, κάθε ατομική συνείδηση- η φαντασία με την οποία προβάλλεται μια λεπτομέρεια για το εγώ, και τα υπόλοιπα του κόσμου οργανώνεται γύρω από αυτό. Η φαντασία της αυθεντικότητας είναι εξαιρετική, βρίσκεται πάντα κάπου κοντά στην πραγματικότητα (sub limina). Ως σύμβολο της επιγραφής της αξίας σε έναν κλειστό κύκλο και σε έναν τέλειο χρόνο, τα μυθολογικά αντικείμενα αποτελούν ένα λόγο που δεν απευθύνεται πλέον σε άλλους αλλά αποκλειστικά στον εαυτό του. Νησιά του μύθου, τέτοια αντικείμενα φέρνουν τα ανθρώπινα όντα ξανά πέρα από το χρόνο στην παιδική τους ηλικία - ή ίσως ακόμα πιο μακριά, πίσω σε μια πραγματικότητα πριν από τη γέννηση όπου η καθαρή υποκειμενικότητα ήταν ελεύθερη να συγχέεται μεταφορικά με το περιβάλλον της, έτσι ώστε αυτά τα περιβάλλοντα να γίνουν απλά ο τέλειος λόγος που σκηνοθετείται από τον άνθρωπο, τα όντα στον εαυτό τους.

Jean Baudrillard , (1968)

Συνύπαρξη ετερογενών χρονισμών

Η ιδέα της νεωτερικότητας είναι μια αμφισβητήσιμη ιδέα που προσπαθεί να κάνει σαφείς διακρίσεις στην περίπλοκη διαμόρφωση του αισθητικού καθεστώτος των τεχνών. Η ιδέα της νεωτερικότητας θα ήθελε να υπάρχει μόνο μία έννοια και κατεύθυνση στην ιστορία, ενώ η χρονικότητα που είναι ιδιαίτερα σημαντική για το αισθητικό καθεστώς των τεχνών είναι η συνύπαρξη ετερογενών χρονισμών.

Jacques Rancière (2004)

Το συνηθισμένο γίνεται όμορφο ως ίχνος του αληθινού

Αυτό το ερευνητικό πρόγραμμα είναι περισσότερο λογοτεχνικό παρά επιστημονικό: μετατοπίζει την εστίαση από τα μεγάλα ονόματα και γεγονότα στη ζωή του ανώνυμου., βρίσκει συμπτώματα μιας εποχής, μιας κοινωνίας ή ενός πολιτισμού στις μικρές λεπτομέρειες της συνηθισμένης ζωής, εξηγεί την επιφάνεια από τα υπόγεια στρώματα. και ανακατασκευάζει τους κόσμους από τα απομεινάρια τους.

Το γεγονός ότι αυτό που είναι ανώνυμο δεν είναι μόνο επιρρεπές στο να αποτελέσει αντικείμενο της τέχνης αλλά και μεταφέρει μια συγκεκριμένη ομορφιά είναι ένα αποκλειστικό χαρακτηριστικό του αισθητικού καθεστώτος των τεχνών. Το αισθητικό καθεστώς όχι μόνο ξεκίνησε πολύ πριν από τις τέχνες της μηχανικής αναπαραγωγής, αλλά αυτό το καθεστώς το έκανε αυτό δυνατό από τον νέο τρόπο σκέψης της τέχνης και του αντικειμένου της.

Η ίδια η λογοτεχνία συγκροτήθηκε ως ένα είδος συμπτωματολογίας της κοινωνίας και έθεσε αυτή τη συμπτωματολογία σε αντίθεση με την αίγλη και τη φαντασία της δημόσιας σκηνής. Αυτή είναι η κληρονομιά της επιστημονικής ιστορίας. Ωστόσο, η πρόθεσή μου ήταν να χωρίσω την κατάσταση του νέου της αντικειμένου (της ζωής του ανώνυμου) από τη λογοτεχνική της προέλευση και από την πολιτική της λογοτεχνίας στην οποία είναι εγγεγραμμένη. Αυτό που άφησε στην άκρη - το οποίο επαναπροσδιορίστηκε από τον κινηματογράφο και τη φωτογραφία - ήταν η λογική που αποκαλύπτεται από την παράδοση του μυθιστορήματος (από τον Balzac μέχρι τον Proust και τον σουρεαλισμό) και τον προβληματισμό για το αληθινό που ο Μαρξ, ο Freud, ο Benjamin , και η παράδοση της 'κριτικής σκέψης' κληροδότησαν: το συνηθισμένο γίνεται όμορφο ως ίχνος του αληθινού. Και, το συνηθισμένο γίνεται ένα ίχνος του αληθινού, αν είναι σχηματισμένο από το προφανές για να γίνει ιερογλυφικό, μυθολογικό ή φανταστικό σχήμα.

Jacques Rancière (2004)

Το κρίσιμο παράδοξο

Ετσι, μιλώντας για την αφαιρετικότητα της ανταλλαγής θα πρέπει να είμαστε προσεκτικοί ώστε και να μην εφαρμόζουμε τον όρο στη συνείδηση των ενεχομένων στην ανταλλαγή. Αυτούς υποτίθεται ότι τους απασχολεί η χρήση των εμπορευμάτων τα οποία βλέπουν, τους απασχολεί όμως μόνον στη φαντασία τους. Αφηρημένη είναι η πράξη της ανταλλαγής, και μόνον αυτή... η αφαιρετικότητα της πράξης αυτής δεν μπορεί να διαπιστωθεί όταν συμβαίνει, επειδή η συνείδηση των ενεχομένων είναι απορροφημένη από τη δουλειά τους και από την εμπειρική εμφάνιση των πραγμάτων που σχετίζεται με τη χρήση τους. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι η αφαιρετικότητα της πράξης τους βρίσκεται πέραν συνειδητοποίησης από τους πράττοντες επειδή η ίδια τους η συνείδηση στέκεται εμπόδιο. Αν η αφαιρετικότητα μπορούσε να φτάσει το νου τους, τότε η πράξη θα έπαυε να είναι ανταλλαγή και δεν θα αναδυόταν η αφαίρεση.

[...]Το κρίσιμο παράδοξο αυτής της σχέσης ανάμεσα στην κοινωνική ενεργό πραγματικότητα της ανταλλαγής εμπορευμάτων και στη "συνείδησή" της έγκειται στο ότι, για να χρησιμοποιήσουμε πάλι μια μεστή διατύπωση του Ζον-Ρέτελ, «αυτή η μη γνώση της πραγματικότητας είναι μέρος της ίδιας της ουσίας της" η κοινωνική ενεργός πραγματικότητα της ανταλλακτικής διαδικασίας είναι ένα είδος πραγματικότητας δυνατής μόνον υπό τον όρο ότι τα άτομα που συμμετέχουν σ' αυτήν δεν έχουν επίγνωση της ιδιάζουσας λογικής της' δηλαδή, ένα είδος πραγματικότητας της οποίας η ίδια η οντολογική συνοχή ενέχει μian ορισμένη μη γνώση των συμμετεχόντων -αν καταφέραμε να μάθουμε υπερβολικά πολλά», να διεισδύσουμε στον αληθινό τρόπο λειτουργίας της κοινωνικής πραγματικότητας, αυτή η πραγματικότητα θα διαλυόταν.

Slavoj Žižek (2006)

Ανάμεσα στην επιθυμία και την πραγματοποίηση

Το αιτιώδες βέλος ανάμεσα στην επιθυμία και την πραγματοποίηση αντικατοπτρίζει το πρακτικό γεγονός ότι όσο περισσότερο επιθυμείς κάτι να συμβεί, τόσο πιο πιθανό είναι να συμβεί (αν και εξακολουθεί να μην μπορεί). Η μαγεία καταγράφει και δημοσιοποιεί τη δύναμη της επιθυμίας, αυξάνοντας την (επαγωγικά υποστηριζόμενη) πιθανότητα ότι το πολύ επιθυμητό εκφρασμένο ρητά, θα προκύψει, όπως συμβαίνει συχνά σε σχέση με αυτά τα αποτελέσματα για τα οποία φωνάζουμε δυνατά. «Όλα τα γεγονότα συμβαίνουν γιατί προορίζονται - επιδιώκουν κατηγορηματικά ότι το Χ θα συμβεί, το έργο Χ θα γίνει». Αυτό δεν είναι «συγκεκριμένη» φυσική, ούτε στερείται βάσης στην κοινωνική εμπειρία, όπως ο Malinowski (1935) κατανοούσε σαφέστερα από οποιονδήποτε των διαδόχων του, με την πιθανή εξαίρεση του Τάμπια (1985).

Alfred Gell (1998)

Σωματομετατρεπτική υστερία

“Αντί να εμφανίζονται σαν δικές τους προσωπικές σχέσεις, οι κοινωνικές σχέσεις μεταξύ ατόμων μεταμφιέζονται σε κοινωνικές σχέσεις μεταξύ πραγμάτων”-εδώ έχουμε τον ακριβή ορισμό του υστερικού συμπτώματος, της “σωματομετατρεπτικής υστερίας” που προσιδιάζει στον καπιταλισμό.

Slavoj Žižek (2006)

Ανάμεσα στην εμπειριστική αντικειμενικότητα και την απόλυτη υποκειμενικότητα

Ο Merleau- Ponty επιχειρεί να χαρτογραφήσει μια μέση οδό ανάμεσα στον εμπειριστικό αντικειμενισμό και τον γνωσιακό ιδεαλισμό: στον εμπειριστικό αντικειμενισμό, η αντίληψη του χώρου και του περιβάλλοντος, όπως και οποιουδήποτε άλλου πράγματος, αποτελεί φυσικό συμβάν. Η αντίληψη είναι η αιτιατή ή φυσική ενέργεια ενός πράγματος πάνω σε ένα όργανο, την οποία καταγράφει η αίσθηση. Τα πάντα συμβαίνουν σε ένα κόσμο καθαρής αντικειμενικότητας, και δεν υπάρχει υποκείμενο που αντιλαμβάνεται. Αντιστρόφως, ο γνωσιακός ιδεαλισμός εικάζει εξ' αρχής την ύπαρξη μιας απόλυτης υποκειμενικότητας στην οποία εμπλέκεται ένα υπερβατολογικό Εγώ ως υποκείμενο της εμπειρίας. Σε μια σχέση καθαρής εσωτερικότητας, ο αντικειμενικός κόσμος υπάρχει μόνο σε σχέση με μια συνείδηση που προβάλλει τον κόσμο αυτόν απέναντί της.

Maurice Merleau- Ponty (1962)

Μια ρομαντική εμπειρία του κόσμου

Συνήθως, η αναλυτική σκέψη πραγματεύεται ξεχωριστά τους διαφορετικούς τρόπους αισθητηριακής αντίληψης, την όραση, την αφή, την όσφρηση, την ακοή και τη γεύση. Από μια φαινομενολογική προοπτική αυτό είναι άτοπο. Η αντίληψη συνεπάγεται την ταυτόχρονη ενεργοποίηση των αισθήσεων.[...] Η συναισθησία, δηλαδή η αλληλεπικάλυψη ή η ανάμειξη των αισθήσεων (να «βλέπουμε» ήχους ή να «ακούμε» χρώματα) θεωρείται συνήθως ιδιότυπη, ρομαντική ή ακόμη και παθολογική εμπειρία του κόσμου. Ωστόσο, θα μπορούσε, αντ' αυτού να θεωρηθεί πρωταρχική προεγνωσιολογική εμπειρία του κόσμου.

Kevin T. Dann (1998)



ΜοΑπ από λάστιχο. 5x3x2 εκ.



Γλυπτό ΜοΑπ από τερακότα 30x20x13 εκ.

3. Η συλλογή των ΜοΑπ ή Τα ΜοΑπ μπροστά στην κοινή τους μοίρα

Το Αντικείμενο που αφαιρέθηκε από τη λειτουργία του

“Εάν χρησιμοποιήσω ένα ψυγείο για ψύξη, είναι μια πρακτική διαμεσολάβηση: δεν είναι ένα αντικείμενο, αλλά ένα ψυγείο. Και με αυτή την έννοια δεν το κατέχω. Ένα σκεύος δεν κατέχεται ποτέ, γιατί ένα σκεύος αναφέρεται σε έναν κόσμο: αυτό που κατέχεται είναι πάντα ένα αντικείμενο που έχει αφαιρεθεί από τη λειτουργία του και έτσι σχετίζεται με το υποκείμενο.

Σε αυτό το πλαίσιο όλα τα κατεχόμενα αντικείμενα λαμβάνουν μέρος στην ίδια αφαιρετικότητα και αναφέρονται σε μια άλλη μόνο στο μέτρο που αναφέρονται αποκλειστικά στο υποκείμενο. Τέτοιου είδους αντικείμενα μαζί συνθέτουν το σύστημα μέσω του οποίου το υποκείμενο προσπαθεί να οικοδομήσει έναν κόσμο, μια προσωπική ολοκλήρωση.

Επομένως, κάθε αντικείμενο έχει δύο λειτουργίες: να χρησιμοποιείται και να κατέχεται.

Η πρώτη αφορά το πεδίο εφαρμογής της πρακτικής της ολοκλήρωσης μέσω του κόσμου από το υποκείμενο, η δεύτερη την αφηρημένη ολοκλήρωση του υποκειμένου που επιχειρείται από το ίδιο το υποκείμενο έξω από τον κόσμο. Αυτές οι δύο λειτουργίες βρίσκονται σε αντίστροφη σχέση μεταξύ τους. Σε μία ακραία οπτική, το αυστηρά πρακτικό αντικείμενο αποκτά κοινωνική θέση: αυτό συμβαίνει με τη μηχανή. Στο αντίθετο άκρο, το καθαρό αντικείμενο, το οποίο στερείται οποιασδήποτε λειτουργίας ή έχει εξ ολοκλήρου αφαιρεθεί από τη χρήση του, παίρνει ένα αυστηρά υποκειμενικό καθεστώς: γίνεται μέρος μιας συλλογής. Παύει να είναι ένα χαλί, ένα τραπέζι, μια πυξίδα ή ένα knick-knack και γίνεται αντικείμενο με την έννοια ότι ένας συλλέκτης θα πει «ένα όμορφο αντικείμενο», αντί να το προσδιορίσει, για παράδειγμα, ως “ένα όμορφο ειδώλιο”. Ένα αντικείμενο δεν είναι πλέον κάτι που ορίζεται από τη λειτουργία μέσω του υποκειμένου, αλλά με την παθιασμένη αφαιρετικότητα της κατοχής όλα τα αντικείμενα είναι ισοδύναμα. Και μόνον ένα αντικείμενο δεν αρκεί πλέον: η εκπλήρωση του σχεδίου κατοχής σημαίνει πάντοτε μια διαδοχή ή και μια πλήρη σειρά αντικειμένων.”

Jean Baudrillard , The System of objects (1968)

«Η σημαντικότερη ιδιότητα της μάζας, η ανάγκη της να αυξάνεται»

«Η μάζα τηρεί μία άνευ όρων αφοσίωση προς τον παραλυτικό όπως ποτέ δεν την έζησε ηγεμόνας προς τους υπηκόους του.»

Elias Canetti, Μάζα και εξουσία”, σελ. 425-431

Γενικά

Στο προηγούμενο κεφάλαιο της μελέτης αναφέρθηκα σε αποσπάσματα κειμένων σχετικών με τα ΜοΑπ. Πιο συγκεκριμένα, προσπάθησα να παρουσιάσω, τις αναφορές, τις συγγένειες, τις ομοιότητες, τις παράλληλες πορείες σκέψης που αλίευσα σε κείμενα που θεωρώ ότι προσεγγίζουν με τον τρόπο τους το θέμα που μελετώ. Στην πραγματικότητα προσπάθησα να εμπλουτίσω τις προσωπικές μου οπτικές και να εμβαθύνω σε καινούργια πεδία. Με απασχόλησαν κυρίως:

- ο ανθρώπινος παράγοντας ως η βασική αιτία που ‘παράγει’ κατά τα ΜοΑπ, αλλά και ως το υποκείμενο που γίνεται χρήστης των ΜοΑπ (συλλέκτης, καλλιτέχνης, μπρικολέρ,...)
- το αντικείμενο ως ο μοχλός της έρευνας που διαπραγματεύομαι (ως προϊόν, ως θραύσμα αλλά και ως πρωτότυπο εργαλείο, μηχανήμα ή αξεσουάρ),

- ο χώρος ως περιέκτης και ως εν δυνάμει ανοιχτό μουσείο

Στο παρόν κεφάλαιο θα προσπαθήσω να διεισδύσω στην συλλογή των ΜοΑπ (σελ. 99-107) και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που αυτή εμφανίζει. Δεν είμαι απολύτως σίγουρος ότι τα ΜοΑπ αποτελούν στο σύνολό τους μια συλλογή. Θεωρώ ότι το πιο ιδιαίτερο χαρακτηριστικό μιας συλλογή είναι η πρόθεση για απόκτηση. Στην περίπτωση μου δεν υφίσταται πρόθεση. Θα μπορούσα να πω πως μέχρι να ξανασυναντηθώ (Μαρσέλ Ντυσάν), με το επόμενο ΜοΑπ, αυτό δεν υπάρχει στο μυαλό μου, ως πρόθεση, το ξεχνώ. Είναι μια διαδικασία που παράγεται καθ' όσον κινούμαι για τον επόμενο προορισμό μου. Μια συλλογή πάντα συνοδεύεται από ένα πάθος για τον συγκεκριμένο τύπο πραγμάτων που την αποτελούν. Το πάθος αυτό επίσης ταυτίζεται με μια παθολογία. Η παθολογία αυτή συνίσταται κατά τη γνώμη σε ένα «κενό» που καλείται η κάθε συλλογή να καλύψει. Στην προκείμενη περίπτωση των ΜοΑπ το κενό καλύπτεται από υπολείμματα και θραύσματα, από ό,τι γενικά δεν ενδιαφέρει τους άλλους, από το περίσσειμα ή το απόθεμά τους. Η ιδιαίτερα παθολογική αυτή τάση για συλλογή υπολειμμάτων υπακούει σε κάποιες αρχές και χαρακτηριστικά που θα προσπαθήσω στη συνέχεια να προσεγγίσω.

3.1 Εμμονή, συλλογή και παθολογία.

Ο καλλιτέχνης στον 20^ο αιώνα, άρχισε να ψάχνει την ταυτότητά του, παρατηρώντας τον ίδιο του τον εαυτό σαν σε μεγεθυντικό φακό αυτοκαταγράφοντας τις πράξεις του αλλά και βρίσκοντας το πορτραίτο του μέσα στα αντικείμενα που είχε στην κατοχή του. Έτσι, ταυτόχρονα με το έργο του άρχισε να είναι και συλλέκτης και αυτοαρχαιολόγος, με όλες τις συνέπειες που περιλαμβάνει η συσσώρευση αντικειμένων, ακόμα και το πλήθος των απούλητων έργων του.

Η πολυσυλλεκτική αυτή πρακτική του καλλιτέχνη, ακολουθήθηκε από μεγάλου είδους εκθέσεις (documenta), αφού μετά το τέλος του β' παγκοσμίου πολέμου η τέχνη είχε τελειώσει με τον επικό της χαρακτήρα και άρχισε να εστιάζει περισσότερο σε ταπεινά, καθημερινά, φτωχά αντικείμενα. (arte povera, minimal art)

Το πρόβλημα με τις συλλογές και τα αρχεία είναι ότι ενώ μπορούν να επουλώσουν τραύματα της ιστορίας ή της μνήμης, άλλα τόσα μπορούν να δημιουργήσουν διότι λειτουργούν σαν ένας καθρέφτης, που ποτέ δε ξέρεις τι θα δεις κι αν θες να το δεις.

Όλη αυτή η ψυχοπαθολογία της τάσης για συλλογή ή συσσώρευσης των έργων του ίδιου του καλλιτέχνη αναλύεται στο «Μάζα και εξουσία» του Elias Canetti.

Η ίδια η πράξη της συλλογής περιέχει ένα ψήγμα «παραλυτικής μεγαλομανίας»¹ γιατί ο καλλιτέχνης που δεν είναι φυσιολογικός άνθρωπος, αναγνωρίζει στο σκουπίδι ένα μεγαλείο και του δίνει ύψος ξεχωρίζοντάς το από το σωρό και βάζοντάς το στο βάθρο και μετά στο μουσείο. Ταυτόχρονα με το σκουπίδι μεγεθύνεται και ο ίδιος.

1. Elias Canetti, "Μάζα και εξουσία"

3.2 Είδος

Γενικά. Μια συλλογή αναφέρεται απαραίτητα σε κάποιο είδος αντικειμένου. Είδος, συνιστούν τα αντικείμενα που παρουσιάζουν ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά:

- ως προς τη μορφή
- ως προς την προέλευση
- ως προς το πλήθος
- ως προς τη χρηστικότητα

- ως προς τη λειτουργικότητα

3.2.1 Το είδος των μορφολογικών απορριμμάτων (ΜοΑπ)

Κατηγορίες

- μη αναγνωρίσιμο
- αναγνωρίσιμο (ατελής)
- αναγνωρίσιμο (ολόκληρο)
- υλικότητα (αναγνωρίζεται μόνο η ύλη)

Προέλευση

Η προέλευσή των ΜοΑπ ποικίλει. Ουσιαστικά η προέλευσή τους και ο τρόπος διαμόρφωσής τους, ταυτίζονται. Η προέλευσή τους μπορεί να κατηγοριοποιηθεί ως εξής:

- ατυχήματα (θραύση τμημάτων οχημάτων, συσκευών, κλπ)
- φυσικές καταστροφές
- ανθρώπινη υπαιτιότητα – αμέλεια
- συνδυασμός των πιο πάνω

Πλήθος

- άπειρο
- σταθερό (μικρές αυξομειώσεις)

Εξελισσιμότητα.

Η 'ποιότητα' των ΜοΑπ δεν ακολουθάει ευθύγραμμη πορεία. Υπακούει σε χαοτικές δομές όπως και ο τόπος και ο χρόνος ανακάλυψής τους. Παρ' όλα αυτά μπορούμε να μιλήσουμε για κάποιο τύπο εξέλιξης των ΜοΑπ αναφορικά με παράγοντες όπως:

- η εξέλιξη των υλικών κατασκευής προϊόντων
- ο τρόπος σχεδιασμού (design)
- η εξέλιξη των αναγκών (νέες ανάγκες)
- οι πληθυσμιακές αλλαγές
- οι αλλαγές στις συνήθειες
- ο τρόπος ζωής
- τα νέα προϊόντα

Χρηστικότητα

- ανύπαρκτη

Λειτουργικότητα

- μηδενική

3.3 Η συλλογή των ΜοΑπ

Γενικά Ενώ το είδος είναι εγγενές χαρακτηριστικό των αντικειμένων, οι αρχές προσδιορίζουν τον συλλέκτη και τον τρόπο που αυτός δρα ως προς το αντικείμενο της συλλογής, ως μια οντότητα που επιλέγει και αποφασίζει.

3.3.1 Αρχές που χαρακτηρίζουν τη συλλογή των ΜοΑπ.

- **Η αρχή της μη αναγνωρισιμότητας της προέλευσης.** Είτε πρόκειται για κατεστραμμένα χρηστικά αντικείμενα είτε για πρωτογενή άμορφα αντικείμενα η αναγνώριση έρχεται μέσω της φθοράς και όχι λόγω της πρωτέρας κατάστασης. !(ενδεικτικά ΜοΑπ: 10, 19, 22, 26, 32, 33, 46, 50, 51, 56, 72, 82, 84, 138,...) (σελ.99-107)
- **Η αρχή της φθαρμένης ή βρώμικης ύλης.** Όσο πιο βρώμικο τόσο πιο καλό! (βλ. παραπομπή στο: Powers of Horror της Julia Kristeva). Το απόρριμμα ως υπόλοιπο από 'κάτι' αλλά κυρίως από 'κάποιον'. Η παρουσία τροφής ή σωματικών εκκρίσεων “εμποτίζει” τα αντικείμενα με ένα ιδιαίτερης βαρύτητας περιεχόμενο. Η αποστροφή και το ταμπού που αποπνέουν γίνονται ελκυστικά ακριβώς λόγω αυτής της ασχήμιας τους. !(ενδεικτικά ΜοΑπ: 4, 64, 136, 174, 182, 193 (σελ.99-107)
- **Η αρχή του μη χρηστικού.** Βασική αρχή – σταθμός στην απόφασή μου για την παρούσα έρευνα. Με απασχόλησε ιδιαίτερα αυτή η ‘έλλειψη ενδιαφέροντος’ που με διακατέχει όταν βρίσκομαι απέναντι από ένα ‘τέλειο αντικείμενο’ (από τη σκοπιά του ότι δεν φέρει καμιά αλλοίωση στο αρχικό σχήμα το οποίο είναι: καθαρό, σαφές, αναγνωρίσιμο, έτοιμο προς χρήση,...) Δεν έχω καταλήξει ακόμη στο λόγο αυτής μου της απόρριψης.
- **Η αρχή της δημιουργίας χώρου.** Ενδιαφέρουσα αρχή. Κάποια ευρήματα όσο μικρά και αν είναι έχουν την ικανότητα να ‘περιέχουν’ χώρο. Συμβαίνει μόνο σε λίγα από αυτά και είναι ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον εύρημα! Ο χώρος μέσα σε μια μορφή είναι προϊόν της κλίμακάς της – κυρίως- αλλά και κάποιων ακαθόριστων στοιχείων που θυμίζουν αρχιτεκτονική περισσότερο. Είναι πάντως ιδιαίτερα σπάνιο να τα συναντήσω και μου δίνει ιδιαίτερη απόλαυση η θέασή τους!(ενδεικτικά ΜοΑπ: 11,27, 33, 39, 50, 57, 70, 72, 93, 150(σελ.99-107)
- **Η αρχή της παρωδίας.**(Η αρχή του “Σαν”.(έργα τέχνης, ντιζάιν,...). Μια μεγάλη κατηγορία αντικειμένων ‘θυμίζει’ κυρίως- έργα τέχνης. Διάφορα αναγνωρίσιμα σχήματα που παραπέμπουν αμέσως ή εμμέσως σε έργα τέχνης γνωστά από την ιστορία της τέχνης. [Η ‘Μαύρη Νίκη’ – παραπέμπει στη ‘Νίκη της Σαμοθράκης’, Ο ‘Νεκρός καμαρωτός’ – στον ‘Άγνωστο Στρατιώτη’, τα ΜοΑπ 19, 117 παραπέμπουν στον Μπαλζάκ του Ροντέν (σελ. 108-110)]
- **Η αρχή της ενδιαφέρουσας εικόνας.** Η εικόνα παρουσιάζει ένα γενικότερο ενδιαφέρον ως φωτογραφία, σύνθεση, γενικά είναι πολύ χαρακτηριστική. (ενδεικτικά ΜοΑπ: 1,9,139,144,150,162,164,174,182,183,202,...) (σελ.99-107)
- **Η αρχή της γλυπτικότητας.** Είναι από τις πιο ενδιαφέρουσες αρχές που συνεχώς με παρακινούν και με εκπλήσουν με τα αποτελέσματά τους! Τα πιο ενδιαφέροντα σχήματα έχουν υλοποιηθεί σε υπερμεγέθη γλυπτά (σε σχέση με το πρωτότυπο) και αποτελούν τμήμα της έρευνάς μου στην γλυπτική. !(ενδεικτικά ΜοΑπ: 44, 45, 46, 62, 65, 70, 77, 90, 97, 108, 112, 116, 128,...) (σελ.99-107)

- **Η αρχή της αλλοίωσης του σχήματος.** Ένα κανονικό σχήμα – αντικείμενο αποκτά ενδιαφέρον με μια μικρή αλλοίωση που το ακυρώνει. !(ενδεικτικά ΜοΑπ: 25, 29, 46, 49, 72, 76, 94, 105, 108, 146, 214,...) (σελ.99-107)
- **Η αρχή του άγνωστου εξαρτήματος.**(εξάρτημα που είναι άγνωστης προέλευσης-λειτουργίας) !(ενδεικτικά ΜοΑπ: 26, 28, 32, 33, 45, 46, 47, 56, 65, 72, 78, 87, 120, 122, 128,...) (σελ. 111)
- **Η αρχή του αναγνωρίσιμου θραύσματος.** Είναι απολύτως εμφανής και αναγνωρίσιμη η προέλευση του θραύσματος. Παρ' όλα αυτά έχει αποκτήσει ένα νέο εξαιρετικό ενδιαφέρον.
- **Η αρχή του αυτοτελούς εξαρτήματος.** Δεν υφίσταται καμία θραύση ή φθορά του εξαρτήματος. Είναι αυτοτελές. !(ενδεικτικά ΜοΑπ: 35, 148, 151, 159, 189, 190, 205,...) (σελ.99-107)
- **Η αρχή της συγγένειας (δίδυμα, τρίδυμα,...) !(ενδεικτικά ζεύγη ΜοΑπ: 19-117, 53-56, 77-82, 94-95, 111-112,...) (σελ.112)**
- **Η αρχή της θεματικής συλλογής.** ('Αέτωμα Σύγχρονης Μυθολογίας', 'Αέτωμα με ουρανοξύστες', αέτωμα με θραύσματα, κλπ) (σελ. 124)
- **Η αρχή της τύχης.** Του τυχερού θραύσματος(από αξιόλογα υλικά (μάρμαρο, ευγενή μέταλλα, κοσμήματα, νομίσματα) !(ενδεικτικά ΜοΑπ: 11, 35, 78, 94, 99, 114, 138, 189, 190,...) (σελ.99-107)
- **Η αρχή της δημιουργικής καταστροφής.**(αντικείμενα που ενώ δηλώνουν εμφανώς την προέλευσή τους έχουν καταστεί άχρηστα αλλά με έναν ενδιαφέροντα τρόπο) !(ενδεικτικά ΜοΑπ: 25, 26, 29, 57, 87, 108, 134, 159, ,184, 205,...) (σελ.99-107)
- **Η αρχή του συγκεκριμένου σκοπού (χαρτογράφηση).** Ο σκοπός υπερτερεί του ενδιαφέροντος του αντικειμένου. Φωτογραφίζονται κυρίως (εφόσον είναι και χαμηλού ενδιαφέροντος) όλα τα ευρήματα για το σκοπό της τοποθέτησής τους στο χάρτη (βλ. κεφάλαιο χαρτογράφησης)(σελ. 126)
- **Η αρχή της μοναχικότητας του αντικειμένου. (Αόρατα)** Κάποια αντικείμενα έχουν ενδιαφέρον που προέρχεται από την 'αδιαφορία' που προκαλούν. Δεν παραπέμουν σε οτιδήποτε, δεν ομοιάζουν με κάτι, ούτε καν αυτοαναφέρονται με έναν ενδιαφέροντα τρόπο, σχήμα, χρώμα,...Δεν προκαλούν με οποιοδήποτε τρόπο τις αισθήσεις. !(ενδεικτικά ΜοΑπ: 2, 6, 24, 37, 51, 59, 66, 67, 86,...) (σελ.99-107)
- **Η αρχή του συγκεκριμένου σημείου εύρεσης.** (επαναληπτικότητα της πράξης)
- **Η αρχή της αμηχανίας.**
- **Η αρχή της μόνιμης παράστασης.**
- **Η αρχή της πρώτης ματιάς.**(Βασική αρχή που διέπει το σύνολο των ευρημάτων – πλην της 'αρχής του συγκεκριμένου σκοπού')
- **Η αρχή της 'μόνιμης επωδού'.** Γεννήθηκε από την ανάγκη ότι πρέπει τα αντικείμενα να φωτογραφίζονται υποχρεωτικά στο σημείο εύρεσης.
- **Η αρχή της δημιουργίας κίνησης** (Η αρχή της εσωτερικής κίνησης) ('Βήμα μπροστά', Μαύρη Νίκη', 'Νεκρός καμαρωτός') (παρ. 1, εικ. 4,5) !(ενδεικτικά ΜοΑπ: 78, 82, 101, 107, 117, 118, 138, 155,...) (σελ.99-107)
- **Η αρχή της παραδοξότητας.** (Κι αυτή η αρχή συναντάται σε πληθώρα ευρημάτων. Συνιστά το σημείο εκκίνησης του ενδιαφέροντος για συλλογή)
- **Η αρχή: Κεφάλια προφίλ** (κυρίως αλουμινόχαρτα) !(ενδεικτικά ΜοΑπ1, 4, 20, 89, 91, 157, 169, 203,...) (σελ.99-107)
- **Η αρχή της ζωικής μορφής** !(ενδεικτικά ΜοΑπ: 78, 118, 119, 136, 155, 162, 179, 181,

191,...) (σελ.99-107)

- **Η αρχή των περισσότερων αρχών.** Όπως φαίνεται από τα προηγούμενα παραδείγματα, πολλά ΜοΑπ υπακούουν σε περισσότερες από μία αρχές.
- **Η αρχή του 'μη οργανικού'.**
- **Η αρχή του πρωτογενούς υλικού.** Το υλικό βρίσκεται στην απλοϊκότερη του κατάσταση και δεν του έχει δώσει κανείς εκ των προτέρων κάποια μορφή πέραν της βασικής του χρήσης. (αλουμινόχαρτο, χαρτί, χαρτοπετσέτα, απόδειξη ταμειακής μηχανής) !(ενδεικτικά ΜοΑπ: 31, 41, 42, 52, 89, 131, 136,...) (σελ. 114)
- **Η αρχή ότι τα πάντα έχουν ενδιαφέρον.** Μέσα από την διαχρονική μου πορεία στον περιβάλλον των ΜοΑπ σταδιακά καταλήγω πως **«πλέον όλα τα ΜοΑπ έχουν ενδιαφέρον!»** μιλώντας σε μια κλίμακα πάντα, και συνεπώς 'δικαιούνται' να μπουν στη συλλογή. Μπορεί αυτή η αρχή, λόγω της διεύρυνσής της να συμπεριλαμβάνει τις περισσότερες ή και όλες από τις προηγηθείσες αρχές. Αυτό είναι κάτι που σταδιακά συμβαίνει, θεωρώ, σε οποιαδήποτε συλλογή: συνεχώς διευρύνεται και αυξάνει την περιεκτικότητα και την 'δεκτικότητά' της.

3.4 Τα ΜοΑπ μπροστά στην κοινή του μοίρα.

«Μερικές φορές μια εξέγερση εναντίον του αρχικά κυρίαρχου παράγοντα εγγύτητας θα συμβεί και οι μετατοπισμένες τελείες θα δημιουργήσουν μια νέα ομαδοποίηση της οποίας η κοινή μοίρα θα μετατοπιστεί πάνω από την αρχική σειρά. Η αρχή που εμπλέκεται εδώ μπορεί να οριστεί ως ο παράγοντας του ενιαίου πεπρωμένου (ή της " κοινής μοίρας ").»

Max Wertheimer (1923)

Τα ΜοΑπ που καθημερινά «συναντώ» έρχονται να προστεθούν σε έναν ήδη πολύ μεγάλο αριθμό ΜοΑπ και να γίνουν μέρη αυτής της άτυπης συλλογής. Αν το δούμε αντίστροφα, έχουν την τάση να 'ακολουθήσουν το πεπρωμένο τους' να δημιουργήσουν ένα σύνολο ομοειδών πραγμάτων που έχουν διαμορφωθεί σε διαφορετικά μέρη από διαφορετικούς ανθρώπους και είναι αποτελέσματα απίθανων συνδυασμών. Μπορούμε να κάνουμε έτσι την παραδοχή πως όλα τα πράγματα απ' όπου κι αν προέρχονται και σε όποιον κι αν ανήκουν καταλήγουν μέσα από άγνωστες διαδρομές και υπό αδιευκρίνιστες συνθήκες να ακολουθήσουν την κοινή τους μοίρα.

4. Κατασκευή ενός μοντέλου διερεύνησης και αξιολόγησης των ΜοΑπ

Όταν αντικείμενο της έρευνας καθίσταται η μέθοδος έρευνας ως σύστημα αντιμετώπισης συγκυριακών προβλημάτων, τότε οι πολλές μέθοδοι έρευνας, οι πολλοί τρόποι κατασκευής της πραγματικότητας μας δείχνουν τρόπους αναδόμησης της δικής μας πραγματικότητας ανάλογα με το εκάστοτε πρόβλημα.

Όταν ο ερευνητής και το αντικείμενο της έρευνας αλληλεπιδρούν και επηρεάζουν ο ένας το άλλο, όταν γνώστης και γνωστό είναι αδιαχώριστα, όταν η έρευνα είναι εξαρτημένη από τις αξίες (όπου, η έρευνα

- επηρεάζεται από τις αξίες του ερευνητή όπως αυτές εκφράζονται με την επιλογή του προβλήματος και της πλαισίωσής του, την επιλογή του παραδείγματος που καθοδηγεί την έρευνα αυτού του προβλήματος, την επιλογή της θεωρίας που καθοδηγεί τη συλλογή, ανάλυση και ερμηνεία των δεδομένων στοιχείων,
- επηρεάζεται από τις αξίες που ενυπάρχουν στον περίγυρο του προβλήματος,
- και είναι είτε συνεπής οπότε μπορεί να εξάγει αποτελέσματα με σημασία, είτε ασυνεπής ως προς τα διάφορα σώματα των αξιών που υπεισέρχονται με διαφόρους τρόπους στην έρευνα)

τότε στην έρευνα περιλαμβάνεται και το αξιολογικό υπόβαθρό της

ως καθοδηγητικό των υποθέσεων και των αναμενόμενων αποτελεσμάτων της

Paul Cilliers, Complexity and Postmodernism

4.1 Ζητήματα οντολογικής φύσης

Ερχόμαστε συνεχώς αντιμέτωποι με την ανάγκη να πάρουμε αποφάσεις, ελάχιστες φορές όμως έχουμε συνείδηση του “γιατί” παίρνουμε τις συγκεκριμένες αποφάσεις και όχι κάποιες άλλες. Το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα ανήκει στην κατηγορία των διαισθητικών αποφάσεων. Ποτέ δεν κατανοούμε γιατί μας αρέσει ένα έργο τέχνης ενώ κάποιος άλλος μας αφήνει αδιάφορους και οι καλλιτέχνες ποτέ δεν αναλύουν την διαδικασία υλοποίησης του έργου τους με όρους λογικής και επεξηγηματικής ανάλυσης.

Έχω πολλές φορές αναρωτηθεί γιατί το “Α” μορφολογικό απόρριμμα με ελκύει και με προκαλεί να το πλησιάσω και να το συλλέξω ενώ το “Β” δεν με προκαλεί καθόλου. Γιατί ένα θραύσμα με ενδιαφέρει πιο πολύ από ένα ολόκληρο αντικείμενο (πχ ένα παιδικό αυτοκινητάκι) που «συναντώ» και είναι καινούργιο και γυαλιστερό, «του κουτιού»; Γιατί με ελκύει η βρωμιά και οι οργανικές ουσίες ακόμα και οι σωματικές εκκρίσεις πάνω στα απορρίμματα; Γιατί ένα μη παγιωμένης μορφής εύρημα, (που έχει ευμετάβλητη όψη), με ενδιαφέρει λιγότερο από ένα συμπαγές, σκληρό διαμορφωμένο εύρημα;. Γιατί κάποια σημεία της πόλης με «προμηθεύουν» με περισσότερα ΜοΑπ από κάποια άλλα;. Γιατί έχω την τάση να σχεδιάζω με αφορμή τα ΜοΑπ; Γιατί χρησιμοποιώ ενίοτε τα ΜοΑπ ως αρχαιολογικά ευρήματα που χρήζουν συμπλήρωσης και αποκατάστασης ώστε «να με οδηγήσουν στο αρχικό- πρωτότυπο σχήμα;» Από πού πηγάζουν και τι ‘θέλουν να μου πουν’ οι μορφές που διακρίνω συνεχώς πάνω στα ΜοΑπ που «συναντώ»; Γιατί φτιάχνω συνεχώς αετώματα με τα ΜοΑπ; Ποιες εσωτερικές μου ανάγκες, ποιες αφαιρετικές διεργασίες αποτυπώνονται στα σχέδια που κάνω αφού σύμφωνα με τον Jacques Ranciere: «Μια επιφάνεια δεν είναι απλώς μια γεωμετρική σύνθεση γραμμών. Είναι μια ορισμένη κατανομή του λογικού. Για τον Πλάτωνα, η γραφή και η ζωγραφική ήταν ισοδύναμες επιφάνειες σιωπηρών σημείων, σε αντίθεση με την αναπνοή που ζωντανεύει και μεταφέρει τη ζωντανή ομιλία.»¹;

Τι είναι αυτό που κρύβεται πίσω από τέτοιου είδους επιλογές και πρακτικές; Γιατί λειτουργώ κατ’

αυτό τον τρόπο;

Προφανώς πρόκειται για κάτι που κρύβεται πίσω από τα ένστικτά μας, ακόμα και την καλλιτεχνική μας διαίσθηση εν γένει πίσω από τις πρακτικές μας και δίνει περιεχόμενο σε τέτοιου είδους ζητήματα.

Από τι είδους ουσίες αποτελείται αυτό το σκοτεινό ίζημα που παραμένει κρυμμένο πίσω από τις πράξεις μας; Τι βασικό και πηγαίο αναδύεται κάθε φορά που προβαίνουμε σε μια πράξη;

Ο Slavoj Žižek αναφέρει για την πράξη της ανταλλαγής: « Αφηρημένη είναι η πράξη της ανταλλαγής, και μόνον αυτή... η αφαιρετικότητα της πράξης αυτής δεν μπορεί να διαπιστωθεί όταν συμβαίνει, επειδή η συνείδηση των ενεχομένων είναι απορροφημένη από τη δουλειά τους και από την εμπειρική εμφάνιση των πραγμάτων που σχετίζεται με τη χρήση τους.»²

Στο κεφάλαιο αυτό θα προσπαθήσω να οδηγηθώ στην αφαιρετικότητα των πράξεών μου με όχημα τα ΜοΑπ.

Τα ερωτήματα που θα μπορούσαν να με απασχολήσουν είναι πάρα πολλά και πιθανόν η αναλυτική παρουσίαση όλων αυτών των αποτελεσμάτων να αποτελέσει το υλικό μιας 'έκθεσής' μου με θέμα τα ΜοΑπ που δεν θα είναι όμως αποκλειστικά εικαστική.

Τίθεται επίσης το εύλογο ερώτημα: Θα πρόκειται τότε για ένα καλλιτεχνικό αποτέλεσμα; Θα εμπίπτει στο χώρο της αισθητικής και των τεχνών ή θα είναι απλά μια στατιστική παράθεση εκλογικευμένων συλλογισμών καθαρά 'επιστημονικού' ενδιαφέροντος;

Η καλλιτεχνική διαδικασία είναι κατά βάση αισθητικής φύσης και χρησιμοποιεί παραδοσιακές (ζωγραφική, γλυπτική, χαρακτική) αλλά και σύγχρονες τεχνικές και μεθόδους (video, φωτογραφία, performance, installation, internet, ήχος) για να ερμηνεύσει το μυστήριο της ζωής αλλά και να ενσωματώσει τις εξελίξεις στην τεχνολογία, τη φιλοσοφία, τις επιστήμες. Όμως όπως αναφέρει η Lucy Lippard για τη δεκαετία του 60': «Οι αντι-πνευματικές, συναισθηματικές / διαισθητικές διαδικασίες της τέχνης χαρακτηριστικό των τελευταίων δύο δεκαετιών είχαν αρχίσει να δίνουν τη θέση τους σε μια εννοιολογική τέχνη που τόνιζε τη διαδικασία σκέψης σχεδόν αποκλειστικά.»³

Η ανά χειράς εργασία μου, αποσκοπεί στο να αποϋλοποιήσει τις πρακτικές που έως τώρα έχω ακολουθήσει (κυρίως μέσω της γλυπτικής), να «αποαισθητικοποιήσει» τα αποτελέσματα και να επικεντρωθεί σε συμπεράσματα και σκέψεις που προσεγγίζουν το προς διερεύνηση αντικείμενο όχι με καλλιτεχνικούς αλλά με όρους οντολογίας και επεξηγηματικής ανάλυσης των μεθόδων που ακολουθώ. Όλες οι πιο κάτω εγκεφαλικής παρά αισθητικής φύσης διαδικασίες που θα ακολουθήσω σ' αυτό ακριβώς αποσκοπούν. Μένει στον αναγνώστη να αποφασίσει αν οι παρουσιάσεις αυτές του προξενούν και κάτι περισσότερο από το να τον κάνουν απλά να σκεφτεί!

1. Jacques Rancière . (2004) "The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible".

2. Lucy Lippard. (1973), "Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972",

3. Slavoj Žižek. (2006), "Το υψηλό αντικείμενο της ιδεολογίας"

4.2 Οι τρόποι σκέψης (Claude Bonnange – Chantal Thomas, (1995))

«Η λογική είναι μία συστηματική μέθοδος, για να καταλήγεις με απόλυτη εμπιστοσύνη σε λανθασμένα συμπεράσματα».

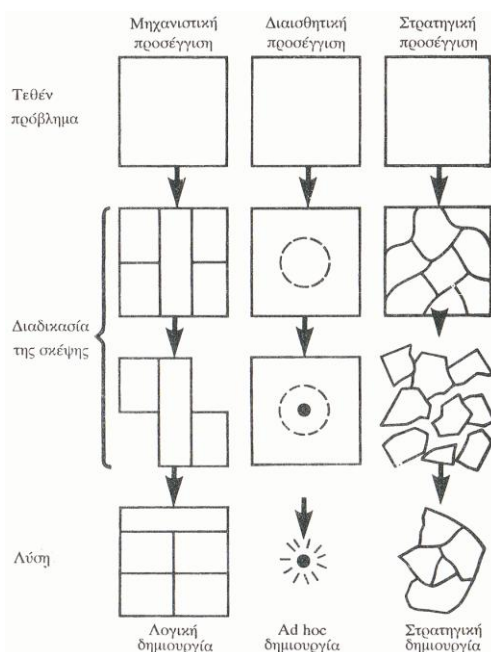
Ανωνύμου

Ο Kenichi Ohmae στο βιβλίο του *The mind of the strategist* συνοψίζει σ' έναν πίνακα (βλέπε στη συνέχεια) τους διαφορετικούς τρόπους σκέψης για τη λύση των προβλημάτων στρατηγικής.

Η μηχανιστική προσέγγιση

Η μηχανιστική προσέγγιση είναι ισοδύναμη της αναλυτικής προσέγγισης. Δεδομένου ότι κάθε πρόβλημα αποτελείται από διάφορα στοιχεία, ο αναλυτικός τρόπος σκέψης συνίσταται σ' ένα πρώτο στάδιο στον ορθό εντοπισμό αυτών των διαφορετικών στοιχείων και στη συνέχεια στην απομόνωση των μεν από τα δε, προκειμένου να αναλυθεί λεπτομερώς το καθένα χωριστά.

Η βασική υπόθεση είναι ότι το όλον αποτελεί το άθροισμα των μερών και κατά συνέπεια η καλή γνώση των μερών θα μας επιτρέψει να καταλήξουμε στη συνολικά σωστή λύση. Είναι ένας τρόπος σκέψης, σύμφωνα με τον οποίο τα διάφορα φαινόμενα (επίδραση της διαφήμισης, συμπεριφορές αγοράς, στάσεις) θεωρούνται ότι εμπίπτουν στον τομέα τον προβλέψιμου, του αναπαραγωγίμου, τον αναστρέψιμου. Ακόμη θεωρείται ότι οι αιτιότητες είναι γραμμικές, ότι υπάρχει ένας κάποιος βαθμός σταθερότητας και ακαμψίας, και ότι στο μέτρο που ένα πρόβλημα αναλύθηκε στα διάφορα συστατικά του, από την ανάλυση πρέπει κανονικά να απορρέει μία λογική λύση και μάλιστα μια μακρόπνοη λύση.



Το μειονέκτημα αυτού του τύπου σκέψης εντοπίζεται ακριβώς στην άψογη- εμφάνισή του και ταυτόχρονα στην τάση του να παράγει λύσεις όχι μόνο προβλέψιμες, αλλά όμοιες ή παρεμφερείς με τις λύσεις των ανταγωνιστών. Την έννοια της σχετικότητας των φαινομένων τον ανταγωνισμού δύσκολα μπορεί να την οικειοποιηθεί αυτός ο τρόπος σκέψης, ο οποίος συρρικνώνει τα προβλήματα σε προφανείς προτάσεις που ισχύουν για όλη την αγορά, χωρίς όμως να θεμελιώνει μία λύση για το ειδικό πρόβλημα της στρατηγικής που πρέπει ν' ακολουθήσει μία μάρκα για να επιτεθεί στις άλλες.

Αυτή η προσέγγιση ισχύει πράγματι εφόσον οι αλληλεπιδράσεις είναι γραμμικές και ασθενείς. Ταιριάζει τέλεια (ή ταίριαζε τέλεια) στα απορρυπαντικά που οι στρατηγικές τους δεν έχουν πολύπλοκους στόχους.

Από τη στιγμή που δεν έχουμε πλέον να κάνουμε μ' ένα κλειστό σύστημα, είναι πιθανό να οδηγήσει στην ίδια την αυτοκτονία. Είναι μια προσέγγιση που σε ορισμένες κατηγορίες προϊόντων οδηγεί σε δημιουργικές λύσεις, οι οποίες ισχύουν για όλους τους ανταγωνιστές ταυτόχρονα.

Κατάσταση που έχει ως αποτέλεσμα την ενδυνάμωση της θέσης του ηγέτη, από τη στιγμή που και η θέση του και τα μέσα του αποδεικνύουν ότι αξίζει μεγαλύτερης εμπιστοσύνης. Εξάλλου στις περιπτώσεις όπου ο ανταγωνισμός δραστηριοποιείται έντονα, αυτή η προσέγγιση οδηγεί στην προτίμηση βραχυπρόθεσμων λύσεων, καθώς είναι οι μόνες που μοιάζουν λογικά προβλέψιμες, πράγμα το οποίο οδηγεί σε συχνές αλλαγές πορείας ανάλογα με τα εκάστοτε αποτελέσματα και κατά συνέπεια -εξαιτίας αυτών των συχνών αλλαγών- στην ακύρωση της βέβαιης αξίας της επένδυσης, η οποία αντικαθίσταται από την εφήμερη δαπάνη. Η αναλυτική προσέγγιση χρησιμοποιεί πόρους μόνο τον αριστερού ημισφαιρίου μας, επομένως είναι ικανή για λύσεις που στερούνται φαντασίας παντελώς.

Η διαισθητική προσέγγιση *

Είναι το αντίθετο της προηγούμενης αλλά εξίσου επικίνδυνη. Αυτός ο τρόπος σκέψης συνίσταται στο σχηματισμό μιας πολύ επιφανειακής ιδέας του προβλήματος, στο χτίσιμο -πάνω σ' αυτή τη βάση- υποθέσεων χωρίς ιδιαίτερα θεμέλια και στην επίσπευση προς την πρώτη λύση που διαισθητικά φαντάζει πρωτότυπη. Αυτός ο τρόπος σκέψης ευνοεί την έρευνα των διαφορών, χωρίς όμως να έχει το παραμικρό μέλημα της καταλληλότητας. Είναι ρώσικη ρουλέτα, όπου ένα ευτυχές ατύχημα ενίοτε έχει ως ατυχή συνέπεια την ισχυροποίηση των ερασιτεχνών της μη θεμελιωμένης διαίσθησης.

Η στρατηγική προσέγγιση

Παρατηρώντας τις διαφορετικές φάσεις της στρατηγικής προσέγγισης, έτσι όπως αναπαριστώνται στο σχήμα τον Kenichi Ohmae, στην πραγματικότητα ξαναβρισκόμαστε μπροστά σε μία περιγραφή της δημιουργικής σκέψης. Μπορούμε να διαιρέσουμε τη δημιουργική σκέψη σε τέσσερα στάδια:

— Το στάδιο της προετοιμασίας/εμποτισμού:

Μπροστά σ' ένα πρόβλημα προς λύση, αρχίζουμε με την ιδιοποίηση των απαραίτητων γνώσεων και αφού εξοικειωθούμε μ' αυτές τις γνώσεις, καθορίζουμε εκείνες που είναι χρήσιμες.

— Το στάδιο της επώασης:

Κατέχοντας αυτές τις γνώσεις, ζώντας με το πρόβλημα, περνάμε στη συνέχεια σ' ένα στάδιο όπου συνδέουμε ορισμένα στοιχεία μεταξύ τους, αποσυνδέουμε κάποια άλλα, στην πραγματικότητα

απο-οργανώνουμε για να ξανα-οργανώσουμε, προκειμένου να φθάσουμε σε νέες δομές.

— Το στάδιο της διαίσθησης:

Ανάμεσα σε όλες τούτες τις νέες δομές, ορισμένες μοιάζουν να έχουν το περίγραμμα μιας αποτελεσματικής λύσης για το πρόβλημα.

— Το στάδιο της επαλήθευσης:

Απέναντι σ' αυτές τις υποθέσεις επιστρατεύουμε ένα σύστημα που επιτρέπει τη δοκιμασία της σχετικής αποτελεσματικότητας των λύσεων και αποφασίζουμε τα κριτήρια που θα οδηγήσουν στην επιλογή της καλύτερης λύσης. Στην πραγματικότητα αυτός ο τρόπος στρατηγικής σκέψης δεν είναι παρά ο βέλτιστος συνδυασμός των συμπληρωματικών ρόλων των δύο εγκεφάλων μας ο Edward de Bono τον μελετά στο βιβλίο του *New Think*** περιγράφοντας τις διαδικασίες αυτού που αποκαλεί πλάγια σκέψη που παίρνει το πάνω χέρι στα στάδια 2 και 3. Η πλάγια σκέψη.

Η κάθετη σκέψη πλειοψηφεί στα στάδια 1 και 4, η πλάγια σκέψη παίρνει το πάνω χέρι στα στάδια 2 και 3. Η πλάγια σκέψη αναπαριστά με εικόνες τα στοιχεία της κάθετης σκέψης και μπορεί συνδυάζοντας εικόνες να κατασκευάσει διάφορα σχήματα. Αυτά τα σχήματα παραλαμβάνονται εκ νέου από την κάθετη σκέψη για επαλήθευση. Για να προσεγγίσουμε ακόμη καλύτερα τις αρχές της στρατηγικής σκέψης, αξίζει να κάνουμε μία αναδρομή στη θεωρία συστημάτων, να μελετήσουμε τις βάσεις της συστημικής προσέγγισης. Ο Joel de Rosnay έχει αποσαφηνίσει τις αρχές της συστημικής προσέγγισης στο *Macroscope****. Για να ενισχύσουμε την κατανόηση των διαφορών ανάμεσα στην αναλυτική και τη συστημική σκέψη, ας δούμε τον τρόπο με τον οποίο τις αντιπαραθέτει (σελ. 126):

Αναλυτική προσέγγιση

Συστημική προσέγγιση

-Απομονώνει: επικεντρώνεται στα στοιχεία

-Συνδέει: επικεντρώνεται στις αλληλεπιδράσεις μεταξύ των στοιχείων

-Λαμβάνει υπόψη τη φύση των αλληλεπιδράσεων

-Λαμβάνει υπόψη τα αποτελέσματα των αλληλεπιδράσεων

-Στηρίζεται στην ακρίβεια των λεπτομερειών

-Στηρίζεται στη σφαιρική σύλληψη

-Τροποποιεί μία μεταβλητή κάθε φορά

-Τροποποιεί ομάδες μεταβλητών ταυτόχρονα

-Ανεξαρτητοποιημένα από τη διάρκεια, τα εξεταζόμενα φαινόμενα είναι αναστρέψιμα

-Ενσωματώνει και τη διάρκεια και την αναστρεψιμότητα

-Ακριβή και λεπτομερή μοντέλα αλλά δύσχρηστα στην πράξη (π.χ. οικονομετρικά μοντέλα)

-Μοντέλα ανεπαρκώς αυστηρά για να χρησιμοποιηθούν ως βάση της γνώσης, αλλά εύχρηστα στη λήψη αποφάσεων και στην πράξη (π.χ. μοντέλα του Club της Ρώμης)

-Αποτελεσματική προσέγγιση, εφόσον οι αλληλεπιδράσεις είναι γραμμικές και ασθενείς

-Αποτελεσματική προσέγγιση, εφόσον οι αλληλεπιδράσεις είναι μη γραμμικές και ισχυρές

-Οδηγεί σε εκπαίδευση κατά επιστήμη

-Οδηγεί σε διεπιστημονική εκπαίδευση

-Οδηγεί σε δράση προγραμματισμένη με κάθε λεπτομέρεια

-Οδηγεί σε δράση δια στόχων

-Γνώση των λεπτομερειών, στόχοι ακαθόριστοι

-Γνώση των στόχων, θολές λεπτομέρειες

Παρ' ότι η αναλυτική προσέγγιση μπόρεσε να συντονιστεί με τις αρχές της αγοράς και την περίοδο της μεγάλης οικονομικής ανάπτυξης, δεν είναι πλέον προς χρήση σήμερα που οι συσχετισμοί δυνάμεων (παραγωγός - διανομέας - καταναλωτής) έχουν γίνει σκληρότερες και πολυπλοκότερες.

* Θεωρώ ότι η μέθοδος που ακολουθώ σ' αυτό το κεφάλαιο, ανήκει στην κατηγορία της διαισθητικής προσέγγισης.

** Avoη Sooks.

*** Παρίσι, εκδ. Seuil, 1975.

4.3 Οι πράξεις ως φορείς της αφαιρετικότητάς τους

Οι πράξεις πραγματώνουν τα κίνητρά μας, τα φέρνουν στην επιφάνεια. Αν το δούμε αντίστροφα, από τις πράξεις μπορούμε να μεταφερθούμε στην αφαιρετικότητά τους. Ο Slavoj Žižek στο βιβλίο “Το υψηλό αντικείμενο της ιδεολογίας” λέει για την πράξη της ανταλλαγής: “Έτσι, μιλώντας για την αφαιρετικότητα της ανταλλαγής θα πρέπει να είμαστε προσεκτικοί ώστε να μην εφαρμόζουμε τον όρο στη συνείδηση των ενεχομένων στην ανταλλαγή. Αυτούς υποτίθεται ότι τους απασχολεί η χρήση των εμπορευμάτων τα οποία βλέπουν, τους απασχολεί όμως μόνον στη φαντασία τους. Αφηρημένη είναι η πράξη της ανταλλαγής, και μόνον αυτή... η αφαιρετικότητα της πράξης αυτής δεν μπορεί να διαπιστωθεί όταν συμβαίνει, επειδή η συνείδηση των ενεχομένων είναι απορροφημένη από τη δουλειά τους και από την εμπειρική εμφάνιση των πραγμάτων που σχετίζεται με τη χρήση τους. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι η αφαιρετικότητα της πράξης τους βρίσκεται πέραν συνειδητοποίησης από τους πράττοντες επειδή η ίδια τους η συνείδηση στέκεται εμπόδιο. Αν η αφαιρετικότητα μπορούσε να φτάσει το νου τους, τότε η πράξη θα έπαυε να είναι ανταλλαγή και δεν θα αναδυόταν η αφαίρεση”. Δηλαδή η αφαιρετικότητα μιας πράξης, έγκειται στη μη συνειδητοποίησή της.

Κάπου αλλού αναφέρει: “αν καταφέρναμε να μάθουμε υπερβολικά πολλά, να διεισδύσουμε στον αληθινό τρόπο λειτουργίας της κοινωνικής πραγματικότητας, αυτή η πραγματικότητα θα διαλυόταν.”

Δηλαδή η αφαιρετικότητα μιας πράξης είναι ενσωματωμένη στην πράξη και είναι αδύνατον να την συνειδητοποιήσουμε όταν προβαίνουμε στην πράξη.

Ποιος όμως είναι ο τρόπος να φτάσουμε στην αφαιρετικότητα;

Ο τρόπος είναι η λεπτομερής και συνεχής παρατήρηση των πράξεων μέχρι να «προδώσουν την αφαιρετικότητά τους». Οι μέθοδοι που θα χρησιμοποιήσω είναι δύο τύπων:

ΜΕΘΟΔΟΣ Α / Υποθετικοί διάλογοι: Η χρησιμοποίηση της επαγωγικής – πλατωνικής – μεθόδου, με συνεχείς ερωτήσεις που αποσκοπούν να ανακαλύψουν τα βαθύτερα κίνητρα μιας πράξης.

ΜΕΘΟΔΟΣ Β / Μοντέλο οντολογικής διερεύνησης: Σύμφωνα με τη μέθοδο αυτή χρησιμοποιείται μία φόρμα με την οποία αξιολογείται κάθε ΜοΑπ ως εξής:

1. δίνεται ένας διακριτός τίτλος στο ΜοΑπ.
2. το ΜοΑπ περιγράφεται μορφολογικά και γίνεται ανάλυση του υλικού προέλευσης
3. αξιολογούνται τα ιδιαίτερα μορφολογικά χαρακτηριστικά του ΜοΑπ.
4. αναφέρονται οι δυνατότητες παραπέρα αξιοποίησης και
5. με βάση τα πιο πάνω το ΜοΑπ βαθμολογείται στην κλίμακα του 10

ΜΕΘΟΔΟΣ Γ / Η οντολογική διερεύνηση της αφαιρετικότητας: Η ενδεδειγμένη, αναλυτική και διεισδυτική παρατήρηση μιας διαδικασίας μέσω της διάσπασής της στα απλούστερα τμήματα που μπορεί να είναι πιο εμφανή και εξηγήσιμα. Μπορεί να μην είναι εμφανής η αφαιρετικότητα μιας πράξης αν την δούμε συνολικά, όμως μπορεί να μας αποκαλυφθεί πιο εύκολα αν την ‘τεμαχίσουμε’ σε διακριτές περιοχές παρατήρησης που τις ονομάζω αυθαίρετα υποπράξεις. Όσο απλούστερες και πιο διακριτές είναι αυτές οι περιοχές τόσο πιο εύκολα θα μπορέσουμε να τις διακρίνουμε. Σχηματικά θα μπορούσαν αυτές οι μέθοδοι να αποδοθούν με το παρακάτω σχεδιάγραμμα:

ΠΡΑΞΗ

Μέθοδος Α
Υποθετικοί
διάλογοι

Μέθοδος Β
Μοντέλο
οντολογικής
διερεύνησης

Μέθοδος Γ
Η οντολογική διερεύνηση της
αφαιρετικότητας

4.3.1 Μέθοδος Α / Υποθετικοί διάλογοι

Γενικά (Για τις ανάγκες μιας οντολογικής διερεύνησης των “ΜοΑπ” και των κριτηρίων αποδοχής τους ή μη, δημιουργήσα μερικούς υποθετικούς διαλόγους. (Για λόγους οικονομίας χώρου και για να μην κουράσω τον αναγνώστη θα περιοριστώ σε λίγα(8) ΜοΑπ). Σ' αυτούς τους αυτό-διαλόγους απαντάει ο υποθετικός συνομιλητής (Υ2) στα ερωτήματα που του θέτει ο υποθετικός συνομιλητής (Υ1) ο οποίος θέλει να τον οδηγήσει στην ουσία, στην αλήθεια, στα πραγματικά του κίνητρα. Στις απαντήσεις που δίνει ο υποθετικός συνομιλητής (Υ2) για ευνόητους λόγους δεν επιτρέπονται οι χαρακτηρισμοί: Μ' αρέσει, Δε μ' αρέσει, Καλό, Ωραίο, Άσχημο, Κακό, Ίσως, Μπορεί, Δεν γνωρίζω.

Υποθετικός διάλογος #1 (σχετικά με το ΜοΑπ1)



Υ1: Είναι ενδιαφέρον το εύρημα αυτό;

Υ2:Ναι, το βρίσκω ενδιαφέρον!

Υ1:Γιατί;

Υ2:Γιατί έχει κάποια καλά χαρακτηριστικά.

Υ1:Μπορείς να μου τα περιγράψεις;

Υ2:Είναι η κατεύθυνση που κοιτά, είναι ότι έχει κάποια μορφή που παραπέμπει σε άνθρωπο, γιατί το φόντο είναι γνήσιο, γιατί η μορφή έχει τόνους,...

Υ1:Μπορείς να μου εξηγήσεις γιατί έχει ενδιαφέρον το καθένα από αυτά;

Υ2:Η κατεύθυνση και η γωνία με κάνουν να αισθάνομαι πιο σίγουρος...

Υ1:Σίγουρος; Το εξηγείς; Πως συμβαίνει αυτό;

Υ2:Είναι κάποια πράγματα που δεν εξηγ...

Υ1:Δεν έχει τέτοια! Εδώ πρέπει όλα να τα εξηγήσεις!

Υ2:Κοιτάει προς τα πάνω, έχει πλαστικότητα, θυμίζει προτομή! Έχει μια στιβαρότητα δεν είναι για πέταμα...

Υ1:Εξηγείς τι σημαίνει στιβαρότητα σε αυτό το αντικείμενο;

Υ2:Τα μέρη του συνεργάζονται σωστά και δεν συγκρούονται!

Υ1:Πως είναι ενδιαφέρον επειδή θυμίζει προτομή;

Υ2:Έχουμε κάποιες παραστάσεις μέσα μας και τα πράγματα κάποιες φορές κλειδώνουν μ' αυτές...

Υ1:Άρα έχει ενδιαφέρον επειδή θυμίζει κάτι άλλο;

Υ2:Ναι, νομίζω ότι είναι μια εκδοχή.

Υ1:Ας πάμε λίγο πίσω...Τι ενδιαφέρον έχει ένα γνήσιο φόντο; Και γιατί το λες “γνήσιο”;

Υ2:Το λέω έτσι γιατί φαίνεται ότι είναι τραβηγμένο επιτόπου. Δεν είναι ένα τυχαίο φόντο, είναι το δικό του! Το γνήσιο με κάνει να αισθάνομαι πιο ήρεμος, πιο σωστός, πιο σίγουρος...

Υ1:Γιατί;

Υ2:Γιατί έχει κάτι που το γνωρίζω και δε μου προκαλεί σύγχυση!

Y1:Γιατί;

Y2:Γιατί όταν τα πράγματα είναι αναγνωρίσιμα και στη θέση τους μας προκαλούν ευεξία...

Y1:Γιατί οι τόνοι κάνουν τη μορφή ενδιαφέρουσα;

Y2:Δεν ξέρω, ίσως γιατί δίνουν την ψευδαίσθηση του όγκου.

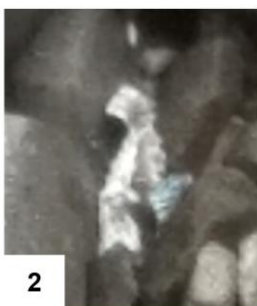
Y1:Γιατί κάτι που φαίνεται ογκηρό έχει ενδιαφέρον;

Y2:Γιατί μας θυμίζει τον πραγματικό κόσμο των 3 διαστάσεων. Όταν κάτι αισθανόμαστε ότι μπορούμε να το ψαχουλεύσουμε μας δίνει μια οικεία αίσθηση και μας αρέσει!

Y1:Ότι παραπέμπει σε άνθρωπο το κάνει πιο ενδιαφέρον;

Y2:Ναι, αυτό συμβαίνει ασυναίσθητα.

Υποθετικός διάλογος #2



Y1:Μπορούμε να μιλήσουμε τώρα γι' αυτό το αντικείμενο;

Y2:Ναι, μπορούμε.

Y1:Σου φαίνεται ενδιαφέρον;

Y2:Όχι, δεν νομίζω!

Y1:Γιατί; Το εξηγείς;

Y2:Δεν περιέχει αρκετά στοιχεία που να με κάνουν να το αγαπήσω, μου φαίνεται μακρινό και φευγαλαίο...

Y1:Γιατί κάτι που μας φαίνεται μακρινό και φευγαλαίο δεν το αγαπάμε;

Y2:Γιατί δεν μας δίνει τον τρόπο να το κάνουμε!

Y1:Τι εννοείς "δίνει τον τρόπο;"

Y2:Είναι αρκετά μοναχικό!

Y1:Δεν το αγαπάς επειδή είναι αρκετά μοναχικό;

Y2:Ίσως...

Y1:Εννοείς τη φωτογραφία του ή το ίδιο;

Y2:Θεωρώ ότι η φωτογραφία δεν το παρουσιάζει σωστά.

Y1:Πότε μια φωτογραφία δεν παρουσιάζει κάτι σωστά;

Y2:Όταν δεν βλέπουμε αυτό που θέλει να μας δείξει.

Y1:Τι εννοείς βλέπουμε;

Y2:Εννοώ ότι για να αντιληφθούμε ένα πράγμα όπως υφίσταται πρέπει η φωτογραφία να είναι πολύ σωστή.

Y1:Πως υφίσταται ένα πράγμα;

Y2:Έτσι όπως το αντιλαμβανόμαστε στο κόσμο των αντικειμένων. Σαν τρισδιάστατο αντικείμενο που υπάρχει ταυτόχρονα από παντού. Θα ήθελα μια φωτογραφία που να το δείχνει ακριβώς έτσι!

Y1:Από αυτό που βλέπεις στη φωτογραφία...ποια είναι η εντύπωσή σου για το αντικείμενο αυτό; Ποιο τύπο σου βγάζει;

Y2:Μου δείχνει μια συγκεχυμένη μορφή που δεν έχει συνοχή.

Y1:Τι εννοείς;

Y2:Ότι παρεμβάλλονται κενά που τη διασπούν σε μέρη.

Y1:Γιατί αυτό είναι λάθος;

Y2:Ίσως γιατί μου δίνει μια αίσθηση ανικανότητας. Ότι δεν καταφέρνει να σταθεί με αξιοπρέπεια.

Y1:Τι εννοείς;

Y2:Εννοώ ότι για να δούμε κάτι και να αισθανθούμε καλά πρέπει αυτό να δίνει μια στιβαρότητα, ότι δεν παραπαίει!

Υποθετικός διάλογος #3



Y1:Τι συμβαίνει με το 3 αντικείμενο; Το βρίσκεις ενδιαφέρον;

Y2:Είμαι λιγάκι διχασμένος...από τη μια έχει κάποια ενδιαφέροντα στοιχεία...

Y1:Όπως;

Y2:Το χρώμα, το υλικό, το σχήμα...

Y1:Τα εξηγείς λίγο καλύτερα;

Y2:Έχει ενδιαφέρουσα διχρωμία, πράσινο – άσπρο. Το σχήμα δεν έχει κάτι που να το κάνει να ξεχωρίζει...

Y1:Δηλαδή;

Y2:Δεν παίρνει κατά τη γνώμη μου κάποια κατεύθυνση. Δεν παραπέμπει σε κάτι παρά μόνο στον εαυτό του.

Y1:Γιατί αυτό είναι λάθος;

Y2:Γιατί το αντιλαμβάνομαι διακοσμητικά, σαν χρωματικές κηλίδες και όχι...

Y1:Πρέπει απαραίτητα κάτι να μας παραπέμπει σε κάτι; Δεν μπορεί να είναι ένα αφηρημένο σχήμα;

Y2:Μπορεί, όμως δεν ταυτίζομαι με κάτι τέτοιο.

Y1:Το υλικό;

Y2:Το υλικό είναι αυτό που το κάνει περισσότερο ενδιαφέρον από όλα τα παραπάνω.

Y1:Το εξηγείς;

Y2:Είναι ζωντανό, λαμπερό, φαίνεται σύγχρονο.

Y1:Γιατί έχει ενδιαφέρον ως “σύγχρονο”; Τι το κάνει να φαίνεται σύγχρονο;

Y2:Η ποιότητά του, είναι νέας γενιάς.

Y1:Ότι είναι σύγχρονο πρέπει να μας αρέσει;

Y2:Ό,τι είναι σύγχρονο μας δημιουργεί μια ικανοποίηση, μια δύναμη.

Y1:Γιατί το πιστεύεις;

Y2:Γιατί θέλουμε να αισθανόμαστε έτσι. Ότι τα πράγματα εξελίσσονται.

Y1:Τελικά στο σύνολό του το αντικείμενο δεν σε ενδιαφέρει;

Υ2:Ναι, πιστεύω ότι μου είναι αδιάφορο.

Υποθετικός διάλογος #4



Υ1:Πως σου φαίνεται το αντικείμενο 4;

Υ2:Το βρίσκω ιδιαίτερα ενδιαφέρον!

Υ1:Ωραία! Μπορείς να το εξηγήσεις;

Υ2:Έχει πολύ ενδιαφέρον σχέδιο, το υλικό του είναι απόλυτα συμβατό με τη μορφή. Δηλαδή μορφή και περιεχόμενο ταιριάζουν τέλεια!

Υ1:Το εξηγείς;

Υ2:Είναι ένα αδιαίρετο σύνολο! Οι τόνοι είναι πολύ πειστικοί...

Υ1:Τι είναι "αδιαίρετο σύνολο" και από που το αντλεις;

Υ2:Όταν αυτό που θέλει να φαίνεται είναι απόλυτα κατανοητό.

Υ1:Τι εννοείς;

Υ2:Ότι δεν του λείπει τίποτα, δεν ξέρω πως να το εξηγήσω...

Υ1:Όμως πρέπει!

Υ2:Είναι κάποιες φορές που τα πράγματα είναι όπως θα τα θέλαμε να είναι. Να αισθανόμαστε μια πληρότητα όταν τα βλέπουμε! Έτσι νοιώθω μ' αυτό το αντικείμενο!

Υ1:Γιατί λες ότι "δεν του λείπει τίποτα";

Υ2:Γιατί αν είχε κάτι επιπλέον δεν θα ήταν τόσο ενδιαφέρον, θα χαλούσε.

Υ1:Γιατί τι θα έχανε;

Υ2:Θα έχανε αυτή την αρμονία, αυτή τη θετικότητα. Το σωστό. Επίσης αν μου έλεγε κάποιος να αφαιρέσω κάτι δεν θα ήξερα τι να ήταν αυτό!

Υ1:Και για το φόντο τι έχεις να πεις;

Υ2:Είναι απόλυτα συμβατό.

Υ1:Γιατί;

Υ2:Γιατί συμβάλει στην αρμονία της εικόνας.

Υ1:Γιατί;

Υ2:Γιατί παρέχει στη μορφή τόση αντίθεση όση της χρειάζεται για να εμφανιστεί.

Υ1:Πως συμβαίνει αυτό;

Υ2:Κατ' αρχάς είναι το αυθεντικό φόντο της μορφής. Είναι στο στοιχείο της.

Υ1:Και γιατί κάτι τέτοιο βοηθάει την εικόνα να παρουσιαστεί;

Υ2:Γιατί δεν έχει τίποτα βίαιο και εξεζητημένο. Έχει μια απλότητα και αμεσότητα...

Υ1:Κι αυτό είναι πάντα καλό;

Υ2:Σ' αυτή την περίπτωση είναι πολύ σωστό!

Υποθετικός διάλογος #11



11

Υ1:Το “ΜοΑπ”11 τι σου λέει;

Υ2:Έχει ένα περιορισμένο ενδιαφέρον.

Υ1:Το εξηγείς αυτό;

Υ2:Το “ΜοΑπ”11 προέρχεται από ανθρώπινη προσπάθεια. Δεν είναι ακριβώς ότι ένα συνηθισμένο μορφολογικό απόρριμμα.

Υ1:Που έγκειται η διαφορά;

Υ2:Είναι κάπως..ηθελημένο.

Υ1:Κι αυτό του στερεί το ενδιαφέρον;

Υ2:Ναι, χάνει κάποιο βαθμό άκκληξης και πρωτοτυπίας. Μπορεί να ξαναγίνει!

Υ1:Δηλαδή το ενδιαφέρον των συνήθων “ΜοΑπ” έγκειται στο τυχαίο και το μη επαναλαμβανόμενο;

Υ2:Ακριβώς! Η μοναδικότητά τους είναι πολύ ενδιαφέρουσα. Ξέρεις ότι με τίποτα δεν θα ξαναγίνει ένα παρόμοιο!

Υ1:Το υλικό του;

Υ2:Είναι από μάρμαρο. Σπάνιο εύρημα αλλά παρόλα αυτά όχι ενδιαφέρον. Ανήκει στην κατηγορία των “πολύτιμων”. Δεν τα συναντάς συχνά και οπωσδήποτε τα αποσπάς.

Υ1:Η μορφή;

Υ2:Η μορφή είναι αδιάφορη και αυτοαναφερόμενη.

Υ1:Γιατί ό,τι μπορεί να ξαναγίνει χάνει το ενδιαφέρον του;

Υ2:Όλο το ενδιαφέρον των “ΜοΑπ” προέρχεται από το ότι δεν γνωρίζεις πως, πότε και από ποιον φτιάχτηκαν... Αυτό τα κάνει μοναδικά, ανεπανάληπτα!

Υ1:Το μάρμαρο σε ενοχλεί;

Υ2:Ναι, δεν με ενδιαφέρει ως υλικό για τα “ΜοΑπ”. Γενικά δεν τα πάω καλά με τις πρώτες ύλες. Θέλω να έχει προηγηθεί η επεξεργασία, αυτό να αντανακλάται στο “ΜοΑπ”. Θέλω επίσης να έχει προηγηθεί κάποια χρήση τους και μετά να κατέληξαν εκεί που κατέληξαν...

Υ1:Είναι προϋπόθεση;

Υ2:Προφανώς! Ότι ήταν για κάποιο χρονικό διάστημα στην “υπηρεσία” κάποιου ή κάποιας. Οι άνθρωποι αφήνουμε ατ ίχνη μας (και δεν εννοώ το DNA) πάνω στα πράγματα που μας ανήκουν.

Υ1:Κι αυτό τα κάνει ενδιαφέροντα;

Υ2:Αυτό τα φορτίζει και τα κάνει μοναδικά. Τα μοναδικά απορρίμματα!

Υποθετικός διάλογος #18



Υ1:Πες μου για το “ΜοΑπ” 18;

Υ2:Δεν το καταλαβαίνω!

Υ1:Πως καταλαβαίνουμε κάτι;

Υ2:Από ολόκληρη την ύπαρξή του...

Υ1:Φταίει η φωτογραφία;

Υ2:Μερικώς ναι.

Υ1:Τι δεν έχει;

Υ2:Δεν μπορώ να το κατανοήσω, που σημαίνει ότι οι πληροφορίες δεν είναι επαρκείς ως προς το πως ακριβώς υφίσταται.

Υ1:Πέρα από αυτό, η μορφή του πως σου φαίνεται;

Υ2:Αδιάφορη...

Υ1:Γιατί;

Υ2:Γιατί δεν μου ξυπνάει κάτι. Δεν ταυτίζομαι...

Υ1:Γιατί;

Υ2:Προέρχεται από ένα άλλο από το δικό μου σύμπαν.

Υ1:Υπάρχουν πολλά σύμπαντα τέτοιου είδους;

Υ2:Ναι, πιστεύω άπειρα.

Υ1:Πως καταλαβαίνουμε σε ποιο σύμπαν ανήκουμε;

Υ2:Το αισθανόμαστε, μας διαπερνά! Τώρα που το ξαναβλέπω...

Υ1:Τι συμβαίνει; Άλλαξες γνώμη;

Υ2:Όχι η γνώμη μας είναι μοναδική, δεν αλλάζει. Όμως αν το δω με μια άλλη ματιά.

Υ1:Έχουμε πολλούς τρόπους να βλέπουμε;

Υ2:Φυσικά. Αυτό που συζητάμε τόση ώρα αναφέρεται κυρίως στις αισθήσεις, στις προσλαμβάνουσες. Αν όμως καθήσουμε και σκεφτούμε τα πράγματα...

Υ1:Τι σκέφτεσαι;

Υ2:Σκέφτομαι ότι ίσως το ενδιαφέρον του να είναι σε ένα άλλο επίπεδο της αντίληψης. Να περιέχεται κάτω από τη μορφή.

Υ1:Δηλαδή η μορφή είναι κάλυμμα για κάτι άλλο πιο εσωτερικό;

Υ2:Ακριβώς, είναι σαν να μας κρατάει ένα κρυφό μυστικό!

Υ1:Όπως το περιγράφεις μπορούμε να βλέπουμε και με το μυαλό!

Υ2:Ναι, με το μυαλό μας βλέπουμε άλλα πράγματα, που χρειάζονται σκέψη...

Υποθετικός διάλογος #19



Υ1: Τι πιστεύεις σχετικά με το “ΜοΑπ” 19;

Υ2: Ενδιαφέρον!

Υ1: Το εξηγείς;

Υ2: Είναι μια μορφή ενδιαφέρουσα, θυμίζει ανθρώπινη φιγούρα σε κίνηση που μάλλον κάτι κρατάει, κάτι κάνει, το υλικό του είναι αρκετά διαμορφωμένο.

Υ1: Τα αναλύεις αυτά;

Υ2: Το διαμορφωμένο υλικό δίνει μια σταθερότητα στο αποτέλεσμα.

Υ1: Ό,τι είναι σταθερό και αμετακίνητο σου αρέσει;

Υ2: Είναι ένας από τους λόγους που προτιμώ ένα “ΜοΑπ” από ένα άλλο.

Υ1: Γιατί;

Υ2: Γιατί η σταθερότητα μου θυμίζει κάτι που μπορεί να έχει αξία, ένα αντικείμενο, ένα μηχάνημα επίσης.

Υ1: Γιατί έχει αξία ένα μηχάνημα;

Υ2: Γιατί είναι οριοθετημένο μέσα στα σαφή του περιγράμματα. Γιατί επίσης είναι φτιαγμένο για να μας βοηθάει να κάνουμε κάποιες εργασίες.

Υ1: Ερχόμαστε πάλι στο “ΜοΑπ” 19: γιατί η κίνησή του του προσδίδει ενδιαφέρον; Τι είναι η κίνηση για σένα;

Υ2: Η κίνηση είναι ένας επιπλέον παράγοντας αξίας...

Υ1: Γιατί;

Υ2: Γιατί εκτός από το “Είναι κάτι” επιπλέον “κάνει κάτι”.

Υ1: Κι αυτό γιατί το βρίσκεις ενδιαφέρον;

Υ2: Γιατί προδίδει έναν μηχανισμό και οι μηχανισμοί μα κάνουν να χαιρόμαστε!

Υ1: Γιατί συμβαίνει αυτό;

Υ2: Γιατί από παιδί με γοήτευε οτιδήποτε διέθετε έναν μηχανισμό, όσο απλός κι αν ήταν...

Υ1: Σε γοητεύει ότι σε γυρίζει πίσω στην παιδικότητα;

Υ2: Υποθέτω πως ισχύει κάτι τέτοιο. Από μικρός έφτιαχνα κάποιες μηχανές...

Υ1: Βλέπεις το “ΜοΑπ” 19 σαν ένα είδος μηχανής; Γι' αυτό σου αρέσει;

Υ2: Το βλέπω σαν άνθρωπο που κινείται.

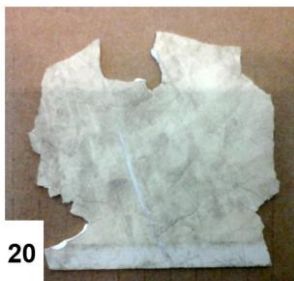
Υ1: Τι πιστεύεις για το χρωματισμό του;

Υ2: Πολύ ενδιαφέρον! Έχει περιμετρικά κάτι σαν αύρα. Είναι σαν κόντρα – φως. Τώρα όπως το βλέπω μου φαίνεται σαν να είναι δύο οι φιγούρες. Είναι σαν να υπάρχουν δύο κεφάλια.

Υ1: Αυτό το κάνει περισσότερο ενδιαφέρον;

Υ2:: Ίσως...

Υποθετικός διάλογος #20



Υ1: Ποια είναι η γνώμη σου για το “ΜοΑπ” 20;

Υ2: Έχει πολύ μεγάλο ενδιαφέρον.

Υ1: Το εξηγείς;

Υ2: Είναι από σκληρό πλαστικό, δισδιάστατο και η μορφή του παραπέμπει σε κάτι ιδιαίτερο όσο και εσωκλεισμένο καλά.

Υ1: Το σκληρό πλαστικό γιατί είναι τόσο ενδιαφέρον;

Υ2: Γιατί είναι απόλυτο!

Υ1: Δηλαδή;

Υ2: Δεν τίθεται καμμία έννοια αλλαγής. Είναι αυτό που είναι! Δεν χωρούν ανφιβολίες. Η μορφή είναι πάρα πολύ συνεπής με το όλον, το υποστηρίζει άψογα. Είναι σαν ένα προφίλ ανθρώπου που σκύβει. Αυτό το σκύψιμο είναι πολύ αρμονικό, δένει τέλεια με την πίσω(δεξιά) του όψη.

Υ1: Το εξηγείς περισσότερο;

Υ2: Σε κάποιες μορφές έχουμε την αρμονική συνύπαρξη πραγμάτων. Το υλικό, το προφίλ, το ύψος της μορφής, το σπάσιμο επάνω, το πίσω τελείωμα. Τέτοιες μορφές δημιουργούν μια καινούργια αφήγηση που τις αφορά και μόνον αυτές. Είναι κόσμοι όπως τα έργα τέχνης...

Υ1: Κόσμοι... άλλες πραγματικότητες;

Υ2: Ακριβώς. Δεν χωράνε στον υπαρκτό κόσμο των μορφών χαράζουν τον δικό τους κόσμο!

Υ1: Γίνεσαι λίγο πιο σαφής;

Υ2: Οι μορφές αυτές διανοίγουν νέες πραγματικότητες, έχουν την ικανότητα να αυτοπραγματώνονται σε κάτι εντελώς νέο όσο και ενδιαφέρον...

Υ1: Κάτι σαν φυλαχτά;

Υ2: Μπορεί να έχουν και μια τέτοια... χρησιμότητα!

4.3.2 Μέθοδος Β / Μοντέλο οντολογικής διερεύνησης

Γενικά Με την εναλλακτική ως προς τους υποθετικού διαλόγου μέθοδο αυτή, χρησιμοποιώ μία φόρμα δεδομένων με την οποία ερμηνεύω το κάθε μορφολογικό απόρριμμα (ΜοΑπ) ως εξής:

1. δίνεται ένας διακριτός τίτλος στο ΜοΑπ που το περιγράφει μορφολογικά,
2. το ΜοΑπ περιγράφεται μορφολογικά και γίνεται ανάλυση του υλικού προέλευσης,
3. αξιολογούνται τα ιδιαίτερα μορφολογικά χαρακτηριστικά του ΜοΑπ,
4. αναφέρονται οι δυνατότητες αξιοποίησης του ΜοΑπ και
5. το ΜοΑπ βαθμολογείται στην κλίμακα του 10 ώστε να γίνεται αν θέλουμε σύγκριση της αξίας των ΜοΑπ

Οντολογική διερεύνηση #13



Τίτλος: Ασιάτης

Υλικό – μορφολογικά χαρακτηριστικά: Το ΜοΑπ#13 προέρχεται από πρωτογενές υλικό, δηλαδή πριν μορφοποιηθεί ως ΜοΑπ δεν του είχε αποδοθεί κανενός είδους μορφή πλην του υλικού προέλευσης (λευκό χαρτί ή χαρτοπετσέτα). Θυμίζει κεφάλι ανθρώπου μάλλον αρσενικού γένους με χαρακτηριστικά ασιάτη και φέρει μειδίαμα. Στην αριστερή του σιαγόνα έχει ίχνη τραύματος... Έχει ένα περίεργο κόψιμο στο μπούστο που το κάνει ξεχωριστό. Τα τονικά στοιχεία τονίζουν τον τρισδιάστατο όγκο της μορφής. Έχει μια ανεπαίσθητη κίνηση, σαν να είναι αποσπασμένο από ένα σώμα σε κίνηση.

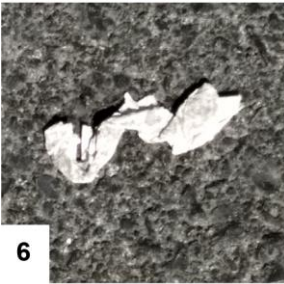
Κριτήρια αποδοχής ή απόρριψης: Αυτό που με συγκινεί σ' αυτό το "ΜοΑπ" βρίσκεται στα φυσιολογικά του χαρακτηριστικά. Η στροφή του κεφαλιού και το ελαφρό μειδίαμα που παραπέμπει σε κούρο μου δίνει μια αίσθηση αισιοδοξίας και ταυτόχρονα περιέργειας γι' αυτόν τον "άνθρωπο"...Τα ίχνη τραύματος με κάνουν να τον συμπαθήσω και να συμπάσχω μαζί του. Επίλογος.

Γενικά μου βγάζει μια παράξενη και αδιευκρίνιστη οικειότητα. Αυτές είναι που με κάνουν να το συμπαθήσω.

Δυνατότητες αξιοποίησης: Σχέδιο, πολύ καλό.

Βαθμολογία: 8

Οντολογική διερεύνηση #6



Τίτλος: W

Υλικό-μορφή: Το υλικό του είναι χαρτί (πιθανώς χαρτομάνδηλο, χαρτοπετσέτα,...)Μορφολογικά το εύρημα αυτό δεν παραπέμπει σε αναγνωρίσιμη μορφή. Μπορούμε να πούμε ότι αναπτύσσεται σε σχήμα W. Ως εκ τούτου δεν παραπέμπει και δεν αναφέρεται σε κάτι άλλο από το γράμμα W καθαυτό. Θα μπορούσαμε πιθανώς να πούμε ότι θυμίζει γλάρο που πετάει, όμως δεν είναι έντονη μια τέτοια αναπαράσταση, τα χαρακτηριστικά του γλάρου δεν επιβάλλονται. Τα πλαστικά και τονικά δεδομένα δεν είναι ιδιαίτερα έντονα, είναι μονότονα, δεν έχουν κάποια ποικιλία. Η κίνησή του δεν είναι πειστική, δεν διαφαίνεται ο μηχανισμός της. Στην ουσία δεν υπάρχει εσωτερικός μηχανισμός κίνησης, θυμίζει αντικείμενο που το πήρε ο αέρας γι' αυτό "δείχνει" ότι κινείται.

Κριτήρια αποδοχής ή απόρριψης: Δεν έχω ακόμη καταλάβει γιατί δεν μου "πάει" αυτή η μορφή. Προφανώς γιατί στο αξιολογικό μου σύστημα τη συγκρίνω με όλες τις ενδιαφέρουσες μορφές που έχω ανακαλύψει. Υφίσταται σχετικότητα προφανών. Ίσως γιατί δεν έχω κάτι παραπέρα να κάνω με το αντικείμενο αυτό. Δεν μου δίνει συνέχεια. Είναι από τα ευρήματα που μου προκαλούν αμηχανία για αδιευκρίνιστο λόγο. Η έλλειψη του μηχανισμού κίνησης είναι βασική. Γενικά, δεν διακρίνεται από εσωτερικότητα.

Δυνατότητες αξιοποίησης: Σχέδιο, μικρές

Βαθμολογία: 5



Οντολογική διερεύνηση #5

Τίτλος: Τύπος alien

Υλικό- μορφή: Το υλικό του είναι μάλλον λάστιχο, ίσως προέρχεται από σκασμένο λάστιχο αυτοκινητού. Είναι αρκετά πακτωμένο μορφολογικά και δεν αλλάζει. Το “ΜοΑπ”5 έχει μια διφορούμενη αναπαραστατική τάση. Από τη μία θυμίζει κάποιο τύπο έμβιου όντος (σκουλήκι,...), από την άλλη ανήκει στα “ΜοΑπ” που δεν αναπαριστούν κάτι αλλά αυτοαναφέρονται. Η αξονική του δομή του δίνει κάποια συμμετρικότητα που παραπέμπει όντως σε είδος του οργανικού βασιλείου. Η έλλειψη επιπλέον επεξηγηματικών χαρακτηριστικών με φέρνει σε αμηχανία ως προς αυτό. Ίσως να μπορούσα να το κατατάξω στην κατηγορία των alien μορφών. Κάτι που μπορεί να “ζει” σε άλλους τόπους...Διαθέτει επίσης ενδιαφέροντα κινησιολογικά χαρακτηριστικά.

Κριτήρια αποδοχής ή απόρριψης: Το “ΜοΑπ”5 είναι ένα αντικείμενο που θα το χαρακτήριζα μέτριο από πλευράς ενδιαφέροντος. Οι λόγοι είναι πολλοί ίσως ο πιο σημαντικός να είναι η διφορούμενη τάση του. Αυτό στερεί τη δυναμική από τον χαρακτήρα του. Τα κινητικά του προσόντα δεν είναι αρκετά για να διακριθεί. Είναι μια μορφή που χαρακτηρίζεται από μια εσωστρέφεια της μετριότητας. Η -έστω αδύναμη- τάση προς |alien κρίνεται ενδιαφέρουσα.

Δυνατότητες αξιοποίησης: Μικρές για γλυπτική
Βαθμολογία: 5

Οντολογική διερεύνηση #8



Τίτλος: Φυτόζωο

Υλικό – μορφή: Το “ΜοΑπ”8 είναι ένα σπάνιο “ΜοΑπ”, γιατί είναι φυτικό και μάλιστα φυτό εν ζωή και όχι ξερό απόρριμμα. Δεν θυμάμαι να συλλέγω άλλο απόρριμμα τέτοιου είδους. (στη ουσία δεν πρόκειται βέβαια για απόρριμμα αφού ούτε προέκυψε από μια τυχαία καταστροφή ούτε το πέταξε κάποιος. Η μορφή του και η κίνησή του με παρεκίνησαν να το φωτογραφίσω. Η στάση του είναι στην κυριολεξία “ζωικής προέλευσης”! Πολύ εύκολα θα το νόμιζες για κάποιο έντομο. Είναι αυτή η ιδιαίτερη ικανότητα και τάση που έχουν το φυτικό και το ζωικό βασίλειο να μοιάσουν, να παραλαχθούν! Έχει εντυπωσιακή κίνηση και δτρέψη του “κεφαλιού”. Το ότι βέβαια δεν είναι κατ' ουσίαν “ΜοΑπ” του στερεί από το ενδιαφέρον των υπολοίπων (Θραυσματικότητα, τυχαιότητα, ανθρώπινη παρέμβαση,...)

Κριτήρια αξιολόγησης: Παρά το ότι είναι ένα πολύ ενδιαφέρον εύρημα (σπάνιο, φυτικό-ζωικό, κλπ) δεν αξιολογείται στα σημαντικά γιατί είναι ουσιαστικά, εκτός...θέματος.

Δυνατότητες αξιοποίησης: Μικρές για γλυπτική.
Βαθμολογία: 6



Οντολογική διερεύνηση #7

Τίτλος: Βάτραχος

Υλικό-μορφή: Δεν είμαι πολύ σίγουρος για το υλικό του “ΜοΑπ”7. Ίσως πρόκειται για υλικό συσκευασίας αν κρίνω από την γυαλάδα και το κόκκινο χρώμα. Μορφολογικά ανήκει στην κατηγορία που θυμίζει ζωικό βασίλειο. Έχει έντονα τα χαρακτηριστικά του βατράχου. Έχει δομή κεφαλιού με τα μάτια στο επάνω μέρος όπως του βατράχου. Έχει κίνηση σαν ριγμένο στο πλάι - ζωντανό μάλλον. Έχει στόμα ανοικτό σαν να θέλει να “χάψει” ένα έντομο.

Κριτήρια αξιολόγησης: Η δυνατή “έκφραση” και η κίνηση το κάνουν ένα σημαντικό εύρημα. Όλο μαζί αποπνέει οργανικότητα και το “βλέμμα” του είναι έντονο. Στα πλην τα όχι και τόσο ξεκάθαρα όρια που σε αφήνουν με μια αίσθηση ανικανοποίητου.

Δυνατότητες αξιοποίησης: Σχέδιο

Βαθμολογία: 8



Οντολογική διερεύνηση #21

Τίτλος: Αριστοκράτης

Υλικό-μορφή: Το “ΜοΑπ”21 είναι από χαρτί. Έχει μια υπόλευκη χρωματική χροιά και το ‘ριό του δεν είναι οξύ (μάλλον είναι κάπως χνουδωτό). Η εμφάνισή του είναι αυτή ενός άνδρα ευκατάστατου που έχει το κεφάλι του “κορδωμένο”. Δείχνει δυνατός και σίγουρος. Το “σώμα” δεν ξεχωρίζει από το κεφάλι είναι σαν συνέχειά του. Ο “λαιμός” του είναι πολύ δυνατός. Το όλο κόψιμο θυμίζει πολύ αρχαία προτομή, ίσως και ...στήλη.

Κριτήρια αξιολόγησης: Είναι πολύ χαρακτηρισμένο με μια εντύπωση που δεν αποχωρίζεται εύκολα. Έχει δορικότητα – αυστηρότητα που δεν σου αφήνει και πολλά περιθώρια να αντιδράσεις. Δίνει κάποιες σχεδιαστικές αφορμές αλλά όχι έντονες.

Δυνατότητες αξιοποίησης: Σχέδιο
Βαθμολογία: 7

Οντολογική διερεύνηση #25



Τίτλος: Παιδί από την Αφρική

Υλικό, μορφή: Το υλικό του “ΜοΑπ”25 είναι σκληρό πλαστικό. Στην πραγματικότητα αυτο το “ΜοΑπ” μαρτυρά την καταγωγή του η οποία είναι ένα είδος χτένας, ή ένα εξάρτημα που δεν ξέρουμε από που προέρχεται. Είναι πάντως ένα διαμορφωμένο αντικείμενο με σαφή χρήση που έσπασε. Το χρώμα του είναι μαύρο και καθώς τα χτένια μοιάζουν με πλευρά σκελετωμένα είναι σαν ένα πεινασμένο παιδί από τη Μαύρη Ήπειρο. Τα χαρακτηριστικά του “προσώπου” του είναι ταιριασμένα με έναν εκπληκτικό τρόπο ώστε να γίνεται πιστευτό σαν τέτοιο.

Κριτήρια αξιολόγησης: Ο συνδυασμός του σκληρού και άκαμπτου πλαστικού που το περιβάλλει με μία στιβαρότητα και θετικότητα με την τελειότητα και την συνέπεια της φυσιογνωμίας το κάνουν ένα αξεπέραστο εύρημα, από τα καλύτερα της συλλογής μου. Ανήκει σε έναν τύπο τάματος ή ακόμα σαν να προέρχεται από τελετές μαγείας.

Δυνατότητες αξιοποίησης: Προσφέρεται για γλυπτική.

Βαθμολογία: 10

Οντολογική διερεύνηση #35



Τίτλος: Σκουλήκι

Υλικό-προέλευση: Το “ΜοΑπ”35 είναι πολύ εμφανές ότι είναι ένα γάντζος με ελατήριο ασφαλείας. Το σχήμα του είναι ατόφιο, δεν έχει καθόλου αλλοιωθεί. Το υλικό του είναι μέταλλο (σίδηρο ή σκληρό αλουμίνιο). Ο τρόπος που έχει πακτωθεί μαζί με το χώμα και το τμήμα από συρματόσχοινο το κάνει να αποκτά κάποια μορφολογικά χαρακτηριστικά και θυμίζει κουλουριασμένο σκουλήκι.

Κριτήρια αξιολόγησης: Το “ΜοΑπ”35 ανήκει στην κατηγορία των ευρημάτων με το λιγότερο ενδιαφέρον. Αυτό γιατί είναι απόλυτα αναγνωρίσιμο και δεν έχει υποστεί καμιά ουσιαστική αλοιώση στο σχήμα του. Δεν προκαλεί κανένα συνειρμό και δεν βοηθάει τη φαντασία να κάνει

αφηγήσεις. Όποιες αφηγήσεις παραχθούν θα έχουν σαν δεδομένη την προέλευσή του που θα παραμένει πάντοτε ενεργή μυθοπλαστικά.

Δυνατότητες αξιοποίησης: Πολύ μικρές

Βαθμολογία: 3

Οντολογική διερεύνηση #42



Τίτλος: Παιδί που βαδίζει σκυφτό

Υλικό-προέλευση-μορφή: Το “ΜοΑπ”42 είναι από πρωτογενές – άμορφο υλικό (αλουμινόχαρτο). Η “ζωή” του μορφολογικά ξεκινά με την σύνθλιψη του αλουμινόχαρτου, πριν από αυτό δεν είχε διαμορφωθεί κατά κανέναν τρόπο. Εμφανώς πρόκειται για την αναπαράσταση ενός παιδιού-αυτό συνάγεται από τις αναλογίες του-που περπατάει. Η κίνησή του είναι πολύ σωστή και ταιριάζει αρμονικά με τη σκυφτή μορφή. Η τονικότητα παρουσιάζει μια διάχυση από κάτω (σκούρο) προς τα επάνω (ανοιχτό) και προσθέτει στη μορφή βαρύτητα. Είναι πολύ ενδιαφέρων ο χαρακτήρας του παιδιού που δείχνει να βαδίζει ανάμελο αλλά και προβληματισμένο.

Κριτήρια αξιολόγησης: Το “ΜοΑπ”42 ανήκει στη μεγάλη κατηγορία αυτών που προέρχονται από πρωτογενή υλικά(αλουμίνιο, χαρτί, ...). Αυτά τα χαρακτηρίζει η δυνατή πλαστικότητα και η “σχεδιαστική” αρτιότητα. Η ομοιογένεια του υλικού τα ενοποιεί ενώ ταυτόχρονα δημιουργεί τονικότητες πολύ ενδιαφέρουσες. Είναι άρτιο θεματολογικά και αφηγηματικά.

Δυνατότητες αξιοποίησης: Τεράστιες σχεδιαστικές.

Βαθμολογία: 10

Οντολογική διερεύνηση #45



Τίτλος: Μπότα

Υλικό-προέλευση: Το “ΜοΑπ”45 είναι από σκληρό μαύρο πλαστικό. Η προέλευσή του δεν είναι σίγουρη. Προφανώς είναι τμήμα μεγαλύτερου εξαρτήματος, ίσως στηρίγματος συσκευασίας.

Μορφή: Δεν έχει έντονα μορφολογικά χαρακτηριστικά, δεν παραπέμπει σε οργανική μορφή.

Είναι περισσότερο ένα σχήμα αφηρημένο και γεωμετρικό. Η πλησιέστερή του συγγένεια μορφολογικά είναι η μπότα. Ως γεωμετρικό σχήμα έχει ως κορμό ένα μεγάλο στοιχείο ορθογώνιο το οποίο διαπερνάται κάθετα από ένα μικρότερο σχήμα τριγωνικής διατομής.

Κριτήρια αξιολόγησης: Πρόκειται για ένα σχήμα που αυτοαναφέρεται γι' αυτό δεν προσφέρεται για επιπλέον συσχετισμούς. Η τάση του είναι να γίνεται αστείο σχηματίζοντας στο κάτω μέρος κάτι σαν μειδίαμα. Στα συν του είναι το υλικό που σαν αμετάβλητο που είναι προκαλεί το συναίσθημα της ασφάλειας και σταθερότητας.

Δυνατότητες αξιοποίησης: Μέτριες για αφηρημένη φόρμα.

Βαθμολογία: 5

Οντολογική διερεύνηση #27



Τίτλος: Σκαρί

Υλικό-προέλευση: Το υλικό του είναι το σκληρό πλαστικό. Προέρχεται από κάποιο επεξεργασμένο αντικείμενο άγνωστης χρήσης. Το μαρτυρά η κανονικότητα της καμπύλης στο δεξιό του άκρο. Τα υπόλοιπα μέρη είναι εντελώς κατεστραμμένα και δεν προδίδουν την καταγωγή τους.

Μορφή: Το σχήμα τείνει να γίνει αφηρημένο με μια μικρή τάση να θυμίζει καρίνα πλοίου. Η καμπυλότητα του δεξιού άκρου σταματάει απότομα στο αριστερό μέρος του σχήματος. Αυτό του προσδίδει ένα ενδιαφέρον με την ασυμμετρία του.

Κριτήρια αξιολόγησης: Βρίσκω ενδιαφέρον το "ΜοΑπ"27. Η σύνθεσή του χαρακτηρίζεται από πρωτοτυπία με κανονικότητες και εντάσεις. Η έλλειψη συγκεκριμένης μορφοπλαστικής κατεύθυνσης του δίνει μια ελευθερία στην ανάγνωση.

Δυνατότητες αξιοποίησης: Αρκετές για αφηρημένο φορμαλισμό

Βαθμολογία: 7

Οντολογική διερεύνηση #47



Τίτλος: Κουκουβάγια

Υλικό - προέλευση: Το “ΜοΑπ”47 είναι φτιαγμένο από σκληρό πλαστικό χρώματος μπλε. Προέρχεται από σπάσιμο κάποιου παιχνιδιού προφανώς αν κρίνω και από το έντονο χρώμα του.

Μορφή: Έχει περιμετρικά ακανόνιστο σχήμα που εσωκλείει δύο μεγάλους κι έναν μικρό κύκλο. Οι δύο μεγάλοι αναπτύσσονται εκατέρωθεν του μικρού και φέρουν από έναν ομόκεντρο κύκλο έκαστος. Το όλο σχήμα διακρίνεται από επιπεδικότητα και δεν διαθέτει πλαστικές αξίες.

Κριτήρια αξιολόγησης: Το “ΜοΑπ”47 θεωρείται ένα σχήμα μέτριας αξίας. Αυτό έγκειται στο γεγονός ότι τα μορφοπλαστικά του χαρακτηριστικά είναι ιδιαίτερα έντονα και εμφανή χωρίς να αφήνουν περιθώρια για συμπαραδηλώσεις. Έχει μια πολύ σταθερή μορφή που εντυπώνεται κι αυτό είναι όλο.

Μειονεκτήματα: Σταθερή, εμφανής μορφή χωρίς συμπαραδηλώσεις.

Δυνατότητες αξιοποίησης: Όχι ιδιαίτερες

Βαθμολογία: 5

4.3.3 Μέθοδος Γ / Η οντολογική διερεύνηση της αφαιρετικότητας

Γενικά Σύμφωνα με αυτή τη μέθοδο, η πράξη διαιρείται-αναλύεται σε περισσότερες υποπράξεις οι οποίες, λόγω της ευκρίνειας και απλότητάς τους είναι πιο ξεκάθαρες ως προς τα κίνητρα και μας οδηγούν ευκολότερα στην αφαιρετικότητά τους. Η σύνθεση αυτών των επιμέρους αφαιρετικοτήτων μας οδηγεί στην αφαιρετικότητα της σύνθετης αρχικής πράξης.



Στον πυρήνα της κύριας πράξης βρίσκεται η αφαιρετικότητά της, την οποία προσεγγίζουμε μέσω της σύνθεσης των αφαιρετικοτήτων των υποπράξεων Α, Β και Γ.

Στο μέρος αυτό της έρευνας, δηλαδή της «διαίρεσης της κύριας πράξης σε υποπράξεις με σκοπό να ανακαλυφτεί η αφαιρετικότητά της» θα διερευνήσω τις εξής πρακτικές:

Σχέδιο, χαρτογράφηση (Τα μονοπάτια των Σκουπιδιών) ,η απόφαση “να το μαζέψω”, επαναλαμβανόμενες θεματολογίες (αετώματα), ημερολόγια σκουπιδιών, αποκαταστάσεις

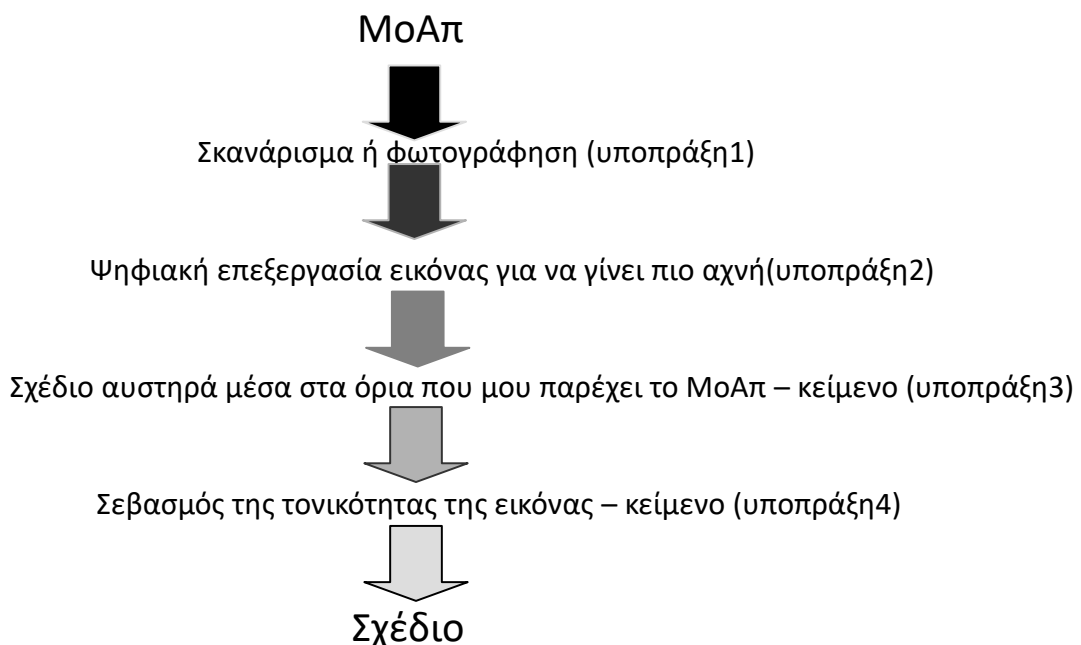
4.3.3.α Σχέδιο

Περιγραφή Τα σχέδια είναι έργα που προέρχονται από τα ΜοΑπ. Πρόκειται για σχέδια σε χαρτί φωτοτυπικό(A4) με μολύβι (σελ. 127). Τα σχέδια συνοδεύονται ενίοτε και από φράσεις, που βρίσκονται περίξ αυτών. Οι φράσεις αυτές, άλλοτε είναι επεξηγηματικές για τα σχέδια(κυρίως για τον μηχανισμό τους) και άλλοτε μεταφέρουν τις σκέψεις που μου έρχονται ταυτόχρονα με τη διαδικασία της σχεδίασης. Δεν κάνουν όλα τα είδη ΜοΑπ για το σκοπό αυτό. Μόνο τα μορφολογικά απορρίμματα από χαρτί ή αλουμίνιο (αλουμινόχαρτο) έχουν σχεδιαστικές αρετές. Αυτό συμβαίνει κυρίως γιατί η ομοιομορφία του υλικού με την καταστροφή παίρνει μορφές(περιγράμματα) και αποκτά τόνικότητες που βοηθούν στη σχεδίαση. **Διαδικασία σχεδίασης:** Για να σχεδιάσω ένα ΜοΑπ πρέπει πρώτα ή να το **σκανάρω** ή να το **φωτογραφήσω**. Όταν το έχω σε ψηφιακή πλέον μορφή στον υπολογιστή, το επεξεργάζομαι τονικά ώστε να γίνει πολύ αχνό και να επιτρέπει να γίνουν επάνω του σχεδιαστικές επεμβάσεις. Όταν σχεδιάζω ένα ΜοΑπ ξέρω ότι πρέπει οπωσδήποτε να αποφύγω να βγω έξω από τα **όρια** που εκείνο μου καθορίζει. Επιπλέον γνωρίζω ότι πρέπει να σεβαστώ τους **τόνους** που εκείνο μου παρέχει. Επ' ουδενί δεν πρέπει να ακολουθήσω δικούς μου δρόμους!

Η αφαιρετικότητα της πράξης της σχεδίασης των ΜοΑπ.

Η πράξη της σχεδίασης των ΜοΑπ συνιστά μια σύνθετη διαδικασία. Το αποτέλεσμά της είναι – σχεδόν πάντα- ένας συνδυασμός εικόνας και λόγου. Για να καταφέρω να αντιληφθώ την αφαιρετικότητά της θα την διαιρέσω σε υποπράξεις. Η αφαιρετικότητα κάθε υποπράξης θα με οδηγήσει στην αφαιρετικότητα της κύριας πράξης.

Διαγραμματικά η πράξη του σχεδίου των ΜοΑπ με τις υποπράξεις της



Διερεύνηση της αφαιρετικότητας των υποπράξεων του σχεδίου

1. Υποπράξη 1: Όταν σκανάρω ή φωτογραφίζω Ένα ΜοΑπ ο κυριότερος λόγος της πράξης μου είναι η ανάγκη μου να το αποτυπώσω και κατά κάποιον τρόπο να το “διασώσω” από τυχόν απώλεια. Το ψηφιακό αρχείο είναι ο ευκολότερος τρόπος να διατηρήσεις μία εικόνα. Με το σκανάρισμα αποφεύγεται η γωνία θέασης, οπότε το αποτέλεσμα δεν υπόκειται σε τέτοιου είδους αποφάσεις. Το σκάνερ είναι ένα μηχάνημα που ψηφιοποιεί την εικόνα σε πίξελς.
Αφαιρετικότητα της υποπράξης. Χωρίς αισθητικού τύπου αποφάσεις γίνεται αποτύπωση του αντικειμένου. Η ψηφιακή εικόνα που προκύπτει δίνει περαιτέρω δυνατότητες επεξεργασίας. Διαμεσολάβηση του μηχανήματος.
2. Υποπράξη 2: Με τον τρόπο αυτό “ρίχνω” τονικά την εικόνα χωρίς να χάνω το θέμα της. Έτσι μπορώ να δω περισσότερο ανά το θέμα στην ουσία του σα να μισοκλείνω τα μάτια ή σα να απομακρύνομαι από αυτό.
Αφαιρετικότητα της υποπράξης. Με το δεύτερο αυτό βήμα αποστασιοποιούμαι όλο και περισσότερο από την αρχική εικόνα, γίνομαι περισσότερο θεατής. Διαμεσολάβηση του μηχανήματος.
3. Υποπράξη 3: Όταν αρχίζω να σχεδιάζω δεν γνωρίζω ποιο θα είναι το αποτέλεσμα. Το μολύβι κινείται προσεκτικά πάνω στις αχνές γραμμές της σκαναρισμένης εικόνας. Το ΜοΑπ είναι συνεχώς παρόν, δεν πρέπει να το ξεχάσω αυτό.
Αφαιρετικότητα της υποπράξης. Βήμα- βήμα κινούμαι προς κάτι που βρίσκεται εκεί. Η μορφή προβάλλει χωρίς να βιάζω καταστάσεις. Ξέρω ότι θα τη συναντήσω κατά πάσα πιθανότητα.
4. Υποπράξη 4: Με το μολύβι γράφω συνεχώς τόνους σαν να κινούμαι μεθοδικά προς κάτι που είναι ανπόφευκτο να συμβεί. Σαν να αφήνομαι σε ένα κύμα που με πάει. Δεν θέλω τίποτα.
Αφαιρετικότητα της υποπράξης. Είναι ωραίο να αφήνεσαι να σε πάνε.
5. Υποπράξη 3,4: Κείμενο. Με τη γραφή είναι παρόν ο λόγος. Εικόνα και λόγος κινούνται παράλληλα, ανατροφοδοτούνται.
Αφαιρετικότητα της υποπράξης. Δεν θα αποχωριστούν ποτέ πια.

Σύνθεση των αφαιρετικοτήτων των υποπράξεων του σχεδίου. Αφαιρετικότητα της πράξης του σχεδίου.

Χωρίς να υπάρχει πρόθεση για κάποιο συγκεκριμένο αποτέλεσμα, μηχανικά μέσω της διαμεσολάβησης του μηχανήματος κινούμαι προς κάτι που δεν ελέγχω. Το κείμενο βοηθά στην προσπάθεια.

4.3.3.β Τα μονοπάτια των σκουπιδιών [\(Δες το χάρτη\)](#)

Περιγραφή. Τοποθετώ στον χάρτη τις φωτογραφίες των απορριμμάτων στο ακριβές σημείο εύρεσής τους με βάση το GPS της λήψης τους (σελ. 126). Αυτή είναι μια εφαρμογή που παρέχεται από την google maps. Κάθε φωτογραφία κατά τη λήψη της συνοδεύεται από την ακριβή θέση λήψης της (GPS). Οι “πινέζες” σηματοδοτούν τις περιοχές με τις λήψεις, δημιουργώντας πυκνώσεις και αραιώσεις πάνω στον χάρτη. Έτσι οπτικοποιούν τις περιοχές με το μεγαλύτερο ενδιαφέρον. Ο θεατής με μια ματιά διαμορφώνει αντίληψη της διαδικασίας συλλογής και φωτογράφισης απορριμμάτων. Όσο αυξάνεται το δείγμα των λήψεων τόσο διαμορφώνονται κάποια συμπεράσματα σχετικά με το είδος, την πυκνότητα, τις διαδρομές, το ενδιαφέρον.

Διαίρεση της πράξης “Τα μονοπάτια των σκουπιδιών” σε υποπράξεις.

Η πράξη της χαρτογράφησης μπορεί να διαιρεθεί στις εξής υποπράξεις:

- Φωτογράφιση με το κινητό τηλέφωνο στο σημείο εύρεσης με ενεργοποίηση της εφαρμογής GPS(υποπράξη 1)
- Τοποθέτηση “πινεζών” στο χάρτη χρησιμοποιώντας την εφαρμογή GPS(υποπράξη 2)
- Σχηματοποίηση της ζώνης ενδιαφέροντος (υποπράξη 3)

Διερεύνηση της αφαιρετικότητας των υποπράξεων της πράξης “Τα μονοπάτια των σκουπιδιών”

1. Υποπράξη 1: Η διαδικασία της φωτογράφισης στο σημείο εύρεσης είναι απλή. Πρέπει μόνο να ενεργοποιηθεί η εφαρμογή |GPS για να εντοπιστεί ακριβώς το σημείο.

Αφαιρετικότητα υποπράξης 1: Μια διαδικασία εμμονής και επανάληψης. Μια επιτελεστική πράξη στο δημόσιο χώρο.

2. Υποπράξη 2: Η τοποθέτηση “πινεζών” στο χάρτη είναι μια διαδικασία δημοσιοποίησης του ιδιωτικού στο δημόσιο. Υπάρχει η δυνατότητα αυτή η επιλογή να κοινοποιηθεί στον γενικό χάρτη ή να παραμείνει στη διάθεση του ιδιώτη (αυτό που κάνω).

Αφαιρετικότητα υποπράξης 2: Ιδιωτικό και δημόσιο. Οικειοποίηση δυνατότητας εφαρμογών.

3. Υποπράξη 3: Η σχηματοποίηση δίνει τη μεγάλη εικόνα. Τώρα το ιδιωτικό “καταλαμβάνει” μια ευρύτερη περιοχή στο χάρτη.

Αφαιρετικότητα υποπράξης 3: Η μεγάλη εικόνα, η δυνατότητα να δημιουργείς τις δικές σου περιφέρειες.

Σύνθεση των αφαιρετικότητων των υποπράξεων της πράξης “Τα μονοπάτια των σκουπιδιών”.

Αφαιρετικότητα της πράξης “Τα μονοπάτια των σκουπιδιών”:

Μια έμμονη διαδικασία ώστε να τοποθετηθεί το ιδιωτικό στο δημόσιο.

4.3.3.γ Η επιλογή “να το μαζέψω”

Περιγραφή Όταν κινείται κάποιος άνθρωπος στο δημόσιο χώρο, χάνει ένα μεγάλο μέρος της ιδιωτικότητάς του. Οι κινήσεις, η παρουσία, η διαδρομή είναι ένας τρόπος να δημοσιοποιηθεί, να ενσωματωθεί σε ένα μεγαλύτερο σύνολο. Με την επιλογή “να το μαζέψω”, το ιδιωτικό τείνει να επιβληθεί στο δημόσιο. Η εικόνα “χαλάει”.

Διαίρεση της επιλογής “να το μαζέψω” σε υποπράξεις.

- Εντοπισμός (υποπράξη 1)
- Σταμάτημα (υποπράξη 2)
- “Με βλέπουν;” (υποπράξη 3)
- Σκύψιμο (υποπράξη 4)
- “Γρήγορα να το πάρω!” (υποπράξη 5)
- Τοποθέτηση στην ειδική θέση (υποπράξη 6)

Διερεύνηση της αφαιρετικότητας των υποπράξεων της πράξης “να το μαζέψω”.

1. Υποπράξη 1: Ένα ΜοΑπ βρίσκεται πάντα μακριά από τα βλέματα των περαστικών. Εντοπίζω σημαίνει ότι αυτό το ΜοΑπ είναι για μένα μια παρουσία. Βλέπω δηλαδή κάτι που οι υπόλοιποι προσπερνούν.

Αφαιρετικότητα της υποπράξης 1: Ένας κόσμος μόνο για μένα!

2. Υποπράξη 2: Οι πορείες τελειώνουν μόνο όταν φτάσεις στον προορισμό σου...Ή μήπως όχι; Αφαιρετικότητα της υποπράξης 2: Ίσως ο προορισμός να είναι τελικά διαφορετικός!
3. Υποπράξη 3: Η εικόνα μας στο δημόσιο χώρο πρέπει να είναι σωστή! Θα με περάσουν για τρελό;

Αφαιρετικότητα υποπράξης 3: Δημόσια εικόνα

4. Υποπράξη 4: Μια ορθή γωνία ανάμεσα στις καθετότητες των περαστικών. Χαλάει η παραλληλία.

Αφαιρετικότητα υποπράξης 4: Ποικιλία σχημάτων.

5. Υποπράξη 5: Μια αίσθηση ενοχής με καταλαμβάνει. Πρέπει να δείξω ότι λύθηκε το κορδόνι μου...Κάτι άλλο. Όχι όμως αυτό!

Αφαιρετικότητα υποπράξης 5: Ενοχή – επινόηση.

6. Υποπράξη 6: Κίνδυνος μόλυνσης! Περιέχει οργανικές ενώσεις! Κι αν μολυνθώ! Να το βάλω στη σακκούλα με τα υπόλοιπα. Τι χάος!

Αφαιρετικότητα υποπράξης 6: Ο φόβος της μόλυνσης.

Σύνθεση των αφαιρετικότητων των υποπράξεων της επιλογής “να το μαζέψω”. Αφαιρετικότητα της πράξης.

Η σύνθεση μας οδηγεί σε μία πράξη ενοχική, κόντρα στο ρεύμα. Ένας κόσμος μέσα στον κόσμο. Με το φόβο να μολυνθείς.

4.3.3.δ Επαναλαμβανόμενες θεματολογίες: Αετώματα

Περιγραφή. Ανάμεσα στις θεματολογίες που με ενδιαφέρουν σχετικά με τα ΜοΑπ, η πιο σταθερή είναι αυτή των αετωμάτων (σελ. 124). Τα αετώματα όπως γνωρίζουμε ήταν ανάγλυφες ή ολόγλυφες παραστάσεις στις μετώπες των αρχαίων ναών. Αναπαριστούσαν διάφορες σημαντικές μυθολογικές ή ιστορικές μονομαχίες, πολέμους, πορείες,...Τα αετώματα είναι χαρακτηριστικές τριγωνοειδείς συνθέσεις που αναπτύσσονται οριζόντια (η υποτείνουσα είναι στο κάτω μέρος του ισοπλεύρου τριγώνου και η μία γωνία είναι πολύ αμβλεία. Τα ΜοΑπ που προέρχονται από πλαστικά αντικείμενα είναι αυτά που προσφέρονται κυρίως για αυτές τις συνθέσεις. Η διαδικασία δεν έχει συγκεκριμένο χρόνο εκτέλεσης και εξαρτάται από την τυχαιότητα ή μη της εύρεσης σχετικών ΜοΑπ.

Διαίρεση της πράξης “Επανερχόμενες θεματολογίες. Αετώματα” σε υποπράξεις.

- Επιλογή θεματολογίας με αφορμή κάποια ευρεθέντα ΜοΑπ.(υποπράξη 1)
- Τοποθέτηση των ευρεθέντων ΜοΑπ στη σύνθεση.(υποπράξη 2)
- Προσθήκη στη σύνθεση των νέων ευρημάτων μέχρι ολοκλήρωσής της.(υποπράξη 3)

Διερεύνηση της αφαιρετικότητας των υποπράξεων της πράξης “ Επανερχόμενες θεματολογίες. Αετώματα”.

1. Υποπράξη 1:Υπάρχουν κάποια είδη ΜοΑπ που επαναλαμβάνονται. Η επαναληπτικότητά τους αφορά τόσο το είδος όσο και κάποια βασικά χαρακτηριστικά τους που είναι παρόμοια. Όταν αυτά γίνουν αρκετά ώστε να μπορούν να αποτελέσουν ομάδα, συμβαίνει αυτή η ομαδοποίηση να φέρει και κάποια χαρακτηριστικά αετώματος. Αυξομειώσεις μεγέθους, κεντρική μορφή, πλαϊνές μορφές, κλπ.

Αφαιρετικότητα της υποπράξης 1: Η ανάγκη για θεματολογικές οργανώσεις. Μια χρησιμότητα των ΜοΑπ.

2. Υποπράξη 2: Η διαδικασία της τοποθέτησης παίρνει ένα χαρακτήρα μουσειολογίας, αρχαιολογίας. Σα να υπήρχε αυτή η μορφή από πάντοτε και έχει καταστραφεί.

Αφαιρετικότητα της υποπράξης 2: Υπάρχει ανάγκη για συνέχεια, ιστορικότητα.

3. Υποπράξη 3: Αυτή η αρχή με τη θεματολογία απαιτεί και μια συνέχεια που δίνει ένα επιπλέον κίνητρο. Τώρα πια όταν βγαίνεις στο δρόμο έχεις και κάποιο σκοπό.

Αφαιρετικότητα της υποπράξης 3: Ένας σκοπός.

Σύνθεση των αφαιρετικοτήτων των υποπράξεων της πράξης “ Επανερχόμενες θεματολογίες. Αετώματα”.

Αφαιρετικότητα της πράξης “ Επανερχόμενες θεματολογίες. Αετώματα”.

Αυτή η πράξη έχει σαν στόχο την δημιουργία κινήτρου. Μέσα από μια επιστημονικοφανή διαδικασία (αρχαιολογίας), μια συνηθισμένη διαδικασία γίνεται σημαντική.

4.3.3.ε Ημερολόγια σκουπιδιών

Περιγραφή: Περιγράφω δημοσιογραφικά την ημέρα που βρίσκω το απόρριμμα. Η παρουσίαση του κειμένου αντιπαραβάλλεται με την φωτογραφία του απορριμματος. Η ημέρα συνδέεται αναπόσπαστα με τον τόπο, ο ιστορικός χρόνος με το συμβάν. Η εικόνα έτσι γίνεται αναπόσπαστο κομμάτι της ιστορίας.



[Gdhh] Παρασκευή 27 Απριλίου 2018. Λίγα μόνο μέτρα πριν φτάσω στον προορισμό μου. Η μέρα είναι πολύ ζεστή παρότι δεν είναι ούτε τέλος Απριλίου. Το φως εκτυφλωτικό διαλύει τα πάντα. Τα χρώματα ξεθωριάζουν, τα υλικά δοκιμάζονται. Γυρίζω σπίτι με διάθεση να μην κάνω τίποτα! Θέλω να συνέλθω. Ο ηλεκτρικός μύριζε κάτουρο! Κάποιες γυναίκες κρατούσαν στη μύτη τους ένα χαρτομάνδηλο, σφιχτά! Δεν είναι αυτός ο καιρός για μέσα μαζικής μεταφοράς! Το χειμώνα με το κρύο όλα υποφέρονται περισσότερο. Οι οσμές περιορίζονται, η νευρικότητα κάπως καταστέλλεται. Τα πολλά ρούχα μάλλον συγκρατούν τις εκρίσεις των σωμάτων. Όσο σφίγγουν οι ζέστες και τα “πετούν” τόσο ο συγχρωτισμός και η αναπόφευκτη εφίδρωση δυσχεραίνουν την κατάσταση.



[γς] Παρασκευή 27 Απριλίου 2018. Έχω φτάσει στο σπίτι και έχω ξεκουραστεί αρκετά. Έχω αποφασίσει να δουλέψω. Το βράδυ θα δούμε με το Νίκο (τον γιο μου) έναν κρίσιμο αγώνα μπάσκετ: παίζει ο Παναθηναϊκός το “τελευταίο του χαρτί” στη Ευρολίγκα! Έχει πολύ ησυχία στο σπίτι αυτή την ώρα. Έχει έρθει και η φυσικός για το ιδιαίτερο του Νίκου. Η Ινώ (η κόρη μου) έχει πάει σε μάθημα οδήγησης. Η Ασπασία (η γυναίκα μου) είναι στο εργαστήριο.



[Uggg] Τετάρτη 25 Απριλίου 2018.

Τον τελευταίο καιρό με απασχολεί το έργο του συμποσίου γλυπτικής. Η διάθεσή μου δεν είναι και στα καλύτερά της. Άγχος για τα πάντα και πίεση. Μόνη διέξοδος το τρέξιμο στο στάδιο. Στο εργαστήριο δουλεύω μικρογλυπτά με πρότυπα από σκουπίδια. Τα πλάθω σε πηλό έπειτα τα καλουπώνω σε γύψο και μετά πατάω πηλό στο γύψινο καλούπι. Έτσι τα μετατρέπω σε τερακότες. Προσπαθώ να θυμηθώ τι συνέβη προχτές. Το άμεσο παρελθόν δεν έχει ακόμη μετατραπεί σε απόσταγμα. Είναι πολύ κοντά για να το αντιληφθείς και να στοχαστείς.



[Uuruddu] Σάββατο 28 Απριλίου 2018. Το Σ/Κ έχει δράση. Ξεκινάει το συμπόσιο γλυπτικής στη Μεταμόρφωση. Το έργο που θα κάνω είναι ένα γλυπτό σε inox. Έχει κάποιες κατασκευαστικές δυσκολίες που ελπίζω να ξεπεραστούν σχετικά εύκολα. Η ιδέα για το γλυπτό ξεκίνησε από ένα σκουπίδι – τμήμα παιχνιδιού (τμήμα από Kinder έκπληξη πιθανόν). Είναι

μισό ψάρι που όταν το δεις από συγκεκριμένη γωνία μοιάζει με άνθρωπο, κάτι σαν αρχαίο πολεμιστή που βαδίζει.



[Odfh] Πέμπτη 5 Απριλίου 2018. Καθώς απομακρύνομαι από το σημείο όλα γίνονται θολά. Πρέπει να θυμηθώ τι συνέβη στην ευρύτερη περίοδο. Το παρελθόν στοιβάζεται, ομαδοποιείται, θολώνει και στο τέλος συμπυκνώνεται σε μικρά μπαλάκια... Η περίοδος αυτή είναι αγχώδης, απαιτητική, εγκυμονεί μάλλον πράγματα. Η ευρύτερη χρονική περίοδος είναι γεμάτη ανασφάλειες και φοβίες που συσσωρεύονται και ίσως εκδηλώνονται κάποτε στο μέλλον. Πάντως αυτή την εποχή δεν ζούμε για το τώρα.

Διαίρεση της πράξης “Ημερολόγια απορριμμάτων” σε υποπράξεις.

- Φωτογράφιση των ΜοΑπ στον τόπο εύρεσης. (υποπράξη 1)
- Ονοματοδοσία των ΜοΑπ (υποπράξη 2)
- Ημερολογιακή πλαισίωση των ΜοΑπ με τα προσωπικά συμβάντα σε πραγματικό χρόνο. (δηλαδή αυτά που συμβαίνουν ταυτόχρονα ή παράλληλα) (υποπράξη 3)

Διερεύνηση της αφαιρετικότητας των υποπράξεων της πράξης “Ημερολόγια απορριμμάτων”.

1. Υποπράξη 1: Η στιγμή της φωτογράφισης είναι μια στιγμή παύσης στον προσωπικό χρόνο. Αυτή η στιγμή συνδέεται άρρηκτα με ό,τι προηγείται και ό,τι έπεται. Το ΜοΑπ παρεμβάλλεται χρονικά, τοπικά και ημερολογιακά (μυθολογικά) στο προσωπικό ημερολόγιο. Σαν αναπαράσταση μιας τέτοιας παρεμβολής το χρησιμοποιώ.

Αφαιρετικότητα υποπράξης 1: Αναπαράσταση των γεγονότων.

2. Υποπράξη 2: Η ονοματοδοσία έπεται της φωτογράφισης και δίνει στο ΜοΑπ μια περισσότερο προσωπική διάσταση. Τώρα το ΜοΑπ αποκτά όνομα, ανήκει στον κόσμο των αντικειμένων με όνομα.

Αφαιρετικότητα υποπράξης 2: Ονοματοδοσία, ταύτιση.

3. Υποπράξη 3: Μετά την ονοματοδοσία το ΜοΑπ ενδύεται με περιεχόμενο. Τώρα το ΜοΑπ έρχεται στον κόσμο των γεγονότων, συμμετέχει στην προσωπική μου μυθολογία.

Αφαιρετικότητα υποπράξης 3: Το αντικείμενο επενδύεται με μύθο.

Σύνθεση των αφαιρετικότητων των υποπράξεων της πράξης “Ημερολόγια απορριμμάτων. Αφαιρετικότητα της πράξης “Ημερολόγια απορριμμάτων” :

Η νοηματοδοτημένη αναπαράσταση των γεγονότων.

4.3.3.ζ Αποκαταστάσεις

Γενικά Με τον όρο “αποκαταστάσεις” (σελ. 125) θέλω να περιγράψω τη διαδικασία πλαστικής που με έναυσμα κάποιο τυχαίο ΜοΑπ (με τον περιορισμό να είναι πλαστικό και σχετικά επίπεδο) έχει σαν αποτέλεσμα να φέρει “σο φως” κάποια μορφή που το θραύσμα “ήταν κάποτε τμήμα της”. Μια διαδικασία δηλαδή, ανάλογη με αυτή των αρχαιολόγων που με αφορμή κάποιο τμήμα ενός αρχαίου μνημείου (γλυπτού ή αρχιτεκτονήματος) προσπαθούν να επαναφέρουν την μορφή όπως περίπου ήταν στην αρχαιότητα. Η μορφή αυτή πλάθεται σε πηλό και μετά – αφού μεσολάβησει το γύψινο καλούπι- μεταφέρεται σε γύψο. (Βλ. Παρ. 6)

Διαίρεση της πράξης “Αποκαταστάσεις” σε υποπράξεις.

- επιλογή του κατάλληλου ΜοΑπ από τη συλλογή (υποπράξη 1)
- κατασκευή αρματούρας για να γίνει το πήλινο γλυπτό-πλάσιμο(υποπράξη 2)
- γύψινο εκμαγείο (τελικό αποτέλεσμα)(υποπράξη 3)

Διερεύνηση της αφαιρετικότητας των υποπράξεων της πράξης “Ημερολόγια απορριμμάτων”.

1. Η επιλογή έχει την έννοια της ενσυναίσθησης της μορφής που θα επακολουθήσει. Το θραύσμα ως μέρος περιέχει το όλον.

Αφαιρετικότητα υποπράξης 1: Από το μέρος στο όλον.

2. Η κατασκευή της αρματούρας δηλώνει την αποφασιστικότητα και την μέθοδο. Το σημείο που θα μπει το θραύσμα είναι η “αρχή των πάντων”.

Αφαιρετικότητα υποπράξης 2: Η αρχή το ήμισυ του παντός.

3. Το αποτέλεσμα από τον πηλό που είναι ένα υλοκό σημειώσεων και διερεύνησης περνάει σε γύψο που είναι ένα σταθερό υλικό, αρκετά σκληρό ώστε να μην μπορεί πια να αλλάξει.

Αφαιρετικότητα υποπράξης 3: Τίποτα δεν μπορεί να αλλάξει.

Σύνθεση των αφαιρετικότητων των υποπράξεων της πράξης “Αποκαταστάσεις”.

Αφαιρετικότητα της πράξης “Αποκαταστάσεις”.

Με την πράξη αυτή από το μέρος ΜοΑπ πηγαίνω στο άγνωστο όλον. Το αποτέλεσμα σε γύψο δηλώνει τη βεβαιότητα της πράξης.

4.4 Μια συγκριτική μέθοδος αξιολόγησης

Γενικά Τα ΜοΑπ ως μορφολογικό είδος παρουσιάζουν μια τεράστια ποικιλία συνδυασμών.

Υπάρχουν τύποι ΜοΑπ που εμφανίζουν ομοιογένεια (όπως αυτά που προέρχονται από πρωτογενές αδιαμόφωτο υλικό, κυρίως χαρτί και αλουμίνιο), ενώ άλλοι τύποι ΜοΑπ έχουν λιγότερη ομοιογένεια και μεγαλύτερη πολυπλοκότητα.

Αν δεχτούμε ότι κάποια ΜοΑπ παρουσιάζουν μεγαλύτερο ενδιαφέρον από κάποια άλλα, υπάρχουν αξιολογικά κριτήρια που δικαιολογούν κάτι τέτοιο; Μπορεί να επινοηθεί κάποια συγκριτική μέθοδος αξιολόγησης και κατάταξης; Πως θα μπορούσαμε να συγκρίνουμε τα ΜοΑπ και να εκφέρουμε μια άποψη για το ποιο είναι το πιο ενδιαφέρον; Τι είναι αυτό που κάνει ένα ΜοΑπ πιο ενδιαφέρον από ένα άλλο;

Θα επιχειρήσω να δώσω απαντήσεις σε αυτό το ερώτημα μέσω της σύγκρισης μεταξύ δύο τυχαίων ΜοΑπ.

4.4.1 Συγκριτική αξιολόγηση δύο τυχαίων ΜοΑπ.



ΜοΑπ Α



ΜοΑπ Β

| | |
|--|--|
| <p>Χρώμα: Μαύρο Υλικό: Μαλακή νάυλον ταινία (συσκευασίας) Υφή: Λεία Χαρακτήρας: Επιθετικός, εσωστρεφής Τύπος/προέλευση: Τσαλάκωμα Ποικιλία: Συνηθισμένο Εκτίμηση: Ενδιαφέρον Θυμίζει: Εμβρυακή στάση</p> <p>Περιγραφή: Έχει μια ενδιαφέρουσα πλαστικότητα στη μορφή που προέρχεται από το τσαλάκωμα του υλικού του (νάυλον ταινία). Το σχέδιό του (ανθρωπομορφικό) έχει γλυπτικότητα σε περιστροφική κίνηση. Μάλλον, θυμίζει συστροφή, τσαλάκωμα, εμβρυακή στάση.</p> <p>Ενδιαφέρον: Το ΜοΑπ Α δεν παρουσιάζει</p> | <p>Χρώμα: Λευκό Υλικό: Σκληρό πλαστικό Υφή: Λεία Χαρακτήρας: Ήπιος, εξωστρεφής Τύπος/προέλευση: Θραύσμα Ποικιλία: Απρόσμενο, σπάνιο Εκτίμηση: Πολύ ενδιαφέρον Θυμίζει: Δεν θυμίζει κάτι συγκεκριμένο. Φέρει στοιχεία χώρου.</p> <p>Περιγραφή: Η μορφή του είναι πρωτότυπη και δεν παραπέμπει σε γνωστο σχήμα ή κατάσταση. Είναι σχεδόν αδύνατον να επινοηθεί από τον ανθρώπινο νου ένα παρόμοιο σχήμα. Παρ' όλα αυτά, ή και εξαιτίας τους, το ΜοΑπ αυτό παρουσιάζει ενδιαφέρον. Ίσως γιατί διαθέτει στοιχεία που διαμορφώνουν χώρο.</p> |
|--|--|

| | |
|--|--|
| <p>ενδιαφέρον. Είναι από τα ΜοΑπ που συναντώ συχνά αλλά πολλές φορές δεν τα συλλέγω. Ο λόγος είναι μια ακαθόριστη αίσθηση ρευστότητας, μια μη παγιωμένη μορφή που δεν σε πείθει για τη μονιμότητά και την αποφασιστικότητά της. Η τυχαιότητά της – που ούτως ή άλλως απαντάται σε όλα τα ΜοΑπ-είναι κάπως προβλέψιμη, δεν φέρει κάτι νέο και απρόβλεπτο.</p> <p>Μπορεί ένα τέτοιο σχήμα να επινοηθεί από τον ανθρώπινο νου; Ναι</p> | <p>Ενδιαφέρον: Το ΜοΑπ Β παρουσιάζει ενδιαφέρον που προέρχεται από τη σκληρή – παγιωμένη του μορφή. Αυτό του προσθέτει μια φετιχιστική ομορφιά, το κάνει ένα σπάνιο συλλεκτικό ΜοΑπ. Χαίρεσαι να το βλέπεις με την καθαρότητα και την απλότητά του. Η παράστασή του δεν θυμίζει κάτι συγκεκριμένο, διαθέτει χωροπλαστικά στοιχεία (τοίχος) που σε ταξιδεύουν.</p> <p>Μπορεί ένα τέτοιο σχήμα να επινοηθεί από τον ανθρώπινο νου; Όχι</p> |
| <p>Συγκριτική αξιολόγηση: Σύμφωνα με τα πιο πάνω ευρήματα το ΜοΑπ Β προκρίνεται ως πιο ενδιαφέρον. Κύριο χαρακτηριστικό που τα διακρίνει είναι η σταθερότητα και το παγιωμένο σήμα που διαθέτει το Β ενώ το Α είναι ρευστό και ευμετάβλητο.</p> | |



ΜοΑπ Α



ΜοΑπ Β

Χρώμα: Λευκό
Υλικό: Σκληρό πλαστικό
Υφή: Λεία
Χαρακτήρας: Δέκτης
Τύπος/προέλευση: Αξεσουάρ (ακουστικό) γνώριμο
Ποικιλία: Συνηθισμένο
Εκτίμηση:
Θυμίζει: Δέντρο

Περιγραφή: Το ΜοΑπ Α έχει γνώριμη προέλευση (Ακουστικό). Μετά τη σύνθλιψή του έχει μετατραπεί σε ένα νέο αντικείμενο πεπλατυσμένο με εμφανή ακόμη τα ίχνη προέλευσής του. Οι φθορές στην επιφάνειά του, του προσδίδουν σκληρότητα και δραματικότητα. Ενδιαφέρον πλαστικό παρουσιάζουν οι μικρές ίσες οπές που φέρει στο άνω μέρος του.

Χρώμα: Μπλέ, μαύρο, λευκό
Υλικό: Σκληρό πλαστικό
Υφή: Λεία
Χαρακτήρας: Κομψό
Τύπος/προέλευση: /άγνωστη
Ποικιλία: Ασυνήθιστο
Εκτίμηση:
Θυμίζει: Κατασκευή

Περιγραφή: Το ΜοΑπ Β είναι άγνωστης προέλευσης. Τα χρώματα και σχέδια που φέρει προδίδουν ίσως παιχνίδι. Το θραυσματικό του σχήμα ταιριάζει τέλεια με τις κάθετες μαύρες και λευκές γραμμές

| | |
|--|--|
| <p>Ενδιαφέρον: Παρουσιάζει μικρό, όχι όμως μηδενικό ενδιαφέρον. Οι αλλοιώσεις που έχει υποστεί λειτουργούν θετικά ως προς αυτό. Θυμίζει πέλεκυ στη νέα του υπόσταση.</p> <p>Μπορεί ένα τέτοιο σχήμα να επινοηθεί από τον ανθρώπινο νου; Ναι , με σύνθλιψη οποιοδήποτε αντικείμενο αποκτά παρόμοια μορφή.</p> | <p>Ενδιαφέρον: Η επιπεδικότητά του αφαιρεί κάποιους βαθμούς ενδιαφέροντος. Ο συνεπής συνδυασμός σχήματος και χρώματος όμως υπερिशύει και του δίνει θετικό πρόσημο.</p> <p>Μπορεί ένα τέτοιο σχήμα να επινοηθεί από τον ανθρώπινο νου; Δεν είναι πολύ πιθανό κάποιος να καταλήξει σε ένα τόσο απρόσμενο σχήμα. Όμως θυμίζει μορφές αφηρημένης ζωγραφικής.</p> |
| <p>Συγκριτική Αξιολόγηση: Το ΜοΑπ Β έχει ένα μικρό προβάδισμα έναντι του 'αντιπάλου' του ΜοΑπ Α. Όχι όμως τόσο πολύ ώστε να θεωρείται και γενικότερα δυνατό.</p> | |



ΜοΑπ Α



ΜοΑπ Β

Χρώμα: Κίτρινο, μαύρο, λευκό

Υλικό: Σκληρό χαρτί

Υφή: Λεία

Χαρακτήρας: Διπλωμένο

Τύπος/προέλευση: Γνώριμο, πακέτο τσιγάρων

Ποικιλία: Συνηθισμένο

Μπορεί ένα τέτοιο σχήμα να επινοηθεί από τον ανθρώπινο νου; Μπορεί. Δεν είναι μια απρόβλεπτη μορφή.

Θυμίζει: Αδιευκρίνιστο

Περιγραφή: Το ΜοΑπ Α έχει γνώριμη προέλευση (πακέτο από τσιγάρα) και η σύνθλιψή του δεν προσφέρει υλικό για παρατέρα αναγνώσεις.

Ενδιαφέρον: Το ενδιαφέρον του έγκειται στο δίπλωμα που έχει υποστεί που τείνει να αποκτήσει ζωική κατεύθυνση.

Χρώμα: Λευκό, διαφανές

Υλικό: Ζελατίνα

Υφή: Λεία

Χαρακτήρας: Άνθρωπο

Τύπος/προέλευση: Ίσως από πακέτο τσιγάρων

Ποικιλία: Συνηθισμένο

Μπορεί ένα τέτοιο σχήμα να επινοηθεί από τον ανθρώπινο νου; Όχι, δεν είναι από τα σχήματα που σου έρχονται απευθείας στο μυαλό.

Θυμίζει: Άνθρωπο

Περιγραφή: Η διαφάνειά του είναι κάτι σχετικά σπάνιο και το σχήμα του έχει πάρει ανθρώπινη χροιά ,(διακρίνεται κεφάλι, χέρι και πόδι).

Ενδιαφέρον: Το ΜοΑπ Β παρουσιάζει ενδιαφέρον λόγω της σπάνιας διαφάνειάς του και του σχήματός του. Ανήκει στην κατηγορία των φωτογραφημένων ΜοΑπ (όπως και το ΜοΑπ Α) ως εκ τούτου το ότι δεν είναι σκληρό με μόνιμη μορφή δεν αφαιρεί από το ενδιαφέρον του.

Συγκριτική παρουσίαση: Το ΜοΑπ Β είναι πιο ενδιαφέρον από το Α. Όμως δεν πρόκειται για πολύ δυνατό ΜοΑπ (υλικό, ρευστότητα,...)



ΜοΑπ Α



ΜοΑπ Β

| | |
|---|---|
| <p>Χρώμα: Λευκό με ίχνη βρωμιάς Υλικό/είδος: Χαρτομάνδηλο Χαρακτήρας: Χαοτικός Τύπος/προέλευση: Χαρτί με ίχνη οργανικά Ποικιλία: Συνηθισμένο Μπορεί ένα τέτοιο σχήμα να επινοηθεί από τον ανθρώπινο νου; Όχι. Είναι μια πολύ ιδιαίτερη μορφή, περίπλοκη όσο και συγκεκριμένη. Θυμίζει: Ποντίκι</p> <p>Περιγραφή: Το ΜοΑπ Α θυμίζει ποντικό, μάλιστα ο ποντικός φαίνεται όπως όταν έχει «ξεχαστεί» νεκρός στην άσφαλτο και τα διερχόμενα αυτοκίνητα το κάνουν εντελώς επίπεδο. Ο τρόπος που το ΜοΑπ έχει ενσωματωθεί με το οδόστρωμα επίσης δίνει μια όψη 'ψηφιδωτού' στη φωτογραφία.</p> <p>Ενδιαφέρον: Πολύ ενδιαφέρον το ΜοΑπ αυτό. Τόσο η μορφή όσο και η σχέση μορφής φόντου είναι εξαιρετικά.</p> | <p>Χρώμα: Ασημί με ίχνη καφετιά Υλικό: Αλουμινόχαρτο Χαρακτήρας: Μορφή Τύπος/προέλευση: Μάλλον συσκευασία Ποικιλία: Συνηθισμένο Μπορεί ένα τέτοιο σχήμα να επινοηθεί από τον ανθρώπινο νου; Ίσως. Θα μπορούσε να 'γεννηθεί' ως κόμικ υπό προϋποθέσεις. Θυμίζει: Άνθρωπο</p> <p>Περιγραφή: το ΜοΑπ Β θυμίζει ανθρώπινη μορφή. Το κεφάλι είναι ιδιαίτερα μεγάλο σε σχέση με το σώμα παραπέμποντας σε αντίστοιχες μορφές από κόμιξ.</p> <p>Ενδιαφέρον: Το ΜοΑπ Β είναι ενδιαφέρον λόγω της ομοιότητας με άνθρωπο (τύπου κόμικ).</p> |
| <p>Συγκριτική αξιολόγηση: Προκρίνω ως πιο ενδιαφέρον το ΜοΑπ Α. Πρόκειται για σχήμα πρωτότυπο που μπορεί να δώσει πολύ καλά σχέδια.</p> | |

5. Άλλα ευρήματα σχετικά με τα ΜοΑπ

5.1 Η 'κοινωνία των ΜοΑπ'.

«Το ποιητικό ή αναπαραστατικό καθεστώς των τεχνών ξεφεύγει από το ηθικό καθεστώς των εικόνων. Προσδιορίζει την ουσία της τέχνης - ή μάλλον των τεχνών στο ζευγάρι ποίηση- μίμηση. Η αρχή του μιμητισμού δεν είναι στον πυρήνα της μια κανονιστική αρχή που δηλώνει ότι η τέχνη πρέπει να κάνει αντίγραφα που μοιάζουν με τα μοντέλα τους. Πρώτα απ' όλα, είναι μια πραγματιστική αρχή που απομονώνει, στο γενικό τομέα των τεχνών, ορισμένες συγκεκριμένες μορφές τέχνης που παράγουν συγκεκριμένες οντολογίες που ονομάζονται απομιμήσεις. (...) Αυτή είναι η τεράστια λειτουργία που επιτελείται από την αριστοτελική επεξεργασία της μίμησης και από το προνόμιο που αποδίδεται στην τραγική δράση. Είναι η ουσία του ποιήματος, η κατασκευή μιας οργάνωσης που οργανώνει δράσεις που αντιπροσωπεύουν τις δραστηριότητες των ανθρώπων, το οποίο είναι το κυριότερο ζήτημα, εις βάρος της ουσίας της εικόνας, ενός αντιγράφου που εξετάζεται σε σχέση με το μοντέλο του. Αυτή είναι η αρχή που καθοδηγεί τη λειτουργική αλλαγή στο θεατρικό μοντέλο που μίλησα νωρίτερα. Η αρχή που ρυθμίζει την εξωτερική οριοθέτηση μιας καλά εδραιωμένης περιοχής απομιμήσεων είναι, συνεπώς, ταυτόχρονα μια κανονιστική αρχή της ένταξης. Αναπτύσσεται σε μορφές κανονικοποίησης που καθορίζουν τις συνθήκες σύμφωνα με τις οποίες οι απομιμήσεις μπορούν να αναγνωριστούν ότι ανήκουν αποκλειστικά σε μια τέχνη και αξιολογούνται, στο πλαίσιο αυτό, ως καλές ή κακές, επαρκείς ή ανεπαρκείς: όρια μεταξύ του αντιπροσωπευτικού και του μη αντιπροσωπευτικού, αρχές για την προσαρμογή των μορφών έκφρασης στο είδος του αντικειμένου που παρουσιάζεται. Η κατανομή των ομοιόμορφων εικόνων σύμφωνα με τις αρχές της ακεραιότητας, της καταλληλότητας ή της αντιστοιχίας, κριτήρια για τη διάκριση και τη σύγκριση των τεχνών, και τα λοιπά.»

Jacques Rancière, The politics of Aesthetics

5.1.1 Το σχέδιο μίμησης των ΜοΑπ.

Η μιμητική κατά την αριστοτελική επεξεργασία της μίμησης είναι «η κατασκευή μιας οργάνωσης που οργανώνει δράσεις που αντιπροσωπεύουν τις δραστηριότητες των ανθρώπων»

Με τον ίδιο ακριβώς τρόπο το σχέδιο μίμησης των ΜοΑπ είναι ένας τρόπος μίμησης και κωδικοποίησης του αντικειμένου και αντιπροσωπεύει όλες τις εν δυνάμει καταστάσεις που αυτό περιέχει.

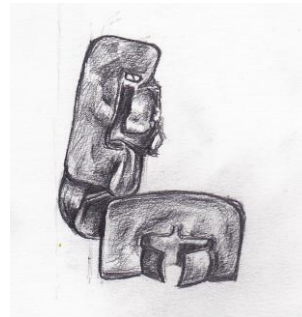
Κάθε ΜοΑπ είναι ένα αυτοδύναμο και αυτοτελές, μοναδικό αντικείμενο που περιέχει πληροφορίες, δημιουργεί καταστάσεις, επενδύεται ρόλους, εκπέμπει νοήματα. Όπως με το μεστό και γλαφυρό του τρόπο λέει ο **Πολύβιος Δημητρακόπουλος**: «πλέμα [πνεύμα] κρατεί απάνου του, κι αν θέλεις σου μιλάει.»

Οι πληροφορίες λοιπόν που φέρει το ΜοΑπ δημιουργούν τη δική του ατμόσφαιρα που το περιβάλλει. Οι πληροφορίες αυτές αναφέρονται:

- στο υλικό κατασκευής,
- στο αντικείμενο προέλευσης,
- στον τρόπο καταστροφής,
- στην εποχή και τα αντικείμενά της,

Όλες αυτές οι πληροφορίες μεταφέρονται μέσω των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του αντικειμένου. Κάθε ανωμαλία της επιφάνειας, κάθε ιδιαιτερότητα του σχήματος, κάθε χαρακτηριστικό της μορφής, είναι φορείς ενός πολύ συγκεκριμένου κάθε φορά νοήματος. Όλα μαζί αυτά τα επιμέρους σχήματα – νοήματα συμπληρώνουν την ιδέα που έχουμε για το

αντικείμενο. Και για να επανέλθουμε στον Μποντριγιάρ: «μόνο η μορφή τους (των αντικειμένων) είναι παρούσα- η οποία περιβάλλει τον μηχανισμό αυτό στην τελειότητα του και τον περιορίζει μέσα στα περιγράμματα της, καλύπτοντας και εξαλείφοντας τον, μια ενέργεια που έχει γίνει αφαιρετικά και, όπως κρυσταλλοποιήθηκε. Όπως και στην ανάπτυξη ορισμένων ζωικών ειδών, η μορφή εξωτερικεύεται περικλείοντας το αντικείμενο σε ένα είδος κελύφους. Υγρό, μεταβατικό, περιβάλλον, ενοποιεί τις εμφανίσεις, υπερβαίνοντας την ανησυχητική ασυνέχεια των διαφόρων μηχανισμών και αντικαθιστώντας το με ένα συνεκτικό σύνολο. Μια λειτουργική ατμόσφαιρα συνεπάγεται ένα συνεχές κλείσιμο γραμμής (επίσης από υλικό - χρώμιο, σμάλτο ή πλαστικό) που αποκαθιστά την ενότητα ενός κόσμου του οποίου η βαθιά ισορροπία ήταν προηγουμένως εγγυημένη από ανθρώπινες χειρονομίες. Οδηγούμαστε προς έναν απολυταρχισμό των μορφών: ζητείται μόνο η μορφή, μόνο η μορφή διαβάζεται, και σε ένα βαθύτερο επίπεδο είναι η λειτουργικότητα των μορφών που ορίζει το «στυλ».



Η προσεκτική παρατήρηση και καταγραφή των σχημάτων-φορέων πληροφοριών, βοηθά στην κατανόηση του χαρακτήρα του ΜοΑπ.

Με το σχέδιο οι πληροφορίες που περιέχονται στο ΜοΑπ, μέσω του υλικού γραφής (μολύβι 3B) και με το ίδιο πάντα χρώμα (μαύρο) αποτυπώνονται στο χαρτί. Η απόδοση είναι όσο το δυνατόν πιο πειστική ως προς το πρωτότυπο. Αυτό που καταγράφω είναι οι πληροφορίες που καταφέρνω να κωδικοποιήσω.

Η σχεδιαστική αποτύπωση των ΜοΑπ με τον ίδιο ακριβώς τρόπο και το ίδιο υλικό για όλα δημιουργεί μια πλατφόρμα σύγκρισης, μια από κοινού παρουσία, μια 'κοινωνία' των ΜοΑπ. Τα, εύπλαστα και μαλακά πατατοειδή σχήματα, τα σκληρά και άκαμπτα γεωμετρικά, οι πέτρες, τα κόκκαλα, τα πλαστικά, τα χαρτιά, τα αλουμινόχαρτα, αποτυπώνονται με το ασπρόμαυρο αναλογικό σχέδιο. Τα σχέδια ακολουθούν αναλογικά το πρωτότυπο, εκτός από κάποιες εξαιρέσεις (τα πολύ μεγάλα ή τα πολύ μικρά). Κάθε ΜοΑπ αποκτά το ρόλο και τη θέση του σ' αυτή την κοινωνία.



Η 'κοινωνία των ΜοΑπ' (30), μολύβι 3B σε χαρτί Schoeller, 17,5x25 εκ

5.2 Μια παρασπονδία αναφορικά με τα ΜοΑπ

Ο μοντερνιστικός λόγος παρουσιάζει την επανάσταση της εικονογραφικής αφαίρεσης ως την ανακάλυψη από τη ζωγραφική του δικού της «μέσου»: τις δύο διαστάσεις. Ανακαλώντας την ψευδαίσθηση της προοπτικής της τρίτης διάστασης, η ζωγραφική θέλησε να επανακτήσει την κυριαρχία της δικής της κατάλληλης επιφάνειας. Στην πραγματικότητα, όμως, αυτή η επιφάνεια δεν έχει κανένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό. Μια επιφάνεια δεν είναι απλώς μια γεωμετρική σύνθεση γραμμών. Είναι μια ορισμένη κατανομή του λογικού. Για τον Πλάτωνα, η γραφή και η ζωγραφική ήταν ισοδύναμες επιφάνειες σιωπηρών σημείων, σε αντίθεση με την αναπνοή που ζωντανεύει και μεταφέρει τη ζωντανή ομιλία. Οι επίπεδες επιφάνειες, με αυτή τη λογική, δεν αντιτίθενται στο βάθος με την έννοια των τρισδιάστατων επιφανειών. Αντιτίθενται στην «ζωντανή» ομιλία, η οποία καθοδηγείται από τον ομιλητή προς τον κατάλληλο παραλήπτη του. Η υιοθέτηση της τρίτης διάστασης από τη ζωγραφική ήταν επίσης μια απάντηση σε αυτή τη διανομή. Η αναπαραγωγή του οπτικού βάθους συνδέθηκε με το προνόμιο που αποδίδεται στην ιστορία. Στην Αναγέννηση, η αναπαραγωγή τριών διαστάσεων χώρου αφορούσε στην αξιοποίηση των έργων ζωγραφικής και στην επιβεβαίωση της ικανότητάς της να συλλάβει μια πράξη ζωντανής ομιλίας, σε καθοριστική στιγμή δράσης και νοήματος. Σε αντίθεση με την πλατωνική υποβάθμιση της μίμησης, η κλασική ποιητική της αναπαραστάσης ήθελε να επενδύσει την «επίπεδη επιφάνεια» με ομιλία ή με μια σκηνή ζωής, με ένα συγκεκριμένο βάθος όπως η εκδήλωση μιας δράσης, η έκφραση μιας εσωτερικότητας ή η μετάδοση ενός νοήματος. Η κλασική ποιητική καθιέρωσε μια σχέση αλληλογραφίας σε απόσταση μεταξύ ομιλίας και ζωγραφικής, μεταξύ του λέξιμου και του ορατού, που έδινε «απομίμηση» στο δικό της συγκεκριμένο χώρο.

Αυτή η σχέση διακυβεύεται στην υποτιθέμενη απόκλιση μεταξύ του χώρου δύο διαστάσεων και του τρισδιάστατου χώρου ως ειδικού για μια συγκεκριμένη μορφή τέχνης. Σε μεγάλο βαθμό, το έδαφος τέθηκε για την αντι-αναπαραστατική επανάσταση της ζωγραφικής από την επίπεδη επιφάνεια, στην αλλαγή του τρόπου λειτουργίας των «εικόνων» της λογοτεχνίας ή την αλλαγή του λόγου πάνω στη ζωγραφική, που ονομάζεται αφηρημένη, και η οποία υποτίθεται ότι καθώς επαναφέρεται στο δικό της κατάλληλο μέσο, εμπλέκεται σε ένα γενικό όραμα ενός νέου ανθρώπου που βρίσκεται σε νέες δομές, που περιβάλλεται από διαφορετικά αντικείμενα. Είναι η επίπεδη επιφάνεια μιας διασύνδεσης.

Jacques Rancière, The Politics of Aesthetics

5.2.1 Από τη σκιά στο μετέωρο

Όλα ξεκίνησαν από ένα επίπεδο ΜοΑπ από λευκό αυτοκόλλητο χαρτί.



Επειδή το ζητούμενό μου εκείνη τη στιγμή ήταν ένα τρισδιάστατο γλυπτό, αποφάσισα να

οδηγηθώ από το δισδιάστατο εύρημα-σχήμα σε κάποιο τρισδιάστατο μοντέλο.



Σύμφωνα με τις μεθόδους που ακολουθούσα μέχρι τότε (μεγέθυνση πιστή στο μοντέλο), κάτι τέτοιο απαιτούσε από μένα να αυθαιρετήσω και να 'φανταστώ' πως θα ήταν το ΜοΑπ αν ήταν τρισδιάστατο.

Η σκιά αποτυπώνει τον όγκο στο επίπεδο με έναν πολύ οξύ και 'αληθινό' τρόπο αφαιρώντας του όμως όλες εκείνες τις πληροφορίες του βάθους που είναι απαραίτητες σε έναν γλύπτη που θέλει να πλάσει τρισδιάστατα τον όγκο. Δύο σκιές ενδέχεται να μοιάζουν μεταξύ τους περισσότερο από τα αντίστοιχά τους μετέωρα. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι η σκιά κρατάει και αποδίδει την ουσία περισσότερο από το μετέωρό της!



Kara Walker, African/American, 1998

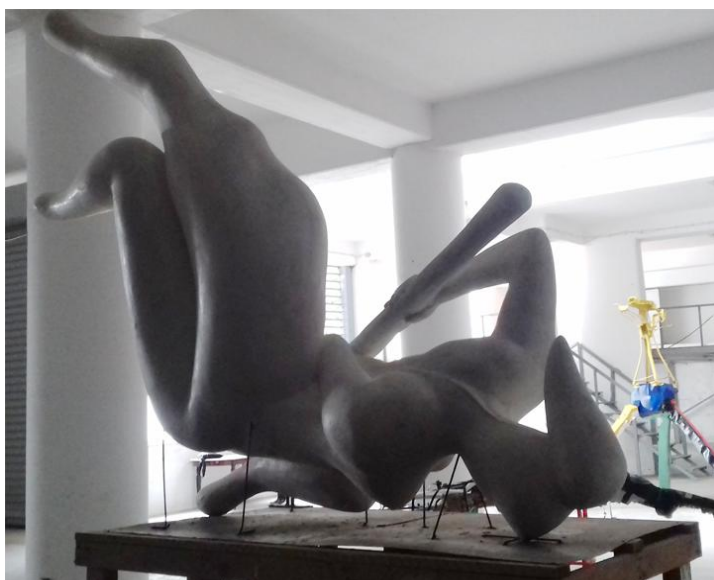
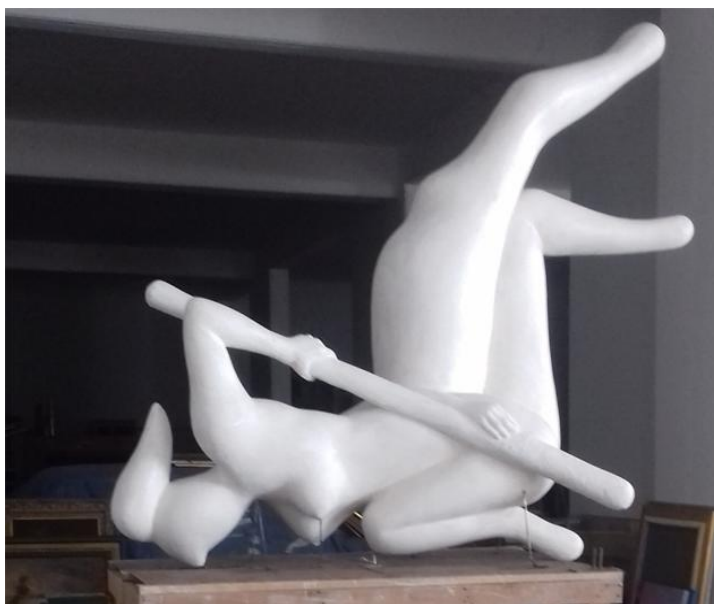
Οι πληροφορίες που περιέχει η πλακάτη σκιά, είναι μεν αρκούντως σαφείς, αλλά περιορίζονται στα εξωτερικά όρια. Τα εσωτερικά όρια και επίπεδα εξαφανίζονται. 'Καταπίνονται' από την επίπεδη δισδιάστατη απεικόνιση. Οι εναλλακτικές που διανοίγονται αναφορικά με την 'αυθαίρετη' τρισδιάστατη απόδοση είναι πάρα πολλές. Άρα αναγκαστικά ακολουθάς τη διαίσθησή σου. Τα μέσα- έξω, τα μπρος-πίσω, όλα πρέπει να τα υποθέσεις. Το πλάσμα που θα προκύψει θα έχει σαφέστατα εσένα για πατέρα...



Προσπάθειες να το “φανταστώ” μέσω του υπολογιστή.



Η τρισδιάστατη μακέτα από γύψο.



***Αναπαράσταση της δυσπρόστατης γυναικείας φύσης
μεταλλικός σκελετός, επικάλυψη με πολυεστέρα,
160x150x80 εκ., 2014-2017***

5.3 Κρίσιμα παράδοξα

«Υπάρχουν δύο προβλήματα εδώ που ορισμένα άτομα συγχέουν για να κατασκευάσουν το φάντασμα μιας ιστορικής πραγματικότητας που θα αποτελείται αποκλειστικά από τη «μυθοπλασία». Το πρώτο πρόβλημα αφορά τη σχέση ανάμεσα στην ιστορία και την ιστορικότητα, δηλαδή τη σχέση του ιστορικού παράγοντα με την ομιλούσα ύπαρξη. Το δεύτερο πρόβλημα αφορά την ιδέα της μυθοπλασίας και τη σχέση μεταξύ της φαντασιακής λογικής και των τρόπων εξήγησης που χρησιμοποιούνται για την ιστορική και επίσημη πραγματικότητα, τη σχέση μεταξύ της λογικής της μυθοπλασίας και της λογικής των γεγονότων.»

Jacques Ranciere

5.3.1 Τα φαντάσματα της πραγματικότητας

Τα ΜοΑπ ως παρουσίες είναι αναπαραστάσεις. Οι αναπαραστάσεις αυτές είτε αυτοαναφέρονται (δεν παραπέμπουν σε οτιδήποτε άλλο πλην της ίδιας τους της υπόστασης), είτε έχουν την τάση να «μοιάσουν» σε οτιδήποτε τους προβάλλει ο παρατηρητής. Αυτές οι προβολές μπορούν να προέρχονται:

- από το ασυνείδητο του παρατηρητή (φοβίες, εμμονές, μυθοπλασία)
- από γεγονότα που έχουν συμβεί και είναι πολύ πρόσφατα στη μνήμη του (πχ. γεγονότα της τρέχουσας επικαιρότητας, βιώματα, κλπ)

Η πράξη αυτή της προβολής βιωμάτων, γεγονότων, εμμονών, μυθοπλασιών στο δημόσιο χώρο περιέχει επίσης ψήγματα μιας «παραλυτικής μεγαλομανίας» για να επεκτείνω τον όρο του Elias Canetti, στο «Μάζα και εξουσία»). Ο χώρος προσδιορίζεται από το ασυνείδητο ή το συνειδητό του περιπατητή! Τα πάντα αναφέρονται σ' αυτόν!



«Συνάντησα» αυτό το ΜοΑπ έπειτα από ένα ατύχημα στην πολεμική αεροπορία. Ήταν η τέλεια

αναπαράσταση αυτού του τραγικού συμβάντος.

5.3.2 Νησιά του μύθου.

«Νησιά του μύθου, τέτοια αντικείμενα φέρνουν τα ανθρώπινα όντα ξανά πέρα από το χρόνο στην παιδική τους ηλικία - ή ίσως ακόμα πιο μακριά, πίσω σε μια πραγματικότητα πριν από τη γέννηση όπου η καθαρή υποκειμενικότητα ήταν ελεύθερη να συγχέεται μεταφορικά με το περιβάλλον της»

Jean Baudrillard



“Δράκος” Α όψη



“Δράκος” Β όψη

Η εικόνα που ταυτίζεται με τα ΜΟΑπ είναι μοναδική και οφείλεται στη στιγμιαία θέαση του αντικειμένου κατά την πορεία στο δρόμο. Στην παρούσα ιδιότυπη περίπτωση η στιγμιαία ανάγνωση της μορφής του αντικειμένου ταυτίζεται απόλυτα με το θέμα της πίσω όψης προς μεγάλη μου έκπληξη! Πρόκειται για επιζωγραφισμένη παιδική χαρτοκοπτική. Το θέμα γίνεται αντιληπτό και από την Α όψη (μη επιζωγραφισμένη) χωρίς τη γνώση της παιδικής παρέμβασης της Β όψης. Το πιθανότερο σενάριο θα ήταν να μην με ενδιέφερε το αντικείμενο αν το πρωτοέβλεπα από την “καλή” του Β όψη. Η ηθελημένη μορφοποίηση(χαρτοκοπτική επιζωγραφισμένη) έρχεται σε απόλυτη σύγκρουση με την τυχαιότητα της ακούσιας προβολής.

5.4 Πάντα μια σχέση

«Οποιαδήποτε στοιχεία, ανεξάρτητα από το πού προέρχονται, μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να κάνουν νέους συνδυασμούς. Οι ανακαλύψεις της σύγχρονης ποίησης σχετικά με την αναλογική δομή των εικόνων καταδεικνύουν ότι όταν δύο αντικείμενα συγκεντρώνονται, ανεξάρτητα από το πόσο μακριά είναι τα αρχικά τους πλαίσια, σχηματίζεται πάντα μια σχέση.»

Debord G, Wolman G

Πρόσφατα ανακάλυψα την εφαρμογή “Search by image” της google. Συγκεκριμένα η μηχανή αναζήτησης «ψάχνει» να βρει πανομοιότυπες εικόνες με αυτή που της δίνεις εσύ. Μ’ αυτό τον τρόπο προκύπτει ένας πρωτότυπος κόσμος από εικόνες όλων των ειδών μέσα στον οποίο ανήκει και η δική σου εικόνα! Το ΜοΑπ αποκτά συγγενείς, ανήκει σε μια (διεθνή) κοινότητα πλέον! Ταυτόχρονα η μηχανή αναζήτησης χαρακτηρίζει το εύρημα προσδιορίζοντας τον τύπο του.



Η καλύτερη εκτίμηση για αυτήν την εικόνα είναι: *thread*





Η καλύτερη εκτίμηση για αυτήν την εικόνα είναι: [snow](#)





Η καλύτερη εκτίμηση για αυτήν την εικόνα είναι: [street](#)



6. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

6.1 Επαναξιολόγηση της αισθητικής των συστημάτων του Jack Burnham.

(αποσπάσματα από το κείμενο του Luke Skrebowski², "All Systems Go: Recovering Jack Burnham's 'Systems Aesthetics'")

(...) Όπως είδαμε, η αισθητική συστημάτων του Burnham κατανοεί πέντε βασικές γνώσεις:

1. Ότι έχει υπάρξει μια μετάβαση από μια προσανατολισμένη στο αντικείμενο προς μια προσανατολισμένη προς τα συστήματα κουλτούρα.
2. Αυτή η τέχνη δεν κατοικεί στις υλικές οντότητες.
3. Αυτή η τέχνη δεν είναι αυτόνομη.
4. Αυτή η τέχνη είναι εννοιολογικά εστιασμένη.
5. Κανένας ορισμός ή θεωρία της τέχνης δεν μπορεί να είναι ιστορικά αμετάβλητος.

(...)Παρά τον ενθουσιασμό του για την «αισθητική των συστημάτων», η σκέψη του Burnham τελικά απομακρύνθηκε από την ίδια του τη θεωρία. Η σκέψη του περιέγραψε παρόμοια τροχιά και στην τέχνη του Haacke για τους ίδιους λόγους: αν και αρχικά ενθουσιαζόταν από τις καλλιτεχνικές δυνατότητες που παρουσιάζει η θεωρία των συστημάτων και η νέα τεχνολογία του κυβερνοχώρου που εξελίσσεται, ανακάλυπτε την προοδευτική πρόκληση που προσφέρουν τα παραδοσιακά μέσα και τα θεσμικά πλαίσια. Ο Μπέρναμ κατέληξε βαθιά απογοητευμένος, πεπεισμένος ότι «τα αποτελέσματα έχουν αποβεί από μέτρια έως καταστροφικά όταν οι καλλιτέχνες προσπάθησαν να χρησιμοποιήσουν ... την ηλεκτρονική τεχνολογία της «μεταβιομηχανικής κουλτούρας». «Τελικά» συμπέρανε, «η θεωρία των συστημάτων μπορεί να είναι μια άλλη προσπάθεια της επιστήμης να αντισταθεί στον συναισθηματικό πόνο και την ασάφεια που παραμένουν αναπόφευκτη πτυχή της ζωής».

(...)Ωστόσο, ήταν στην πραγματικότητα η θεωρητική ασάφεια του Burnham που πιστεύω ότι διακυβεύεται στο σχέδιό του. Θέλω να ολοκληρώσω υποθέτοντας ότι ο Μπέρναμ περιέγραψε, αλλά ποτέ δεν ακολούθησε ολοκληρωτικά, μια αποκρυπτογράφηση της θεωρίας των συστημάτων από την σκοπιά της τεχνο-βιομηχανικής ανάπτυξής τους. Με τον τρόπο αυτό πρότεινε μόνο τις εννοιολογικές δυνατότητες, ότι η θεωρία των συστημάτων θα μπορούσε να προσφέρει μια κριτική πρακτική τέχνης. Ο Burnham πολύ συχνά απρόσεκτα διέψευσε τη θεωρία των συστημάτων και την κυβερνητική.

(...)Είναι ενδιαφέρον ότι ο ίδιος ο Bertalanffy είχε προειδοποιήσει ενάντια σε μια τέτοια εσφαλμένη ανάγνωση. Στη θεωρία των γενικών συστημάτων ο βιολόγος διακρίνει τη δευτερογενή εμφάνιση της «Systems Science» από την αρχική πειθαρχία της θεωρίας των συστημάτων: «τι μπορεί να κρύβεται ... [στην Επιστήμη Συστημάτων] είναι το γεγονός ότι η θεωρία των συστημάτων είναι μια ευρεία οπτική που υπερβαίνει κατά πολύ τα τεχνολογικά προβλήματα και αιτήματα.. Η επιστήμη των συστημάτων, με επίκεντρο την τεχνολογία των υπολογιστών, την κυβερνητική, την αυτοματοποίηση και τη μηχανική συστημάτων, φαίνεται να καθιστά την ιδέα των συστημάτων μια ακόμη - και μάλιστα την απόλυτη - τεχνική για να διαμορφώσει τον άνθρωπο και την κοινωνία όλο και περισσότερο στην "μεγαμηχανή". ' Ο Bertalanffy καταλήγει επιβεβαιώνοντας το ανθρωπιστικό συναίσθημα που διέγραψε στην αρχική του θεωρία:

“Η ανθρωπιστική ανησυχία της γενικής θεωρίας συστημάτων, όπως την καταλαβαίνω, είναι διαφορετική από τους μηχανιστικά προσανατολισμένους θεωρητικούς του

συστήματος που μιλάνε αποκλειστικά από την άποψη των μαθηματικών, της ανατροφοδότησης και της τεχνολογίας, δημιουργώντας έτσι το φόβο ότι η θεωρία των συστημάτων είναι πράγματι το τελικό βήμα προς την μηχανοποίηση και υποτίμηση του ανθρώπου και προς την τεχνοκρατική κοινωνία.”

(...) Ανίκανος ή απρόθυμος να κρατήσει αυτή την κρίσιμη διάκριση στο μυαλό, ο Burnham επρόκειτο να απορρίψει τη θεωρία των συστημάτων και κατά συνέπεια την αισθητική των συστημάτων του. Η αποτυχία του να διαφοροποιήσει πλήρως τη θεωρία των συστημάτων από την κυβερνητική προκάλεσε τον κυματισμό μεταξύ μιας παραγωγικής, αναλογικής ανάπτυξης της θεωρίας των συστημάτων και μιας υπερβολικά κανονιστικής πίεσης στην τεχνική της εφαρμογή. Ο Μπέρναμ δήλωσε, με προβλεπτική ακρίβεια: «Η παραδοσιακή αντίληψη των αφιερωμένων αντικειμένων και ρυθμίσεων τέχνης θα δώσει σταδιακά το δρόμο στο συμπέρασμα ότι η τέχνη είναι εννοιολογικά εστιασμένη». Παράλληλα, όμως, επανήλθε και πάλι σε έναν αφελή τεχνολογικό ντετερμινισμό: «φαίνεται τώρα σχεδόν αναπόφευκτο οι καλλιτέχνες να στραφούν προς την τεχνολογία της πληροφορίας ως ένα πιο άμεσο μέσο αισθητικής δραστηριότητας». Η πολιτική απόρριψη της κυβερνητικής και της τεχνολογίας της πληροφορίας από τον Haacke θεσπίστηκε ακριβώς για να αρνηθεί μια τόσο ντετερμινιστική «λογική» καλλιτεχνικής ανάπτυξης. Ο Burnham ακολούθησε σύντομα το προβάδισμα του Haacke. Απογοητευμένος, απέρριψε την αισθητική των συστημάτων και υποχώρησε σε ένα σκοτεινό, καμπαλιστικό μυστικισμό. Αφού δημοσίευσε ένα τελικό, πεσιμιστικό δοκίμιο, «Τέχνη και Τεχνολογία: Η πανάκεια που απέτυχε», ο Burnham εξαφανίστηκε από τον κόσμο της τέχνης εντελώς.

(...) Χρειάζεται να αποσυρθούμε από τα συστήματα αισθητικής και τον Jack Burnham; Δεν είναι απαραίτητο να γράψουμε συστήματα που να σκεφτόμαστε την ιστορία της τέχνης ούτε να υποτιμούμε την ισχυρή μεθοδολογική αγορά της αισθητικής των συστημάτων, απλώς και μόνο λόγω της αμφιλεγόμενης κριτικής στάσης του δημιουργού της θεωρίας. Στην αρχική περιγραφή του Bertalanffy, τα συστήματα είναι «σύνολα στοιχείων που βρίσκονται σε αλληλεπίδραση». Συγκεκριμένα, η αισθητική των συστημάτων προσπαθεί να σκεφτεί την τέχνη ως σχέση σχέσεων. Ως εκ τούτου, ίσως εξακολουθεί να προσφέρει πόρους για την κατανόηση της τέχνης που βασίζεται σε αντικείμενα. Η ανάκτηση του βαθμού στον οποίο η μεταπολεμική τέχνη ασχολείται με την αισθητική των συστημάτων του Burnham επιτρέπει την αντιπαραβολή των ιστορικών έργων με ευρύτερους όρους. Επιπλέον, οι μελλοντικοί απολογισμοί της εξέλιξης της τέχνης του εικοστού αιώνα θα μπορούσαν να αποκαταστήσουν την αισθητική των συστημάτων ως ένα σημαντικό γενεαλογικό προάγγελο της σχεσιακής αισθητικής μιας πιο πρόσφατης γενιάς καλλιτεχνών που ήταν αναπόφευκτο να δουλέψουν με ιδέες που παρήχθησαν το 1970.

6.2 Τα συμπεράσματα από τη διερεύνηση των συστημάτων ΜοΑπ και η επέκτασή τους στο έργο τέχνης εν γένει.

Η παρούσα εργασία προέκυψε από την ανάγκη μου να διερευνήσω ένα προσφιλέ για μένα θέμα που είναι τα ΜοΑπ. Το ερευνητικό πεδίο και η θεωρητική κατεύθυνση του παρόντος μεταπτυχιακού με ώθησαν να τα αντιμετωπίσω όχι απαραίτητα με καλλιτεχνικούς όρους. Όπως φαίνεται και από τα γλυπτά που παρουσιάζω στο παράρτημα, έχω ήδη ασχοληθεί με την γλυπτική αποτύπωση των ΜοΑπ. Η γλυπτική με την κλασική έννοια του όρου είναι η τέχνη των τριών διαστάσεων του χώρου και του όγκου. Τα ΜοΑπ γλυπτά «συμπεριφέρονται», ως φυσικές παρουσίες που καταλαμβάνουν χώρο και αναγκάζουν το φως να ακολουθήσει την επιφάνειά τους. Ως περιεχόμενο τα γλυπτά ΜοΑπ «σημαίνουν» μόνο την ίδια τους την παρουσία δεν

κρύβουν υπονοούμενα, δεν έχουν εννοιολογικό περιεχόμενο. (Κάποιες φορές η επιλογή τους γίνεται με όρους «παρωδίας» επειδή, με έναν κάπως χιουμοριστικό τρόπο, αναφέρονται σε κάποιες γνώριμες από την ιστορία της τέχνης μορφές. Αυτή τους η τάση όμως, δεν τους προσδίδει κάτι περισσότερο από την 'ανάγκη' τους να παρωδήσουν αυτές τις μορφές.)

Στην εργασία αυτή τα ΜοΑπ με απασχόλησαν με έναν τελείως διαφορετικό τρόπο: προσπάθησα να ανακαλύψω άλλες πτυχές τους, να εμβαθύνω στην ίδια τους την υπόσταση, να επινοήσω λεκτικά και διανοητικά σχήματα, να αναφερθώ σε κείμενα που με διάφορους τρόπους εμπλέκονται με τα ΜοΑπ.

Με τι τρόπους αντιμετώπισα τα ΜοΑπ:

- διεισδύοντας στην αφαιρετικότητα μιας πράξης: θέλοντας να καταλάβω το γιατί των πράξεών μου (για τα σχέδια που κάνω με βάση τα ΜοΑπ, την αποτύπωση στον χάρτη των σημείων εύρεσης των ΜοΑπ, την διαδικασία 'αρχαιολογικής' αποκατάστασης των ΜοΑπ, της τάσης να τοποθετώ τα ΜοΑπ σε συνθέσεις αετωματικού τύπου,
- διερευνώντας τις προσωπικές μου απορίες ως προς τη φύση τους (διερεύνηση της οντολογικής τους υπόστασης (υποθετικοί διάλογοι – οντολογική αξιολόγηση, συγκριτική αξιολόγηση δύο τυχαίων ΜοΑπ)
- κάνοντας 'αυθαίρετους' συλλογισμούς και φανταστικές ομαδοποιήσεις (Η 'κοινωνία των ΜοΑπ')
- ομολογώντας μια «Παρασπονδία σχετικά με τα ΜοΑπ»,
- διερευνώντας δρόμους που διανοίγουν νέα πεδία ενασχόλησης μέσω της διαμεσολάβησης του μηχανήματος («search by image» της google)

Ας θυμηθούμε εδώ ποιο ήταν το ερευνητικό ερώτημα της παρούσας εργασίας:

Το ερευνητικό ερώτημα

Το ερώτημα που θα με απασχολήσει και θα προσπαθήσω να απαντήσω στην εργασία αυτή μπορεί να αναλυθεί ως εξής:

- Γίνεται το έργο τέχνης να μην έχει υλική υπόσταση;
- Μπορεί μια διαδικασία συλλογισμών να αντικαταστήσει το ένστικτο του καλλιτέχνη;
- Μπορεί μια φράση να αποκτήσει αισθητική υπόσταση;
- Εάν εντέλει η εγκεφαλική διεργασία μέσω συλλογισμών και θεωρητικών πρακτικών μπορεί να πάρει τη θέση της εικαστικής καλλιτεχνικής διαδικασίας που είναι κατά βάση αποτέλεσμα χειρονακτικής φύσης και άλογων διεργασιών.

Κατά τη διάρκεια της εργασίας ήρθα αντιμέτωπος με διάφορες θεωρίες που προσεγγίζουν θέματα ανάλογα με το δικό μου. Η φράση κλειδί που με ενίσχυσε να συνεχίσω και ήταν γι αυτό το λόγο καταλυτική για τη συνέχεια, ήταν μια φράση του Hans Haacke: "Οι πληροφορίες που παρουσιάζονται τη σωστή στιγμή και στο σωστό μέρος μπορούν ενδεχομένως να είναι πολύ ισχυρές. Μπορεί να επηρεάσουν τον γενικό κοινωνικό ιστό. Η προϋπόθεση εργασίας είναι να σκεφτούμε από την άποψη των συστημάτων: την παραγωγή των συστημάτων, την παρέμβαση και την έκθεση των υπάρχοντων συστημάτων. Τα συστήματα μπορούν να είναι φυσικά, βιολογικά ή κοινωνικά."

Τα ΜοΑπ είναι κατά τη γνώμη μου πληροφορίες που «παρουσιάζονται τη σωστή στιγμή και στο

σωστό μέρος». Δεν μπορώ να μη δεχτώ αυτή τη συγκυριακή «συνάντηση» με το *readymade* που : «πλέμα [πνεύμα] κρατεί απάνου του, κι αν θέλεις σου μιλάει.»

Επιπλέον θεωρώ ότι τα ΜοΑπ όντως λειτουργούν ως συστήματα: είναι συναρτήσεις του τόπου, του χρόνου και του υποκειμένου που τα «συναντά». Κάθε ΜοΑπ είναι μια στιγμή και ένα σημείο. Άρα λοιπόν αν θεωρήσουμε τα ΜοΑπ ως συστήματα που αλληλεπιδρούν, τα αποτελέσματα μιας τέτοιας θεώρησης που θα προκύψουν θα είναι ένας εναλλακτικός τρόπος θέασής τους. Και τι τύπου είναι τα αποτελέσματα;

- κείμενα αξιολογικά
- βαθμοί αξιολόγησης
- «πινέζες» στο χάρτη που εμφανίζουν τα σημεία εύρεσης
- φράσεις που δηλώνουν την αφαιρετικότητα των πράξεων
- κάποια παράδοξα
- διάφορα ευρήματα

Το βασικό ερευνητικό ερώτημα για το κατά πόσο όλες αυτές οι διαδικασίες που περιέγραψα μπορούν να θεωρηθούν ως μια νέα οπτική για τα ΜοΑπ αποαισθητικοποιημένη και αποϋλοποιημένη και ότι τα συμπεράσματα της έρευνάς μου που είναι αποτελέσματα λογικών συλλογισμών και στατιστικές μπορούν να θεωρηθούν είδος τέχνης φυσικά δεν είναι κάτι που μπορεί να αποδειχτεί με επιστημονικό τρόπο.

Όσο εγκεφαλικά κι αν δει κανείς το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, η κριτική για την ποιότητα του καλλιτεχνικότητας ή όχι του αποτελέσματος θα συνεχίσει να τίθεται με όρους αισθητικούς και οι τέχνες θα αντιμετωπίζονται με όρους της αγοράς. Αυτό άλλωστε συνέβει και με τους εννοιολογικούς καλλιτέχνες του '60 και του '70' σύμφωνα με τη Lucy Lippard στον επίλογο του βιβλίου της "Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972": «Ελπίζοντας ότι η εννοιολογική τέχνη θα ήταν σε θέση να αποφύγει τη γενική εμπορευματοποίηση η καταστροφική» προοδευτική προσέγγιση του μοντερνισμού, ήταν ως επί το πλείστον αβάσιμη. Φάνηκε το 1969 ότι κανείς, ούτε καν ένας άπληστος για την καινοτομία θα πλήρωνε στην πραγματικότητα τα χρήματα, ή ένα μεγάλο μέρος τους, για ένα φυλλάδιο *chevex* που αναφέρεται σε ένα γεγονός του ή για μια ομάδα φωτογραφιών που τεκμηριώνει μια εφήμερη κατάσταση ή ένα έργο για μια εργασία που δεν ολοκληρώνεται ποτέ ή λέξεις που ομιλούνται αλλά δεν καταγράφονται. Φαινόταν ότι αυτοί οι καλλιτέχνες θα απελευθερώνονταν βίαια από την τυραννία μιας κατάστασης εμπορευματοποίησης και προσανατολισμού προς την αγορά. Τρία χρόνια αργότερα, οι σημαντικοί εννοιολογικοί καλλιτέχνες πωλούσαν τα έργα τους για σημαντικά ποσά στις ΗΠΑ και στην Ευρώπη ενώ αντιπροσωπεύονταν από τις πιο *high gallery* που ακόμα πιο απροσδόκητα εμφανίστηκαν. Σαφώς και παρότι πολλές μικρές επαναστάσεις στην επικοινωνία έχουν επιτευχθεί με τη διαδικασία της αποϋλοποίησης του αντικείμενου (εργασία που αποστέλλεται εύκολα, καταλόγους και κομμάτια περιοδικών, πρωτίστως τέχνη που μπορεί να παραχθεί ανέξοδα και διακριτικά σε άπειρες τοποθεσίες ταυτόχρονα), η τέχνη και ο καλλιτέχνης σε μια καπιταλιστική κοινωνία παραμένουν πολυτέλειες. Αφ'ετέρου, οι αισθητικές συνεισφορές μιας "τέχνης ιδεών" έχουν εκτιμηθεί. Ένα πληροφοριακό ιδίωμα του ντοκιμαντέρ έδωσε ένα όχημα για ιδέες τέχνης. Έχει καταστεί προφανές ότι υπάρχει μια θέση για μια τέχνη που παράλληλα (αντί να το αντικαθιστά) με το διακοσμητικό αντικείμενο ή, θέτει νέα κριτικά κριτήρια για να βλέπει και να ζωγραφίζει (η λειτουργία της ομάδας *Art-Language* και ο αυξανόμενος αριθμός των υποστηρικτών της). Μια τέτοια στρατηγική, εάν συνεχίσει να αναπτύσσεται, μπορεί να έχει μόνο θετικό αντίκτυπο στον τρόπο με τον οποίο εξετάζονται και αναπτύσσονται οι τέχνες στο μέλλον»

Επίλογος

“Ίσως η πιο ακριβής άποψη θα ήταν να αναγνωρίσουμε ότι οι επιστημονικές θεωρίες δεν μεταφράζονται άμεσα σε καλλιτεχνική πρακτική ή κριτική, ότι υπάρχει πάντα μια ολίσθηση σε οποιοδήποτε διεπιστημονικό δανεισμό.”

Ξεκινώντας από την πιο πάνω φράση του Luke Skrebowski αναφορικά με την αισθητική των συστημάτων που υιοθέτησε ο Jack Burnham μπορούμε αρχικά να ισχυριστούμε ότι το πεδίο των ΜοΑπ και κατ' επέκταση αυτό των έργων τέχνης δεν υπακούουν απόλυτα σε επιστημονικής μορφής πρακτικές. Οι τέχνες υπακούουν και ακολουθούν πιστά τους 'κανόνες' της ίδιας της ζωής που μέχρι να αποκωδικοποιηθούν πλήρως από την επιστήμη – αν και κάτι τέτοιο δεν είναι οπωσδήποτε εφικτό - θα συνεχίσουμε να εκπλησσόμαστε από τις ανατροπές, τις εκπλήξεις, τις αντιφάσεις της που δεν είναι τίποτε άλλο από αυτά τα ανεξερεύνητα πεδία.

Παρόλα αυτά, η εν τέλει πεσιμιστική αντιμετώπιση της θεωρίας των συστημάτων από τον ίδιο τον δημιουργό τους τον Jack Burnham, δεν επηρεάζει καθόλου τις μεθόδους που χρησιμοποίησα στην παρούσα έρευνα. Εξάλλου, για την ακρίβεια πρέπει να ομολογήσω ότι έγινα γνώστης της εν λόγω θεωρίας αφού είχα ήδη διανύσει ένα μεγάλο μέρος της έρευνάς μου. Όμως με την 'ανακάλυψη' των θεωριών του Μπέρναμ ένοιωσα πιο ασφαλής για τις διαδικασίες που είχα ακολουθήσει. Δεν είμαι απόλυτα σίγουρος ότι οι πρακτικές μου συνιστούν συστήματα, όμως αισθάνομαι μια έντονη ταύτιση με τις εν λόγω διαδικασίες. Εξάλλου δεν ισχυρίζομαι ότι οι επιλογές και οι πρακτικές μου αγγίζουν έστω κάποια επιστημονικά πεδία. Όλα πηγάζουν από ένα καλλιτεχνικό ενδιαφέρον προς ό,τι κατ' αρχάς ερεθίζει το οπτικό μου νεύρο. Πάντοτε η αφορμή για την συλλογή ενός ΜοΑπ θα είναι το αναπάντεχο σχήμα, το ενδιαφέρον χρώμα, η σχέση σχήματος, χρώματος, σχεδίου... που είναι αξίες αποκλειστικά αισθητικής φύσης.

Οι σκέψεις του Haacke, του Barry, του Burnham μου έδωσαν απλά το ψυχολογικό στήριγμα και με έκαναν να πιστέψω πραγματικά ότι αυτό που διακυβεύεται στην παρούσα εργασία δεν είναι η μορφολογία ή η φόρμα ούτε ακόμη η αισθητική. Είναι η οντολογία, η αφαιρετικότητα, η χαρτογράφηση, η μυθολογία, η αρχαιολογία ως φιλοσοφικές διεργασίες. Επιβεβαίωσα, τουλάχιστον μέσα μου ότι όλες οι πράξεις, όλες οι σκέψεις, όλα τα αντικείμενα, άξιζαν την ιδιαίτερη προσοχή μου και είχαν πάντα κάτι να μου πουν.

Δεν υπάρχει τίποτα, τόσο στον κόσμο των αντικειμένων όσο και στον κόσμο των ιδεών το οποίο να μην επιδέχεται της προσοχής μας. Επίσης θεωρώ ότι κάθε πράξη μας όσο μηδαμινή κι αν είναι, λειτουργεί ως σπόρος, δεν χάνεται! Θα περιμένει τον κατάλληλο θεριστή που δεν γνωρίζουμε που και πότε θα παρουσιαστεί. Εξάλλου κι εγώ, δεν γνωρίζω που και πότε θα συναντήσω το επόμενο ΜοΑπ εκτός κι αν το κατασκευάσω...



Εκούσιο ΜοΑπ #1

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

Barthes R. (1997), Εικόνα-μουσική-κείμενο, εκδ. «Πλέθρον», Αθήνα

Bataille G. (1970) "L'Abjection et les formes miserables," in *Essais de sociologie*, (Euvres completes, (Paris: Gallimard, 1970),

Baudrillard J, (1968), *The System of objects*, Verso, 1996

– (1983), *Simulations*, Semiotext(e) σ. 15-16, Νέα Υόρκη

Bois Yve-Alain, (1997) «Ray Guns», στο Yve-Alain Bois / Rosalind E. Krauss, *Form-less: A User's Guide*, εκδ. Zone Books, Νέα Υόρκη 1997, “alloglotta”, τεύχος 2, μτφρ Θ. Αποστόλου

Bonnange Claude – Chantal Thomas, *Don Juan ou Pavlov*, εκδόσεις Εκκρεμές, 1995

Bourgeois L. (1998) «Freud's Toys», στο *Destruction of the father reconstruction of the father: Writing and interviews 1923-1997*, εκδ. Violette, Λονδίνο 1998. μτφρ. Θ. Αποστόλου

Buchloh Benjamin H. D.(2001), «Arman: The shelf life of the redymade», τέταρτο κεφάλαιο του δοκιμίου «Plenty or nothing: From Yves Klein's /ι vide to Arman's \$ Le plein», στο *Neo-avantgarde and culture industry: essays on European and American art from 1955 to 1975*, εκδ. MIT 2001

Canetti E, (1971), “Masse und Macht”, “Μάζα και εξουσία», μτφρ. Αγγέλα Βερυκοκάκη – Αρτέμη, Εκδόσεις Ηριδανός

Cilliers P. (1998). *Complexity and Postmodernism. Understanding complex systems*. London: Routledge

Dann, K. (1998), *Bright Colours Falsely Seen*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν.

Debord G.& Wolman G. ((May 1956), “A User's Guide to Détournement”, Translated by Ken Knabb

Gell Al. (1998) “Art and Agency: An Anthropological Theory of Art”. Oxford: Oxford University Press

Heidegger M.. (1972) [ελλην. Έκδ. (2008), *Κτίζειν, κατοικείν, σκέπτεσθαι*, μτφρ. Γ. Ξηροπαϊδης, Πλέθρον, Αθήνα]

Jameson, Fredric. (1991), *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press

Kristeva J. (1982) “Powers of Horror”, , *An Essay on Abjection*, Columbia University Press, in English

Lippard Lusy. (1973), “Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972”, University of California press.

Mc Luhan M. , (1964), *Understanding media*, McGraw-Hill

Merleau- Ponty, M (1962), σ. 293), Προοίμιο στη φαινομενολογία της αντίληψης, μτφρ.Φ. Καλλίας – Μ. Μυλωνά, Έρασμος, Αθήνα

Miller D. (1998), “Material Cultures. Why some things Matter”, University of Chicago Press, Σικάγο

Rancière J. (2004) “The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible”. Afterword by Slavoj Žižek. Trans. Gabriel Rockhill. London: Continuum

Slavoj Ž. (2006), “Το υψηλό αντικείμενο της ιδεολογίας”, μετάφραση: Βίκυ Ιακώβου, επιμέλεια: Γιάννης Σταυρακάκης, Scripta

Solomon E., (υπό έκδοση), (Τα μουσεία ως αντικείμενα. Αναζητώντας τρόπους προσέγγισης] «“Entangled” Archaeological Objects: A Debate on the Significance of Museum Practice», Museums and Difficult Heritage, Acts of the ICMAH Annual Conference (Ελσίνκι, 16-18 Ιουνίου 2001)

Tilley Ch. (1994), A Phenomenology of Landscape, Berg, Οξφόρδη - Προβηγκία
– (1999), Metaphor and Material Culture, σ. 76 Blackwell, Οξφόρδη

Wertheimer Max, Laws of Organization in Perceptual Forms(1923), Ellis, W. A source book of Gestalt psychology, London: Routledge& KeganPaul,

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

Ελεάνα Γιαλούρη, (2012) (επιμ.), Υλικός πολιτισμός, Η ανθρωπολογία στη χώρα των πραγμάτων εκδόσεις Αλεξάνδρεια

Λουκάς Σαμαράς,(2005), Επιμέλεια έκθεσης-καταλόγου: Κατερίνα Κοσκινά, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου

Μίλτος Φραγκόπουλος (2006) (επιμ.- μτφρ), «Εισαγωγή στην ιστορία και τη θεωρία του Graphic Design> Μια μικρή ανθολογία, εκδόσεις Futura

Νάσος Κουζέλης, (2008), «Βιομηχανική μορφοδοσία / Η πράξη απόδοσης μορφής στα χρηστικά προϊόντα», εκτύπωση-βιβλιοδεσία: Έκφραση.

Ρούλα Παλάντα. (1996) (επιμ.- οργαν) Κατάλογος έκθεσης, «Σκουπίδια», έκδοση: Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Λάρισας

Trash art, κατάλογος έκθεσης, Γκάζι του Δήμου Αθηναίων, 1998

Περιοδικά

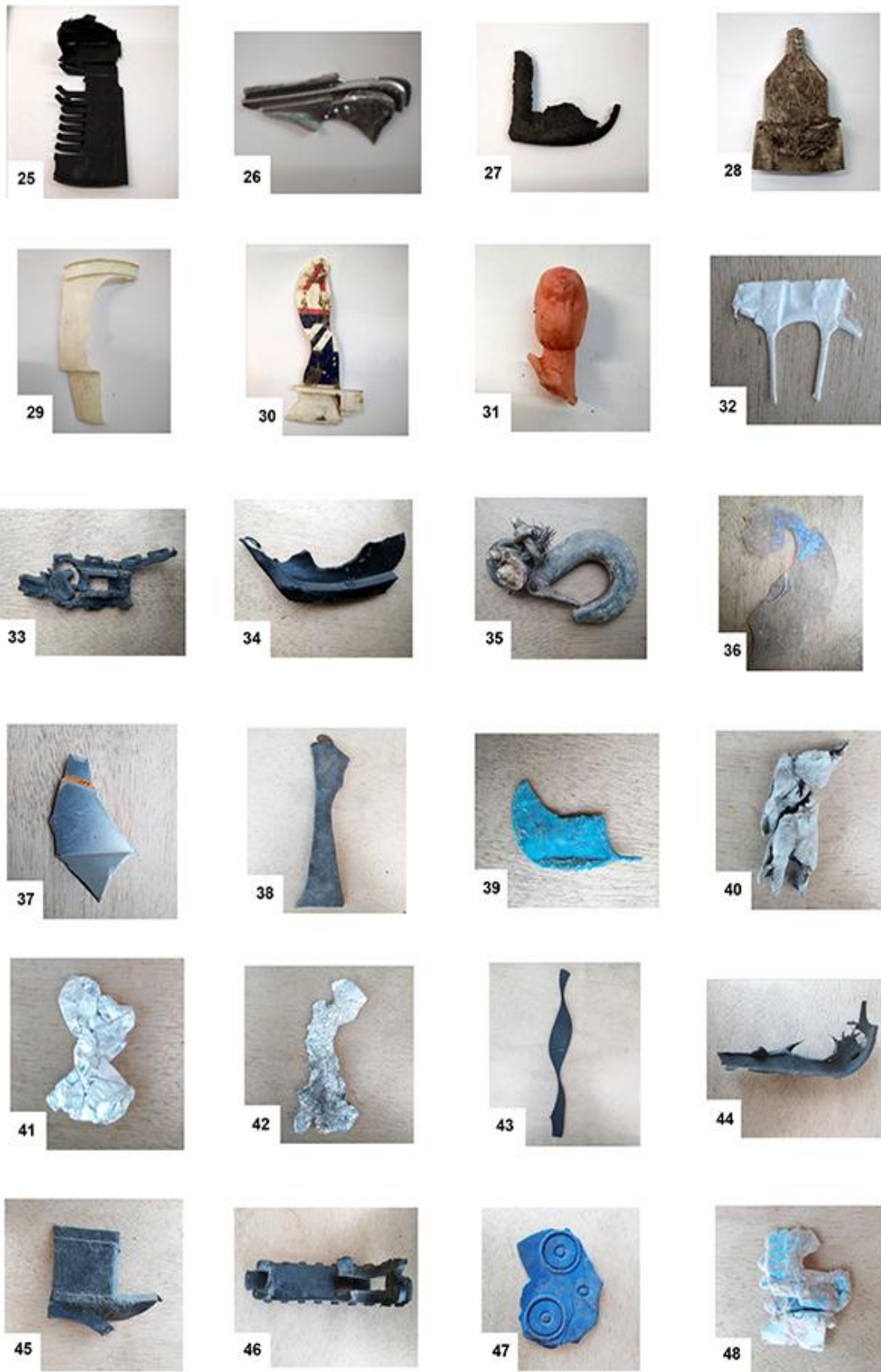
“alloglota”, (2014) τεύχος 2, «Το πράγμα», Συντακτική ομάδα: Θανάσης Αποστόλου, Πασχάλης Ζέρβας, Σοφία Κανάκη

«Κλήδονας», Σεπτέμβριος 2018, τεύχος 7

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ



Συλλογή των ΜοΑπ (1-24)



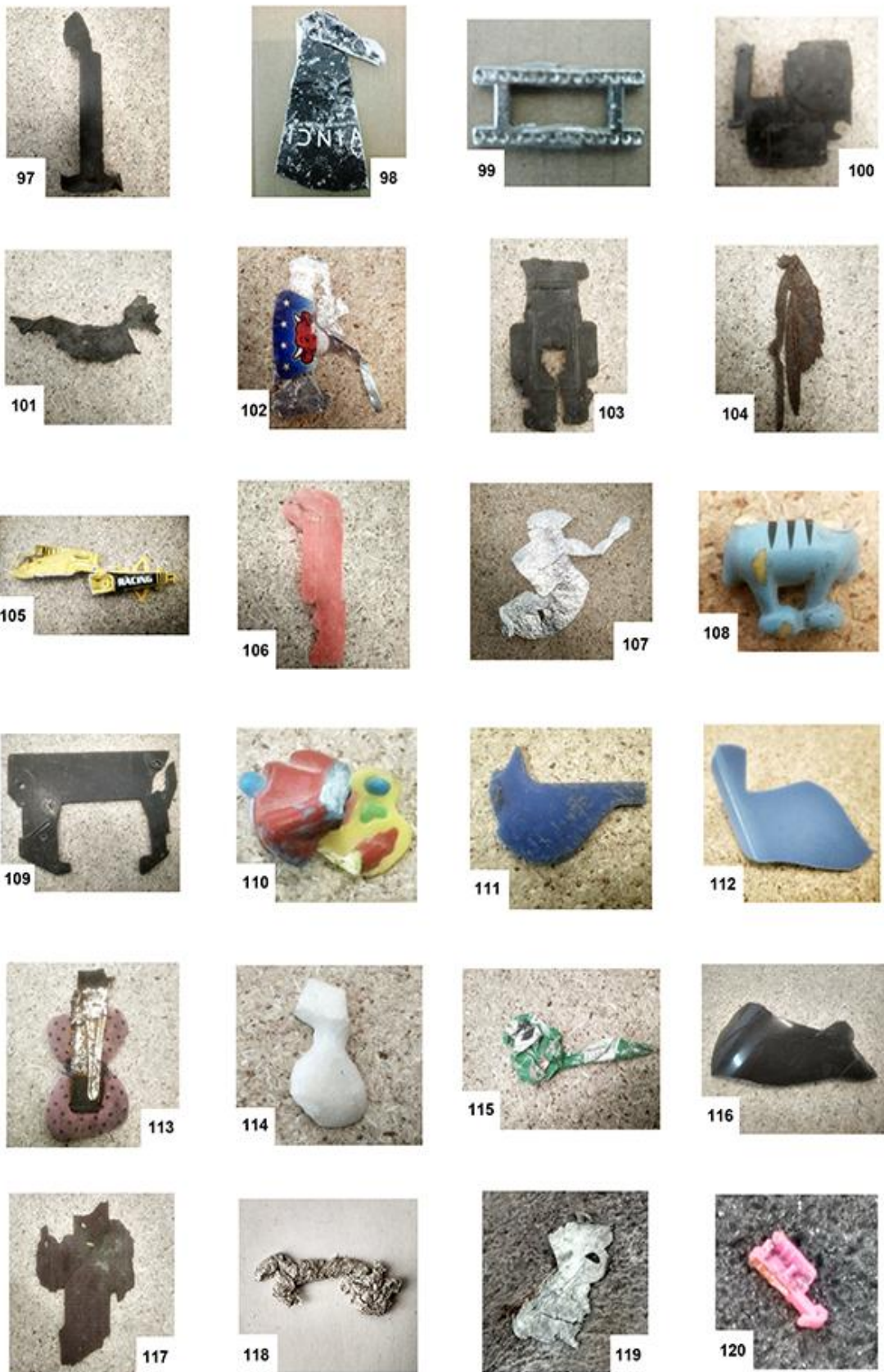
Συλλογή των ΜοΑπ (25-48)



Συλλογή των ΜοΑπ (49-72)



Συλλογή των ΜοΑπ (73-96)



Συλλογή των ΜοΑπ (97-120)



Συλλογή των ΜοΑπ (121-144)



145



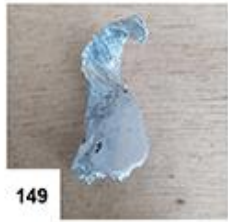
146



147



148



149



150



151



152



153



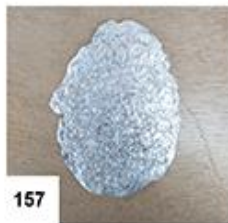
154



155



156



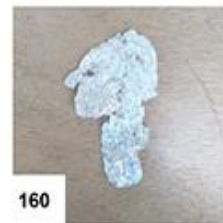
157



158



159



160



161



162



163



164



165



166



167

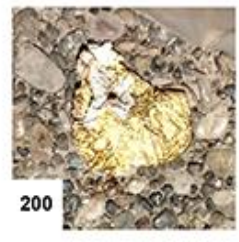


168

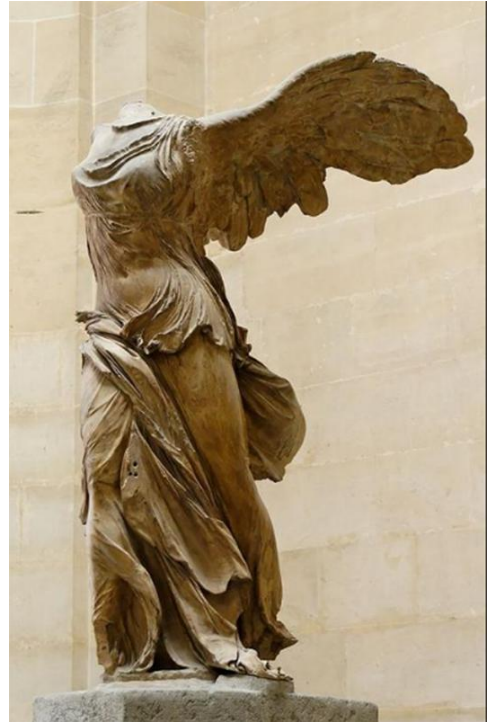
Συλλογή των ΜοΑπ (145-168)



Συλλογή των ΜοΑπ (169-192)



Συλλογή των ΜοΑπ (193-216)



Η 'Μαύρη Νίκη' θυμίζει τη Νίκη της Σαμοθράκης.



Ο «Νεκρός καμαρωτός» θυμίζει τον «Άγνωστο στρατιώτη»

Η αρχή της παρωδίας 1

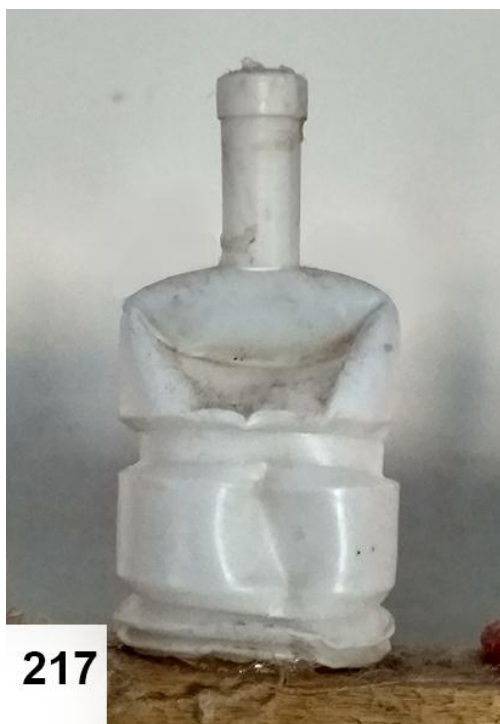


Τα ΜοΑπ #19 και #117 θυμίζουν τον «Μπαλζάκ του Ροντέν».

Η αρχή της παρωδίας 2



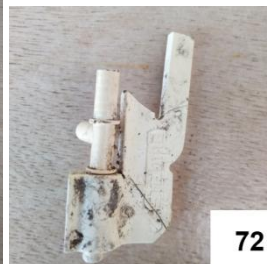
Το ΜοΑπ #28 θυμίζει καθιστό Βούδα.



Το ΜοΑπ #217 θυμίζει κυκλαδικό ειδώλιο.



Η αρχή της παρωδίας 3



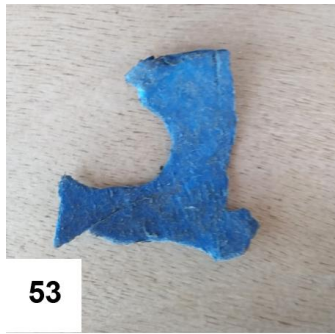
Η αρχή του άγνωστης προέλευσης εξαρτήματος.



19



117



53



56



111



112



39



77



82

Η αρχή της συγγένειας



78



118



119



136



155



162

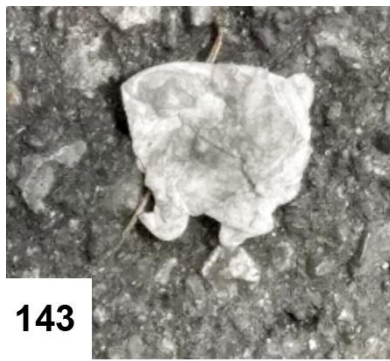


179



181

Η αρχή της ζωικής μορφής



Η αρχή του πρωτογενούς υλικού.



Μακέτα για γλυπτό ΜοΑπ



«Γιούρρυ» γύψος, χρώμα, χαρτόκουτα, παλέτα
140x90x90 εκ. Ομαδική έκθεση «Ανεπίσημη γλώσσα», 1998

Γλυπτά ΜοΑπ



Μαύρη Νίκη, πολυεστέρας, υαλώνημα, 170x120x70 εκ. 2012



Νεκρός καμαρωτός, πολυεστέρας, υαλώματα, μεταλλικός σκελετός 210x50x50 εκ. 2012

Γλυπτά ΜοΑπ



Αόρατος επισκέπτης, πολυεστέρας, υαλώνημα, μεταλλική βάση, 150x130x80 εκ. 2012



Αυγά της λογικής, πολυεστέρας, υαλώνημα 180x75x48 εκ. 2012



Η παραγραφή του Ιβανόη, πολυεστέρας, υαλώνημα, κλαδί, παπούτσι, μπάλα, πινέλο
250x130x85 εκ. 2010



Πρόωρη εκσπερμάτιση, σιλικόνη, 40x15x15 εκ. 2012



Μελλονθόν, πολυεστέρας, υαλώνημα, σιλικόνη 220x100x90 εκ. 2008

Γλυπτά ΜοΑπ



Κασιουκ, τερακότα, σιλικόνη, πλαστικό παιχνίδι, παπούτσι, 140x45x40 εκ. 2013



Κρανίου τόπος, τερακότα, σιλικόνη, πλαστικά θραύσματα ready made, 85x70, 55 εκ. 2012

Γλυπτά ΜοΑπ



Άτιτλο, μέταλλο, χρώμα, τσιμέντο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης «Θ. Παπαγιάννης» Ελληνικό Ιωαννίνων 2009

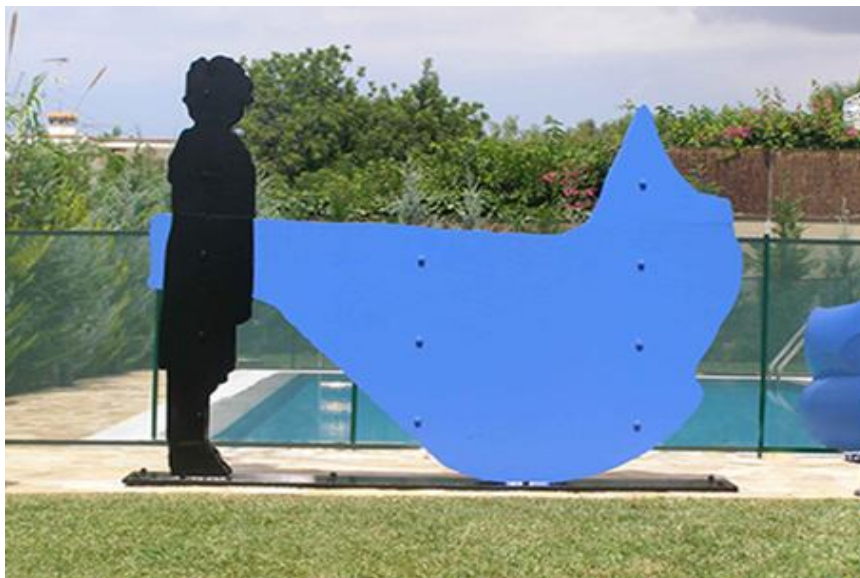


Κατολίσθηση, πέτρα Δεματίου, Ελληνικό Ιωαννίνων 2014

Γλυπτά ΜοΑπ στο δημόσιο χώρο



Δήμος Άνοιξης, μέταλλο, χρώμα, σκυρόδεμα 350x150x88 εκ. 2008



Mr. Bill, μέταλλο, χρώμα, 230x160x45 εκ. Οικεία στο Λαγονήσι, 2008

Γλυπτά ΜοΑπ στο δημόσιο χώρο



Αέτωμα Σύγχρονης Μυθολογίας, εφυσλωμένη τερακότα, μεταλλική βάση επενδυμένη με MDF, Νέο γυμνάσιο Ερεσού Λέσβου 700x180x80 εκ. 2015



Μαζί, εφυσλωμένη τερακότα, σκυρόδεμα, μεταλλική βάση 200x110x5 εκ.
Νέο γυμνάσιο Ερεσού Λέσβου 2015

Γλυπτά ΜοΑπ στο δημόσιο χώρο



Δελφίνι ή άνθρωπος; Ανοξείδωτος χάλυβας, σκυρόδεμα, Δήμος Μεταμόρφωσης 2018



Συμπόσιο Μεταμόρφωσης Μάιος 2018 Η μεταφορά του γλυπτού ΜοΑπ
Φωτογραφία: Αναστασία Κηλαηδόνη

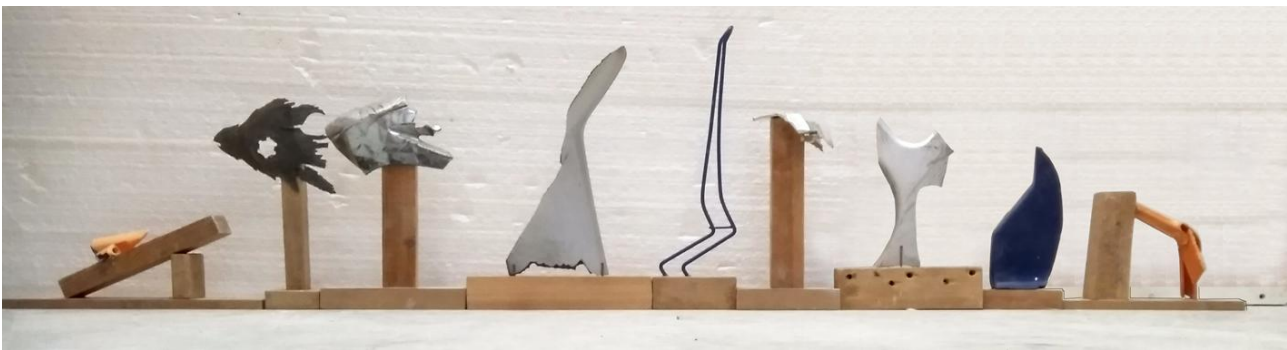
Γλυπτό ΜοΑπ στο δημόσιο χώρο



Αέτωμα Σύγχρονης Μυθολογίας , εφυαλωμένα τερακότα, μεταλλικές βάσεις, βάθρο από MDF, Νέο γυμνάσιο Ερεσού Λέσβου, 700x180x70 εκατοστά, 2015



Μακέτα για μια ιδέα συγκροτήματος ουρανοξυστών με αετωματική σύνθεση.

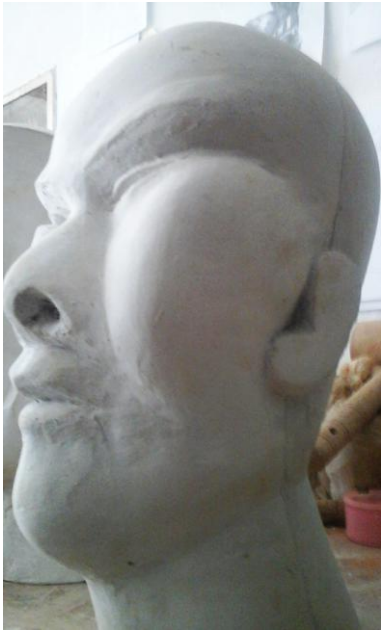


Ιδέα για αέτωμα με διάφορα θραύσματα ΜοΑπ.

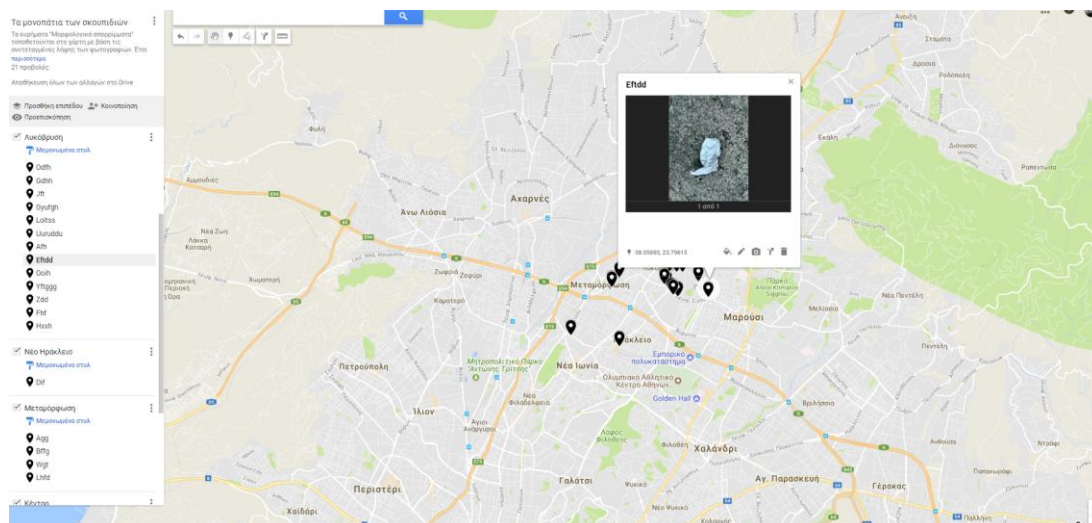


Σπάνια ΜοΑπ από ρίζες φυτών σε αετωματική σύνθεση (τιτανομαχία;)

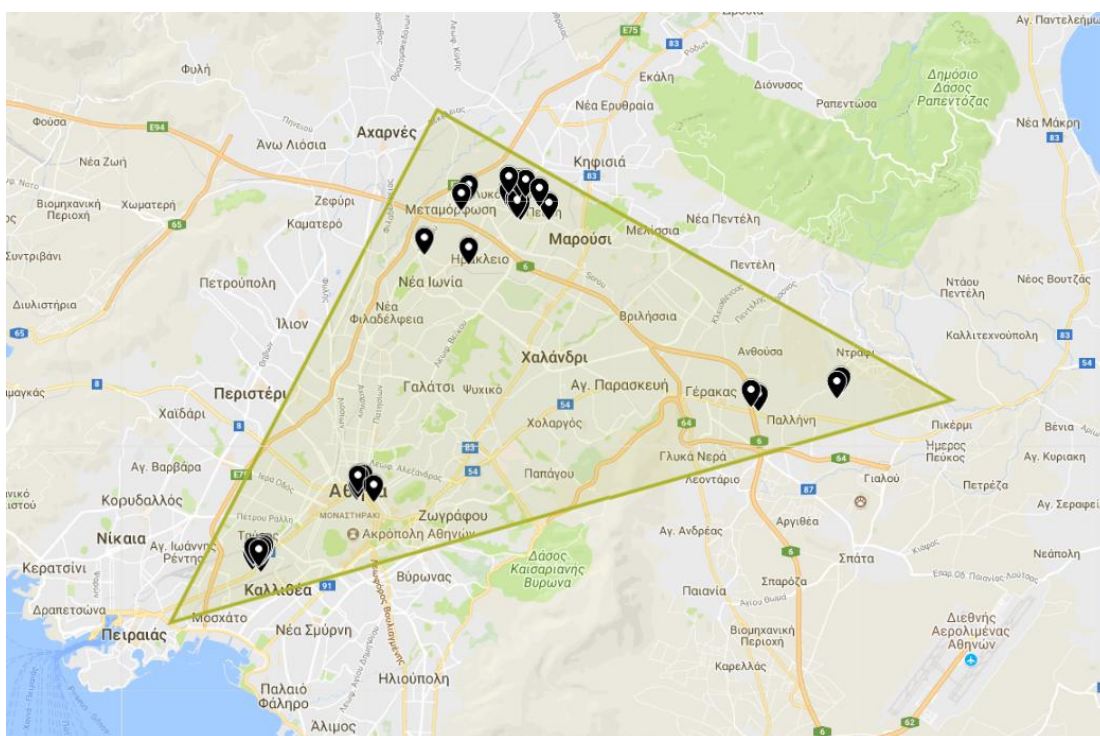
ΜοΑπ σε αετωματικές συνθέσεις



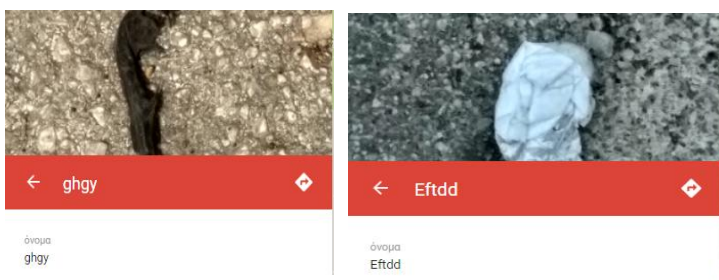
Αποκαταστάσεις ΜοΑπ



Απόκομμα της σελίδας με τον χάρτη και τις πινέξες. Στο “παράθυρο” ένα ΜοΑπ όπως εμφανίζεται όταν πατήσουμε την “πινέζα”.

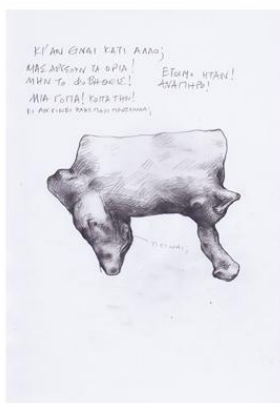


Το μεγάλο σχήμα με τις περιοχές συλλογής ΜοΑπ.



Τα ΜοΑπ όπως εμφανίζονται στα “παράθυρα” της εφαρμογής.

Τα σημεία εύρεσης κάποιων ΜοΑπ στο χάρτη





Λουκάς Σαμαράς, Βιβλίο #3 (Γαλλικά για αρχάριους), 1962, βιβλίο χωρίς ράχη με σκουπίδια καθαρισμένα 20,3x27,9x17,8 εκ



Νίκος Κεσσανλής, Απτλο, 1963, κατασκευή, μικτή τεχνική, 108x27 εκ



Κώστας Τσώκλης, Πληροφορίες, 1971, ξύλο, εφημερίδες

Νίκος Κεσσανλής, Λουκάς Σαμαράς, Κώστας Τσώκλης

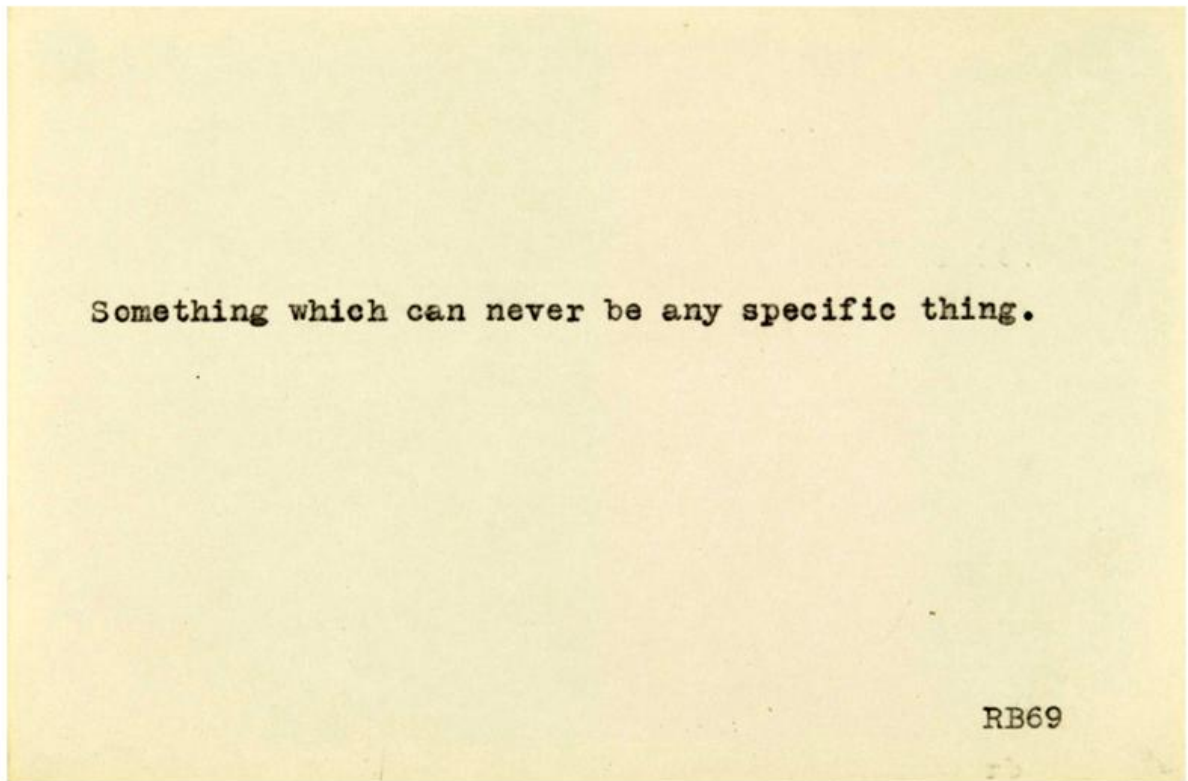


Υποπαριστανικός Ελασθερωσίνης ενός σκέφτου δέγμου σόν εί-
δος καλεζέρη (Collage).
Ένα σπουδαίο κίρατο βερνικωμένο, μπαρτζή με χρώματα και βε-
ρνίκια, έβλεπε ως βάση γιά άποικιακή τής πολιτισμένη ύποστας
του, ένα γαλλικό παροσό πατσουά.



Αντώνης Βάθης, The Daily Vathis #1177,
Χειροποίητη ημερήσια εφημερίδα με τα σκουπίδια του καλλιτέχνη

Θάνος Murray Βελούδιος, Αντώνης Βάθης



Robert Barry, *Untitled (Something which can never be any specific thing)*, 1969



Robert Barry, *PRIVATE THOUGHTS TRANSMITTED TELEPATHICALLY BY THE ARTIST DURING THE EXHIBITION*, Grey vinyl on wall, 1969



Claes Oldenburg, Display case 6 of Ray Gun Wing, 1965–77, Paper, rubber, plastic, bone, wire, soap, wax, cloth, wood, metal, tar, stone, and various other materials, Various dimensions



Claes Oldenburg, Display case 3 of Ray Gun Wing, 1965–77, 26 numbered guns Paper, rubber, plastic, wax, syrup, chocolate and foil, wood, metal, and candy, Various dimensions

Claes Oldenburg

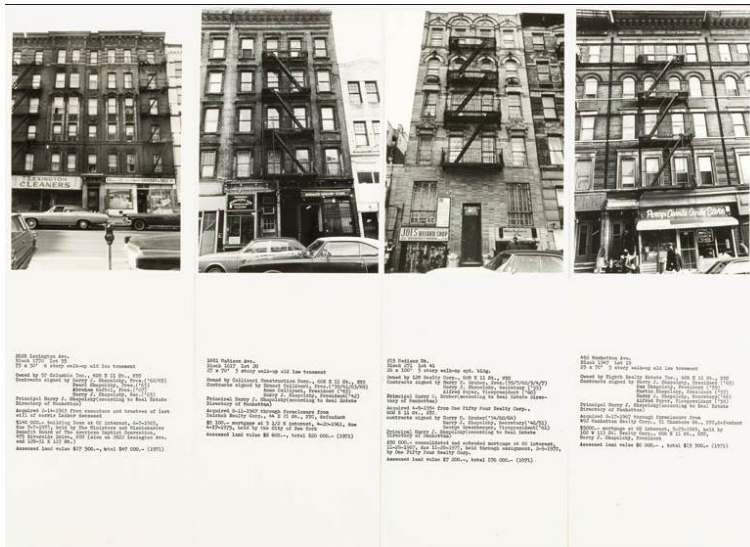


Kurt Schwitters, Merz Picture 46 A. The Skittle Picture, 1921, which uses fallen wooden skittles



Kurt Schwitters, Untitled (Relief Within Relief), 1942/1945

Kurt Schwitters



Hans Haacke — SHAPOLSKY ET AL. MANHATTAN REAL ESTATE HOLDINGS, A REAL-TIME SOCIAL SYSTEM, AS OF MAY 1, 1971 Installation Gelatin silver print and printed and typed ink on paper Mides diverses



April 7, 1971, Page 52, The New York Times Archives

Hans Haacke